

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



**AQUEL FUEGO DE NOVIEMBRE: UN DOCUMENTAL
ETNOGRÁFICO SOBRE LA REPRESENTACIÓN
ESCÉNICA DE LA REBELIÓN DE TÚPAC AMARU II
EN LAS PROVINCIAS ALTAS DEL CUSCO**

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en
Antropología Visual que presenta:

Miguel Ángel Farfán Huamán

Asesores:

Mauricio José Godoy Paredes

María Eugenia Ulfe Young

Cusco, 2023

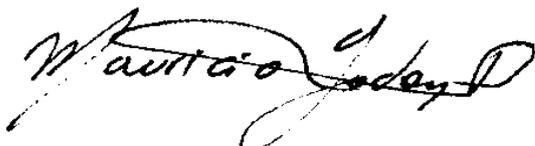
Informe de Similitud

Nosotros, María Eugenia Ulfe Young & Mauricio Godoy Paredes, docentes de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesores de la tesis/el trabajo de investigación titulado *Aquel fuego de noviembre: Un documental etnográfico sobre la representación escénica de la rebelión de Túpac Amaru II en las provincias altas de Cusco*, del autor Miguel Ángel Farfán Huamán, dejamos constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de ...6%... Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software Turnitin el 19 de marzo de 2024.
- Hemos revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 22 de marzo de 2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: María Eugenia Ulfe Young	
DNI: 07871124	
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2749-1036	

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Mauricio José Godoy Paredes	
DNI: 10263751	
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5202-8636	

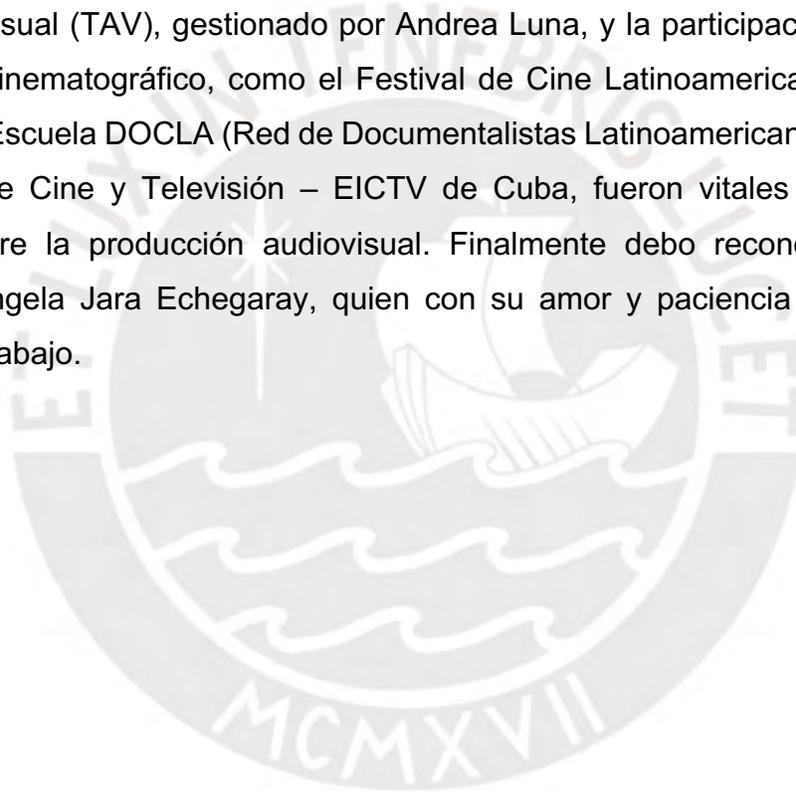
*Para Ana María, mi madre,
porque me enseñó, con el
ejemplo, el real significado
de la palabra fortaleza.*

*Para José Luis,
mi padre, por haber
incentivado todos mis
juegos e ilusiones.*



Agradecimientos

Esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo de Robert Paucara Churana y Kathi Montalvo Chuquiwanca, quienes me abrieron las puertas de su casa y me permitieron acompañarlos durante muchos meses entre los años 2021 y 2023. También fue vital la comprensión, el respaldo y la cordialidad de los habitantes y las autoridades de Tinta, Tungasuca, Yanaoca y Sangarará (Cusco). Los consejos y comentarios de mis asesores, Mauricio Godoy y María Eugenia Ulfe, así como las conversaciones con Guillermo Salas, nutrieron los planteamientos de la tesis. El soporte del Taller de Antropología Visual (TAV), gestionado por Andrea Luna, y la participación en espacios de desarrollo cinematográfico, como el Festival de Cine Latinoamericano en Lenguas Originarias, la Escuela DOCLA (Red de Documentalistas Latinoamericanos) y la Escuela Internacional de Cine y Televisión – EICTV de Cuba, fueron vitales para trabajar y reflexionar sobre la producción audiovisual. Finalmente debo reconocer el soporte continuo de Angela Jara Echegaray, quien con su amor y paciencia me incentivó a terminar este trabajo.



Resumen

Esta tesis se compone de un largometraje documental y un documento escrito. El objeto de investigación es un conjunto de escenificaciones sobre el inicio de la Gran Rebelión, liderada por Túpac Amaru II, que se realiza cada mes de noviembre en los distritos de Tinta, Tungasuca y Sangarará —llamados *pueblos* o *tierras tupacamaristas*—, y pertenecientes a las provincias cusqueñas de Canchis, Canas y Acomayo, respectivamente. La observación etnográfica y el registro audiovisual de estos actos conmemorativos en los años 2021 y 2022, generaron preguntas sobre quiénes y cómo representan aquellos eventos y abrieron cuestionamientos sobre las tensiones, negociaciones y acuerdos que emergen dentro de las poblaciones en esos eventos. La tesis se construye a partir de los debates suscitados entre los estudios de performance y memoria, pero también analiza la tradición escénica de corte indigenista e incaísta de los Andes y los modos de representación de las producciones cinematográficas que se realizaron en la zona sur de Cusco durante la segunda mitad del siglo pasado. El eje central del trabajo de campo fue el seguimiento al actor que interpreta a Túpac Amaru II en las puestas en escena, llamado Robert Paucara Churana. A través de su proceso de transformación (de persona a personaje), se ramifican otras historias y memorias de los habitantes de las provincias mencionadas en relación a la representación de un hecho crucial de su memoria colectiva. Este trabajo constituye un aporte importante para la Antropología Visual y para la producción de no ficción peruana y latinoamericana por la develación de una práctica performativa poco conocida en relación a una de las figuras históricas más importantes del continente, y por la mirada cercana a las poblaciones andinas, pues el investigador es de origen quechua.

Palabras clave: *Memoria, performance, etnografía visual, Túpac Amaru, Gran Rebelión*

Abstract

This thesis is composed of a full-length documentary and a written document. The object of research is a set of stagings about the beginning of the Great Rebellion, led by Tupac Amaru II, which takes place every November in the districts of Tinta, Tungasuca and Sangarara —called Tupac Amaru villages or lands—, and belonging to the Cusco provinces of Canchis, Canas and Acomayo, respectively. The ethnographic observation and audiovisual recording of these commemorative events in the years 2021 and 2022, generated questions about who and how those events are represented and opened questions about the tensions, negotiations and agreements that emerge within the populations in those events. The thesis is built on the debates between performance and memory studies, but also analyzes the indigenous and Incaist stage tradition of the Andes and the modes of representation of film productions that took place in the southern area of Cusco during the second half of the last century. The central axis of the fieldwork was to follow the actor who plays Tupac Amaru II in the productions, Robert Paucara Churana. Through his transformation process (from person to character), other stories and memories of the inhabitants of the mentioned provinces are branched out in relation to the representation of a crucial event of their collective memory. This work constitutes an important contribution to Visual Anthropology and to the production of Peruvian and Latin American non-fiction for the unveiling of a little known performative practice in relation to one of the most important historical figures of the continent, and for the close look to the Andean populations, because the researcher is of Quechua origin.

Keywords: Memory, performance, audiovisual ethnography, Tupac Amaru, Great Rebellion

Índice

	Pág.
Informe de similitud	ii
Dedicatoria	iii
Agradecimientos	iv
Resumen	v
Abstract	vi
Índice	vii
Índice de tablas	viii
Índice de figuras	ix
Introducción	16
CAPÍTULO I	
PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	18
1.1 Problema de investigación	18
1.2 Objetivos y aportes	37
1.3 Metodología	41
1.4 Interlocutores	50
CAPÍTULO II	
PERFORMANCE Y MEMORIA EN LA ANTROPOLOGÍA VISUAL	54
2.1 Antecedentes antropológicos, históricos y visuales	54
2.1.1 Puestas en escena a través del lente etnográfico	54
2.1.2 Representaciones visuales sobre la Gran Rebelión	60
2.1.3 Documentales etnográficos en las tierras tupacamaristas	64
2.2 Marco conceptual	78
2.2.1 Del drama social a la antropología de la performance	78

2.2.2 Performance como repertorio de la memoria	81
2.2.3 El estudio de la memoria	84
2.2.4 Las memorias: tensiones y disputas	87
2.2.5 Las memorias cortas y las memorias largas	88
2.3 Marco de referencia de producciones documentales	90
2.3.1 Documental performativo	90
2.3.1 Cine intercultural	92
2.3.2 Películas de referencia	94
CAPÍTULO III	
DESARROLLO DEL PROCESO DOCUMENTAL	106
3.1 Discusiones y hallazgos en el trabajo de campo	106
3.1.1 Posicionamiento y punto de vista	107
3.1.2 Las provincias altas de Cusco como espacio etnográfico	114
3.1.3 Robert Paucara Churana: actor social y performer de la memoria	135
3.1.4 Descripción de los actos conmemorativos	147
3.2 Propuesta documental	156
3.2.1 Ficha técnica	156
3.2.2 Sinopsis	159
3.2.3 Tratamiento narrativo y enfoque artístico	159
3.2.4 Ejes dramáticos y temáticos	161
3.2.5 Línea argumentativa narrativa	163
3.2.6 Aspectos técnicos	166
3.2.6 Propuesta de devolución	168
Conclusiones	170
Referencias bibliográficas	174

Índice de tablas

Tabla 1: Actividades y objetivos durante el trabajo de campo. Elaboración propia. 2022.....pág.46-47

Tabla 2: Interlocutores principales. Elaboración propia. 2023.....pág.50



Índice de figuras

Figura 1: Escenificación del ajusticiamiento de corregidor Antonio de Arriaga en Tungasuca (Canas), el 10 de noviembre de 2021. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.....pág. 20

Figura 2: Escenificación de la captura del corregidor Antonio de Arriaga en Tinta (Canchis), el 4 de noviembre de 2021. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.....pág. 21

Figura 3: Escenificación de la Batalla de Sangarará en Sangarará (Acomayo), el 18 de noviembre de 2021. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.....pág. 21

Figura 4: Poemarios de autores caneños Tupak Amaro y Jacinto Yana Auqa. Fotografía digital. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 26

Figura 5: Escenificación de la obra *Túpac Amaru Vive* de Luis Castro en la Plaza de Armas de Cusco con el actor Nivardo Carrillo como personaje principal. Imagen de Internet. Autor desconocido. Fuente: <https://rpp.pe/peru/actualidad/escenificaron-estampa-tupac-amaru-vive-en-el-cusco-noticia-646244>. 2013.....pág. 28

Figura 6: Escenificación de la captura del corregidor Arriaga en Yanaoca (Canas) en octubre de 1991. Fotografía digital a plancha fotográfica. Fuente de imagen original: TAFOS-PUCP, revisión propia. 2022.pág. 29

Figura 7: Cabalgata del 3 de noviembre de 2021 desde Surimana hasta Yanaoca (Canas) por el inicio de los actos conmemorativos de la rebelión de Túpac Amaru II. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.....pág. 31

Figura 8: Primer registro de los ensayos del actor Robert Paucara Churana el 3 de noviembre de 2021 en la plaza de Tinta (Canchis). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.....pág. 43

Figura 9: Preparación para la escenificación de la captura del corregidor Arriaga en la plaza de Tinta (Canchis). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.pág. 44

Figura 10: Llegada por primera vez a Tungasuca (Canas). Un arco aparece en el ingreso. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.....pág. 44

Figura 11: Mujeres viendo la placa conmemorativa de Túpac Amaru II en Sangarará (Acomayo). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.....pág. 45

Figura 12: Mural en la plaza de Sangarará (Acomayo). Fotografía digital. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.....pág. 64

Figura 13: Iglesia de utilería quemada en la escenificación de la Batalla de Sangarará (Acomayo) de 2021. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.....pág. 64

Figura 14: Fotograma de película *Chiaraq'e, batalla ritual*, del cineasta Luis Figueroa Yábar (1977). Captura de video. 2022.....pág. 70

Figura 15: Fotograma de *Rituales Guerreros: El tupay en Chiaraje*, de Juan Ossio y Luis Figueroa Yábar (1996). Captura de video. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Obw59soZMKQ>.2022.....pág. 72

Figura 16: Fotograma de *Batallas rituales del Tocto y el Chiaraje*, de Ángel Romero Pacheco (2010). Captura de video. Disponible en:

<https://videoteca.cultura.pe/video/categoria/documentales/batallas-rituales-toqto-y-chiaraje>. 2022.....pág. 76

Figura 17: Fotograma de *El acto de matar* de Joshua Oppenheimer (2012). Captura propia. 2022.....pág. 97

Figura 18: Fotograma de *La Batalla de Orgreave*, de Mike Figgs (2001). Captura de video. 2022.....pág. 99

Figura 19: Fotograma de *Buscando a Richard III*, de Al Pacino (1996). Captura de video. 2022.....pág. 100

Figura 20: Caminata en Yanaoca (Canas) durante el trabajo de campo de 2022. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 112

Figura 21: Estatua de Túpac Amaru II en plaza de Tungasuca (Canas). Fotografía digital. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 116

Figura 22: Busto de Túpac Amaru II en colegio de Yanaoca (Canas). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 116

Figura 23: Estatua de Túpac Amaru II, Micaela Bastidas y Fernando Túpac Amaru en la plaza de Tinta (Canas). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.....pág. 117

Figura 24: Sticker de la E. T. Túpac Amaru S.R.L. que recorre la ruta Combapata-Yanaoca. Fotografía digital. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.....pág. 117

Figura 25: Empresa de lácteos de Tungasuca (Canas). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 118

Figura 26: Estandarte de Radio Túpac Amaru de Yanaoca (Canas). Fotografía digital. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 118

Figura 27: Torreón construido por Américo Álvarez en la comunidad de Jilayhua (Canas). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 120

Figura 28: Américo Álvarez en la entrada del obelisco realizado en homenaje a Túpac Amaru II en la comunidad de Jilayhua (Canas). Fotografía digital. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 121

Figura 29: Mapa de la zona sur de Cusco que incluye el espacio del trabajo de campo. Captura de pantalla. Fuente: Google Maps, en :<https://www.google.com/maps/@-14.0641781,-71.5144943,63620m/data=!3m1!1e3?entry=ttu>.....pág. 123

Figura 30: Elenco de la película *Túpac Amaru* con los protagonistas Reynaldo Arenas (Túpac Amaru II) y Zully Azurín (Micaela Bastidas), al costado de ella el profesor Julián Yanque. Imagen digital brindada por Julián Yanque. 2022.....pág. 124

Figura 31: Ensayo y casting para la escenificación del 4 de noviembre en Tinta (Canchis). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 128

Figura 32: Entrevista a Víctor Nina Condeña para el canal Plus TV en la casa de Túpac Amaru de la plaza de Tungasuca (Canas). Captura de video. 2022.....pág. 129

Figura 33: Kathi Montalvo y Robert Paucara en la casa de su padre, donde además nació y creció, en la comunidad de Jilayhua. Fotografía digital. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 136

Figura 34: Kathi Montalvo y Robert Paucara en la sala de su casa, construida sobre un terreno de ella en Yanaoca. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 136

Figura 35: Escenificación de la captura del corregidor Arriaga del 4 de noviembre con Norbina Gallegos Altamirano (Micaela Bastidas Puyucahua) y Robert Paucara Churana (José Gabriel Túpac Amaru). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 149

Figura 36: Escenificación de la captura del corregidor Arriaga del 4 de noviembre en Tinta. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 149

Figura 37: Escenificación de la captura del corregidor Arriaga del 4 de noviembre en Tinta. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 150

Figura 38: Escenificación del ahorcamiento del corregidor Arriaga del 10 de noviembre en Tungasuca. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 152

Figura 39: Escenificación del ahorcamiento del corregidor Arriaga del 10 de noviembre en Tungasuca. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 152

Figura 40: Escenificación del ahorcamiento del corregidor Arriaga del 10 de noviembre en Tungasuca. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 153

Figura 41: Escenificación de la Batalla de Sangarará del 18 noviembre. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 155

Figura 42: Escenificación de la Batalla de Sangarará del 18 noviembre. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 155

Figura 43: Escenificación de la Batalla de Sangarará del 18 noviembre en Sangarará. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 156

Figura 44: Momentos previos a la escenificación en Tinta. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.....pág. 157



INTRODUCCIÓN

Cuando ingresé a la Maestría en Antropología Visual (MAV) tenía dos ideas claras. La primera era que haría un documental etnográfico como producto de tesis; y la segunda que el tema general sería la Gran Rebelión del siglo XVIII, un suceso que estaba investigando desde el año 2016. Con el transcurrir de los cursos teóricos y las exploraciones audiovisuales, fui experimentando una serie de posibilidades que me llevaron a adentrarme en los debates de memoria y performance. El objeto de estudio se fue delimitando al conocer en Cusco, Canchis, Canas y Acomayo, las *tierras tupacamaristas*, a varios grupos de artistas que escenifican y resignifican mediante sus cuerpos a los íconos insurgentes: Túpac Amaru II y Micaela Bastidas Puyucahua.

El enfoque performativo en la Antropología permite abordar esas manifestaciones culturales y expresiones artísticas como construcciones con subjetividad, creatividad y motivaciones individuales y colectivas (Cánepa, 2001). Esto además implica una negociación entre la base histórica y el presente (Rowe y Schelling, 1993). Esta tesis busca desentrañar lo que opera detrás y alrededor de las escenificaciones que se realizan en las provincias altas del Cusco: sus procesos de planificación, sus sujetos y las relaciones sociales entre ellos (los habitantes, las autoridades y el elenco de actores). Al mismo tiempo, intenta hacer una indagación de las memorias e imaginarios sobre la insurgencia y los personajes históricos.

En ese sentido, el documental muestra las etapas por las cuales se construyen las escenificaciones a través del seguimiento al actor principal, un hombre nacido en una comunidad de la zona. El registro, hecho por mi cuenta y sin el apoyo de asistentes, ha sido minucioso. Gracias a esto he podido construir una película que describe todas las fases y capas de la representación: la preparación física, la elección de vestuarios, la elaboración de guiones, los ensayos y las puestas en escena finales.

En el presente texto se explican ampliamente estos aspectos. En la primera parte expongo las diferentes etapas y propuestas de representación creativa sobre Túpac

Amaru II que se han producido en Cusco desde mediados del siglo pasado hasta el presente. También doy cuenta de la importancia y la influencia que tienen las escenificaciones en dicha región en relación a la memoria inca. Con estos antecedentes, describo el problema de investigación y las preguntas, que apuntan a debatir la participación de los actores sociales de las tierras tupacamaristas en la construcción creativa de la representación de su pasado. Finalmente explico la metodología empleada durante el trabajo de campo.

En la segunda parte, planteo el marco conceptual de la investigación. En principio indago sobre otras puestas en escena que se realizan en los Andes, principalmente la Muerte del Inca, motivo de eventos en varias ciudades del país y de América Latina. En esa línea, comento el hallazgo de dos escenificaciones sobre la rebelión de Túpac Amaru en la región de Junín. Más adelante, comparto algunos estudios sobre otro tipo de representación creativa: los vestigios visuales del curaca, cuyas configuraciones ayudan a entender la imagen corporal que se ha elaborado del personaje. En una segunda instancia presento los debates teóricos de los estudios de performance y memoria que han nutrido la investigación. Por último, analizo la tradición documental cusqueña, que desde hace más cincuenta años se ha ocupado de acontecimientos performativos en la zona sur de Cusco.

En la tercera parte muestro los hallazgos. Al ser una tesis documental, se entiende que el largometraje de 101 minutos expone visualmente los resultados principales de la investigación. Sin embargo, en esta sección presento una descripción etnográfica de los acontecimientos —desde el punto de enunciación del investigador hasta cada uno de los actos de las escenificaciones—. Para finalizar, detallo la propuesta documental con las características del largometraje.

CAPÍTULO I

PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

En este capítulo, explico en qué consiste la presente investigación y sustento las preguntas que busco responder por medio del documental etnográfico y la presente reflexión escrita. En esa misma línea, detallo los objetivos y los aportes a las áreas de la Antropología Visual y la producción audiovisual de no ficción. Finalmente, describo la metodología que he seguido durante el trabajo de campo.

1.1 Problema de investigación

El documental *Aquel fuego de noviembre* muestra los preparativos de un conjunto de escenificaciones que se llevan a cabo durante el mes de noviembre en las provincias de Canchis, Canas y Acomayo, ubicadas al sur de Cusco. En esos lugares —conocidos como *pueblos* o *tierras tupacamaristas*— cada año se realizan tres actos conmemorativos por el inicio de la Gran Rebelión¹ que buscan replicar lo que Connerton denominó como “acontecimientos prototípicos” (2009, p. 61), es decir, sucesos que tuvieron una existencia histórica (en este caso en el año 1780) y que se “re-presentan” —se traen al presente escénicamente— de forma calendárica en la misma ubicación donde se cree que ocurrieron. Los acontecimientos son: la captura del corregidor Antonio de Arriaga el 4 de noviembre en el distrito de Tinta (Canchis), la ejecución o ahorcamiento de dicha autoridad virreinal el 10 de noviembre en el distrito de Túpac Amaru (llamado tradicionalmente Tungasuca² por la comunidad asentada allí, en Canas) y la Batalla de Sangarará el 18 de noviembre en el distrito homónimo (Acomayo). El documental se desarrolla a partir del seguimiento al actor Robert Paucara Churana, quien es uno de los conspicuos actores que encarna a José Gabriel Túpac Amaru (Túpac Amaru II) en estos eventos desde el año 2017.

¹ Siguiendo a O’Phelan (1995 y 2016), utilizo esta denominación para referirme al levantamiento iniciado en 1780. Sin embargo, en las provincias altas se conoce al acontecimiento de manera general como la Rebelión de Túpac Amaru.

² Emplearé este nombre, el mismo que se utilizaba en el siglo XVIII, porque es el de uso común en la zona actualmente.

El protagonista del producto audiovisual es un hombre de 40 años que nació en la comunidad de Jilayhua, ubicada en el distrito de Yanaoca (Canas). Es en las inmediaciones de este lugar donde la tarde del viernes 4 de noviembre de 1780, Túpac Amaru II esperó al corregidor Arriaga, luego de haber almorzado juntos, para apresarlo en la quebrada de Huancoraccay (Walker, 2017). Ser oriundo de ese lugar es un capital que Paucara Churana utiliza para establecer una relación directa con el personaje histórico, pues en el discurso autobiográfico que suele narrar en los medios de comunicación de Canas y Cusco³, así como en sus redes sociales, enarbola su territorialidad para sustentar su pertinencia como intérprete. Es usual que diga: “Soy caneño”, “soy de la tierra de Túpac Amaru”, “provengo de la comunidad de Jilayhua, donde empezó la rebelión de Túpac Amaru”. Otro capital es su constitución física: es alto, corpulento, de rasgos andinos y tiene la cabellera larga y negra. Estos rasgos son poco comunes entre los vecinos de la zona, pero a la vez son activamente representados en las estatuas, pinturas murales e imágenes de Túpac Amaru II que se ven en Canchis, Canas y Acomayo.

La realización y la promoción de los actos conmemorativos son gestionadas por los alcaldes y los gerentes de las municipalidades de Tinta, Tungasuca y Sangarará, aunque los presidentes de las comunidades y algunos vecinos también tienen injerencia⁴. Las autoridades contratan vía concurso público a quien tiene la propuesta económica y artística más adecuada según sus criterios internos para la escenificación. El ganador ejecuta la escenificación de dos formas: a) “a todo costo”, es decir cuando no solo se

³ Su presencia en la esfera pública ha crecido desde el año 2023, cuando fue elegido por primera vez como *sapa inca* o inca principal del Inti Raymi. En 2024 fue ratificado en ese papel por la Empresa Municipal de Festejos y Promoción Turística del Cusco (Emufec)

⁴ En algunos casos se realizan asambleas para este proceso. Aunque también la población organizada busca hacer escuchar su voz por medio de actos públicos. Por ejemplo, el 7 de noviembre de 2022, un grupo de vecinos de la Comunidad Campesina Tungasuca Ccollana caminó hasta la sede de la Municipalidad Distrital de Canas, en Yanaoca, a diez kilómetros de distancia. El motivo fue protestar por el desaire que había cometido el actor contratado para la escenificación del 4 de noviembre en Yanaoca (este acontecimiento no forma parte de la investigación, pues me enfoqué en los eventos ocurridos en Tinta, donde sí actuó Paucara Churana). Ellos exigieron sanciones y pidieron que no se vuelva a contar con el intérprete. El entonces secretario de la comunidad, Édgard Montalvo, leyó una carta de reclamo en Radio Túpac Amaru, de alcance provincial. Finalmente, pidieron que el actor que interprete a Túpac Amaru para los eventos siguientes, es decir, para el 10 de noviembre, fuera de Canas. Es por ello que eligieron a Robert Paucara Churana luego de tres años de no haber recibido dicho encargo.

hace cargo del papel principal, sino también de la conformación y preparación del elenco artístico, la selección del vestuario, la utilería, la interpretación de la música incidental, la elaboración del guión y la logística del personal que participa; y b) cuando solo es intérprete y recibe todo del equipo organizador, conformado por los trabajadores de la municipalidad de turno.

Para poder definir el campo de estudio y al personaje que es el eje principal del documental hice exploraciones etnográficas en el año 2021. En aquella ocasión, presencié y registré en video las escenificaciones en los tres distritos y establecí contacto con los habitantes de las zonas, las autoridades y con el entorno de Paucara Churana, además de otros actores. La convivencia en la zona durante el año 2022, así como el acompañamiento y la observación de los preparativos y las escenificaciones en ese mismo periodo, permitieron advertir una serie de factores que finalmente configuran el enfoque y los debates de esta tesis. Voy a enumerarlos a continuación.



Figura 1: Escenificación del ajusticiamiento al corregidor Antonio de Arriaga en Tungasuca (Canas), el 10 de noviembre de 2021. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.



Figura 2: Escenificación de la captura del corregidor Antonio de Arriaga en Tinta (Canchis), el 4 de noviembre de 2021. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.



Figura 3: Escenificación de la Batalla de Sangarará (Acomayo), el 18 de noviembre de 2021. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.

En primer lugar, estas escenificaciones son parte de una secuencia larga de representaciones y producciones artísticas sobre la rebelión de Túpac Amaru II en Cusco, las cuales tienen más de medio siglo de fecunda existencia en la región. Antes de mencionarlas, es importante hacer referencia a los tejidos discursivos sobre la

importancia de Túpac Amaru II que empezaron a difundirse en Cusco desde la década de 1920 por la aparición de medios de comunicación impresos de corte indigenista, como las revistas *Kosko*, *Kuntur* y *La Sierra* (Valladares, 2005). Uno de los intelectuales que buscó en esas páginas elevar la figura del curaca fue Luis Velasco Aragón, político e historiador, quien llamaba a erigirlo como “un símbolo trascendental” de la identidad serrana (Valladares, 2005, p. 44) y sostenía que debía ser denominado como un revolucionario y precursor de la independencia y no sólo un insurgente o líder de un movimiento de reivindicación indígena (Ángeles, 1980). Precisamente uno de los aliados políticos de Velasco Aragón, el poeta Luis Nieto Miranda —conocido como el ‘Cholo Nieto’ y oriundo de la provincia de Canchis— fue uno de los primeros escritores urbanos en inspirarse en la rebelión. A partir de la década de 1940, él publicó algunas obras — como *Romance del guerrillero de Tungasuca* y la *Arenga Civil de Túpac Amaru (prosa poética)* (Ángeles, 1980, p. 17)— además del *Himno a Túpac Amaru*, cuya composición fue acompañada por la música de Ricardo Castro Pinto, importante promotor cultural que también incursionó en el teatro quechua y llegó a personificar al inca principal en el Inti Raymi a mediados del siglo XX⁵.

Otro hombre vinculado a esta corriente artística e intelectual es Roberto Ojeda Campana, quien publicó arreglos musicales y letras de huaynos y yaravíes en *La Sierra*, donde aparecieron *Tres Cantos a Túpac Amaru*, *Sangarará*, *Himno a Micaela Bastidas*, *Himno a Túpac Amaru* (no queda claro si tiene vínculo con la creación de Nieto Miranda) y *Tres cantos a Túpac Amaru* (letra de Hugo Bonet⁶)” (Vargas, 2019, pp. 18-19). Estas producciones, que se multiplicarían unas décadas después (y que, como veremos más adelante, eran igual o más fecundas en las provincias altas de Cusco), generaron también un movimiento social y político dentro de la ciudad. Por ejemplo, hacia 1964, unos intelectuales locales quisieron construir en la Plaza de Armas una estatua del curaca (Asensio, 2017), incluso pensaron que esta podría ubicarse en el lugar donde fue

⁵ Una nueva versión del “Himno a Túpac Amaru”, esta vez arreglada e interpretada por el grupo chileno Tiempo Nuevo, que también tuvo integrantes peruanos, puede escucharse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=3jQQzWjClpA>. Esta banda, además, hizo algunas otras canciones sobre la rebelión, como el tema “4 de noviembre”.

⁶ Por comunicación con algunos artistas de Cusco, supe que Bonet escribió la obra de teatro “Sangarará”, que representa escénicamente la batalla ocurrida en aquella zona, en la década de 1980. Esta pieza se montó en la Universidad San Antonio Abad del Cusco. El artista sigue vivo, pero aún no he tenido acceso a él.

descuartizado el héroe junto a su familia el 18 de mayo de 1781: frente a la Compañía de Jesús, en el espacio que actualmente ocupa una placa conmemorativa en homenaje a su muerte.

Más adelante, en los años setenta, se hizo conocido el huayno *Túpac Amaru* del cusqueño Carlos Chuquitapa⁷ (Asensio, 2017). Por el mismo tiempo, se organizaron en la ciudad recitales, exposiciones y conciertos con temática de la rebelión, no solo de huayno, sino también de otros géneros, como el electrónico, en el que destacó el grupo Los Tupacs Amarus (Asensio, 2017).

Como vemos, incluso desde antes de la irrupción del general Juan Velasco Alvarado a la escena nacional, ocurrida en octubre de 1968, ya existía algo que hoy se conoce en Cusco como una “cultura tupacamarina”⁸ o tupacamarista. Incluso esta devoción se originó en otras zonas del sur del país. Muestra de ello son las creaciones musicales de Edgar Valcárcel Arze, nacido en Puno en 1932, pero afincado principalmente en Lima. Él afirmó en una entrevista brindada a la revista *Oiga*, en 1975, que había escrito la primera versión de su *Canto coral* o *Cantata a Túpac Amaru* en 1965, como un acercamiento íntimo al personaje histórico (Alvarado, 2010, p. 2) y no como parte de una maquinaria propagandística. Sin embargo, luego se adheriría a esta, pues en 1970 estrenó la pieza en el Teatro Municipal de Lima con la Orquesta Sinfónica Nacional, frente a las autoridades del nuevo régimen (Alvarado, 2010, p. 1).

De acuerdo con Lituma (2017), la irrupción de Túpac Amaru en la escena nacional ocurrió la noche del 24 de junio de 1969, cuando Velasco Alvarado promulgó la Reforma Agraria y dijo, como colofón a su discurso: “Al hombre de la tierra ahora le podemos decir en la voz inmortal y libertaria de Túpac Amaru: Campesino, el patrón ya no comerá de tu pobreza” (Lituma, 2017, p. 39). Se asentó así en el imaginario revolucionario un nuevo paradigma que, según el investigador citado previamente, no había surgido de una planificación articulada o reflexiva, sino de intereses y explosiones creativas de quienes

⁷ Puede escucharse una interpretación más reciente aquí: https://www.youtube.com/watch?v=L_w9gNaXBs

⁸ Algunos personajes de la película documental producto de esta tesis mencionan también este término.

empezaban a integrar la dirección nacional del gobierno. Incluso la frase atribuida al curaca no era fiel y quien se la había facilitado a Velasco Alvarado habría sido el periodista cusqueño, antiguo diputado e impulsor del anarquismo, Efraín Ruiz Caro. Él le había dicho que era una “tradición oral” (Lituma, 2017, p. 38). Aunque se le atribuye también aquella frase al historiador limeño Juan José Vega, es probable que haya surgido como una variación de estos versos escritos por Luis Nieto Miranda hacia la década de 1950: “Tus hijos saben que su pobreza no comerá más el patrón. Por fin el indio no será esclavo, ni habrá cadenas ni explotación” (Ángeles, 1980, p. 121). A pesar de estos esfuerzos letrados, lo que causó mayor impacto en el “ideario colectivo” y que se constituyó —incluso hasta hoy— como un “sello gubernamental” fue la imagen de Túpac Amaru II con el sombrero de copa y las alas anchas creado por el artista Jesús Ruiz Durand (Sánchez, 2017, p. 307). Su masividad en los eventos oficiales (llegaban a imprimir más de 50 mil afiches aproximadamente por evento) y el impacto estético (principalmente por el colorido) de las imágenes calaron en la sociedad hasta convertir a Túpac Amaru II en un símbolo popular del discurso político y del imaginario cultural. Incluso sin haber sido retratado a su imagen y semejanza (Sánchez, 2017; Lituma, 2017 y Ruiz, 2020), pues el autor recurrió a recuerdos de infancia y a un supuesto ideario colectivo del personaje, sin consultar a una fuente histórica (Lituma, 2017, p. 41). Más adelante ahondaré en las construcciones visuales y descripciones discursivas sobre la constitución física del curaca, pero por ahora es importante explicar el origen del culto a su figura. Si bien la repercusión urbana (nacional y local en Cusco) ha sido más analizada, es necesario precisar que en el espacio geográfico que aborda esta tesis —es decir, las zonas urbano-rurales del sur de la ciudad— hubo un interés fecundo por la elaboración de representaciones creativas desde mucho tiempo antes.

En 1928, el acomayino Policarpio Caballero Farfán compuso una ronda cusqueña, género musical local parecido al huayno, en homenaje a Tomasa Tito Condemayta (Mendoza, 2006), la cacica de Acos que se plegó a las fuerzas rebeldes en 1780 (Garret, 2004). En Canas, Tupak-Amaro (seudónimo de Juan de la Cruz Salas, poeta autodidacta, tipógrafo y chofer nacido en la comunidad de Surimana) publicó en 1947 una antología

con poemas sobre Túpac Amaru II de su autoría⁹, de José Cirilo del Castillo (conocido como Audaz del Castillo¹⁰) y Kilku Warak'a (seudónimo de Andrés Alencastre, abogado, poeta y hacendado caneño) (Amaro, 1947).

En Canchis, hacia la década de 1950 y por especial influencia de los docentes de la Escuela Normal de Tinta, organización que actuó como un foco de irradiación de la insurgencia del siglo XVIII en las provincias altas, surgen varios homenajes al curaca, en lo que Asencio ha denominado un “tupacamarismo rural” (2017, p. 63). En esos eventos se realizaban discursos, debates y misas, y se combinaban las ideas del indigenismo con el naciente agrarismo (Asencio, 2017). Grupos como el elenco Ateneo Túpac Amaru o la Sociedad Los Cholos participaban en los eventos artísticos y fueron respaldados por la Asociación Cultural Canchis y la Asociación Altiva Canas. Por el mismo tiempo, específicamente en 1955, nace la *Revista Túpac Amaru*, cuya pretensión era convertirse en el medio de comunicación principal de Canas. Juan de la Cruz Salas fue uno de sus impulsores (Asencio, 2017, p. 78), así como Gustavo Pérez Ocampo, influyente poeta y profesor universitario del Cusco. En 1962, además, se fundó el conjunto Los Amarus de Tinta, que en sus 60 años de trayectoria han interpretado y compuesto muchas canciones sobre el personaje histórico y su levantamiento.

Desde 1968 hasta el año 2003, el pintor Antonio Huilca Huallpa, natural de la Comunidad Campesina Queromarka (Canchis), realizó 73 cuadros que narran la vida del curaca insurgente, desde su nacimiento hasta su ejecución¹¹ (Asís, 2021). En 1971 y 1980, el poeta caneño Jacinto Yana Auqa, seudónimo de Jacinto Callo Quispe Suma, escribió dos libros en conmemoración del curaca, titulados *Poemas a Tupac Amaru y Altiva Canas: poemas*¹², respectivamente. Durante ese mismo periodo, el Centro Folklórico

⁹ En esta publicación se incluye el poema “Mi Kuraka Túpac Amaru”, con el que ganó los Juegos Florales sobre el Inka-Cholo de 1942, certamen organizado por el Centro Inka Garcilaso de la ciudad de Cusco (Amaro, 1947).

¹⁰ De acuerdo con una publicación del investigador y crítico literario Gonzalo Espino, Del Castillo habría sido oriundo de Langui, es decir de Canas. Puede verse la referencia en: <https://gonzaloespino.blogspot.com/2018/02/>

¹¹ Hoy las reproducciones de esas obras están en cinco salas de la Casa-Museo Túpac Amaru de Tinta. Los originales se conservan en la vivienda del artista, en el distrito de Santiago (Cusco), donde recibe visitantes. Algunas de estas obras aparecen en el documental.

¹² Este libro resalta algunos lugares de la campaña insurgente, como Surimana, Tungasuca, Pampamarca, Yanaoca y Langui, donde Túpac Amaru II fue apresado. Uno de sus poemas, al referirse a Yanaoca (Canas), dice:

Solischallay de Tinta, fundado en 1932, cambió su nombre a Centro Folklórico Túpac Amaru, e instauró una larga vida de eventos artísticos (Asensio, 2017).

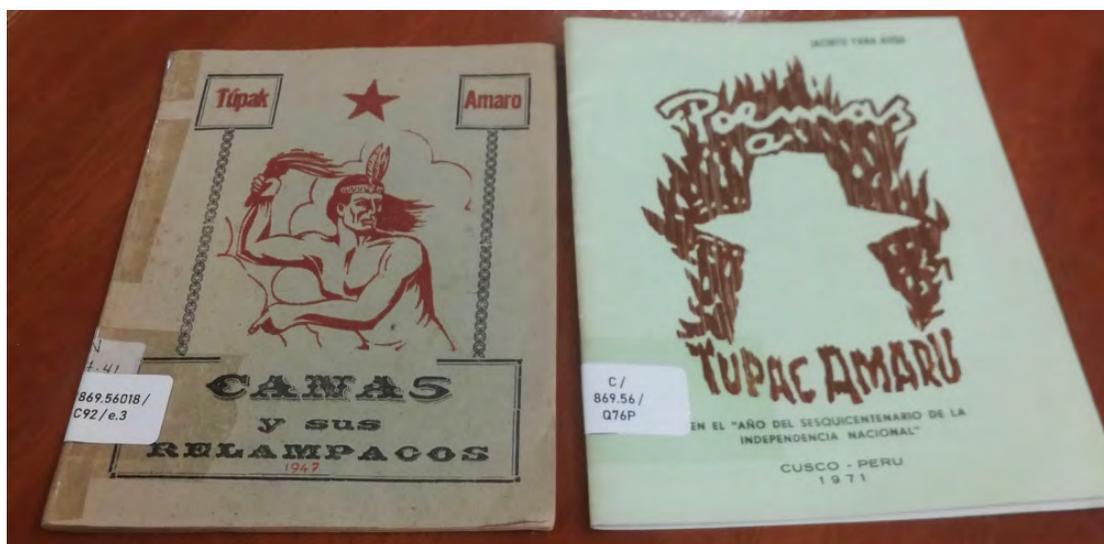


Figura 4: Poemarios de autores caneños Tupak Amaru y Jacinto Yana Auqa. Fotografía digital. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.

Las representaciones escénicas no estuvieron fuera de esta efervescencia creativa por la rebelión y su protagonista¹³. De 1957 data la pieza teatral *Tupac Amaru*¹⁴ del argentino Osvaldo Dragún (Schmidt, 1969)¹⁵, líder del grupo teatral Hatary, hecha para ser

“Mantengamos todos en alto / esta antorcha revolucionaria / que Tupac Amaru ha dejado / ardiendo en nuestra sangre / y nuestros pechos” (Yana Auqa, 1971).

¹³ En 1884, Clorinda Matto de Turner estrenó en Arequipa el drama teatral *Hima Sumac*, que tiene como personaje a un guerrero llamado Túpac Amaru y cuyos hechos suceden a finales del siglo XVIII (Matto de Turner, 1959). Quizá porque la escritora vivió e hizo negocios en Tinta se interesó por el personaje, pues además en una de sus tradiciones narra el suplicio del curaca cuando ya estaba preso (Matto de Turner, 1976).

¹⁴ Solo menciono las obras que tengo constancia que se estrenaron o produjeron en Cusco. La relación entre Túpac Amaru II y el teatro es más antigua y amplia. Hay algunas teorías, por ejemplo, que dicen que el drama *Ollantay*, atribuido al padre Antonio Valdéz (Itier, 2006), fue escrita para ser representada frente a los seguidores de la Gran Rebelión (Bordoy, 2003) o que tiene referencias a la misma rebelión y que fue escrita en 1782, un año después de la ejecución del curaca y mientras su primo hermano, Diego Cristóbal, se mantenía en pie de lucha (Itier, 2006). Por otro lado, hay una obra de 1821, escrita por Luis Ambrosio Morante (se desconoce su lugar de nacimiento), titulada *Tupac Amaru (drama en cinco actos)*, que fue estrenada ese año en Argentina (Ugarte, 1974).

¹⁵ Por una conversación con el historiador Charles Walker, he sabido que en Argentina se crearon al menos tres obras de teatro sobre Túpac Amaru II y la rebelión. Sin embargo, aún falta hacer una mayor búsqueda sobre aquellas piezas. De lo que sí tengo mayor referencia es del estreno de una obra de Dragún en Lima en 1974, titulada *La rebelión de Túpac y Micaela* y dirigida por el actor y director Vidal Luna. Además, en una nota publicada en el diario *Última Hora* de febrero de 1976, se indica que esta representación tuvo una gira por varias ciudades y pueblos del Perú, llegando a realizar alrededor de 300 presentaciones.

montada en las plazas Regocijo (ex Cabildo) y de Armas, en la ciudad de Cusco. En dicha obra, Víctor Chambi, protagonista de la película *Kukuli* (Figuroa, Nishiyama, Villanueva. 1961), interpretó a Túpac Amaru II¹⁶. Dragún presentó esta misma obra, pero con otros actores, en Cuba en 1960 (2014).

Por el trabajo de campo en Canas pude conocer que la escenificación en Tungasuca inició en la década de 1960, aunque no hay evidencia de un año específico. El profesor Víctor Nina Condeña, actual guía¹⁷ de la escenificación del 10 de noviembre, ex alcalde del distrito e intérprete de Túpac Amaru II hace 30 años, detalló en el marco de la investigación que desde que él era niño vio que se realizaban estos actos conmemorativos en la plaza principal, “con el fin de hacer recordar a las personas lo que vivieron nuestros abuelos”¹⁸. Esto fue secundado por otros habitantes del lugar, aunque sin especificidad temporal. Los iniciadores, según el relato de los habitantes actuales y el mismo Nina, fueron los profesores de la I.E. N° 56114 Fernando Túpac Amaru y los pobladores de la Comunidad Campesina Tungasuca Ccollana, también llamada Tungasuca Centro.

Por otro lado, hacia finales de 1980, el actor cusqueño Luis Castro García escribió la obra *Tupac Amaru vive*, y la puso en escena en la Plaza de la Emancipación Americana del distrito de Tinta junto a los integrantes de la Asociación Cultural Q'ente, fundada y dirigida por él y su hija, la actriz, narradora oral y gestora cultural Tania Castro González. Esta pieza tuvo como base el guión de la película *Túpac Amaru* del cineasta cusqueño Federico García Hurtado, estrenada en 1984 y donde Castro García fue parte del elenco al interpretar a Diego Ortigoza, secretario de José Gabriel Túpac Amaru durante la

¹⁶ Esta información me fue brindada por Illary Chambi, hijo de Víctor Chambi, y fue confirmada por María Elena Mellado Flores de Chambi, esposa del actor, fotógrafo y publicista, en una conversación realizada en su casa de La Molina (Lima), en septiembre de 2022. Sin embargo, ambos no recuerdan el nombre de la pieza teatral. A lo que sí tuve acceso durante la investigación es al libro *Tupac Amaru, el rebelde: su época, sus luchas y su influencia en el continente* de Boleslao Lewin, perteneciente a Víctor Chambi. De allí, recuerda su esposa, extrajo la información para su interpretación. En las páginas se aprecian sus apuntes.

¹⁷ Es el encargado de ubicar a los pobladores de la Comunidad Campesina Tungasuca Ccollana en los lugares que deben ocupar durante la escenificación. También orienta a los actores que son contratados para el papel de Túpac Amaru II. Es un rol que hace *ad-honorem* desde hace varios años.

¹⁸ Conversación con Víctor Nina en Tungasuca el 10/11/2023.

rebelión. Desde entonces dicha obra se ha presentado en las provincias de Canas, Canchis y Urubamba. La última vez que se montó fue en mayo de 2022 en el Teatro Municipal de la ciudad de Cusco¹⁹.



Figura 5: Escenificación de la obra Túpac Amaru Vive de Luis Castro García en la Plaza de Armas de Cusco con el actor Nivardo Carrillo como personaje principal. Imagen de Internet. Autor desconocido. Fuente: <https://rpp.pe/peru/actualidad/escenificaron-estampa-tupac-amaru-vive-en-el-cusco-noticia-646244>. 2013.

De Yanaoca, la capital de la provincia de Canas, hay fotografías realizadas por TAFOS (Talleres de Fotografía Social) que evidencian una escenificación del ahorcamiento de Antonio de Arriaga en la quincena de octubre de 1991, fecha del aniversario de la provincia. Sin embargo, por entrevista con Julio César Limache Qqueso, profesor de la filial de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco (Unsaac), pude conocer que recién desde el año 2000 se estableció de manera oficial la tradición de la escenificación del 4 de noviembre. Incluso el docente, sus alumnos y los profesores del

¹⁹ En las exploraciones etnográficas del 2021, participé de los ensayos de esta obra, gracias a la invitación de la familia Castro. Ese año, la pieza se iba a escenificar en Tinta, pero un accidente de una persona del elenco truncó el proyecto. Quien finalmente se hizo cargo del evento fue Robert Paucara Churana. Aquella fue la primera vez que lo vi en escena.

Colegio Nacional Mixto José Gabriel Condorcanqui de Yanaoca escribieron el primer guión en base a sus conocimientos e inventiva. Actualmente se sigue realizando dicho acto conmemorativo el mismo día y a la misma hora que se realiza en Tinta, marcando un enfrentamiento entre las provincias de Canchis y Canas²⁰.



Figura 6: Escenificación de la captura del corregidor Arriaga en Yanaoca (Canas) en octubre de 1991. Fotografía digital a plancha fotográfica. Fuente de imagen original: TAFOS-PUCP, revisión propia en archivo TAFOS-PUCP. 2022.

La Comunidad Campesina de Jilayhua (Yanaoca, Canas) también instauró su propia escenificación a inicios de este siglo. Miyashita (2016) cuenta que un grupo de jóvenes universitarios nacidos en el lugar, pero radicados en Cusco, propusieron a los dirigentes comunales escenificar la captura en la quebrada de Huanccoraccay con fines turísticos en 2003. Detrás de la organización no hubo mucha planificación. Quien guió el evento fue un joven que trabajaba como coreógrafo en la ciudad. Los vestuarios españoles fueron traídos por los estudiantes y las personas de la comunidad usaron sus propias prendas: hombres con ponchos rojos y mujeres con polleras rojas y chompas azules. Sin embargo, según relata Miyashita, el acto superó las expectativas de los habitantes y las

²⁰ Este enfrentamiento es antiguo, pero se agudizó el viernes 4 de noviembre de 2022, cuando el gobierno del entonces Presidente de la República, Pedro Castillo, organizó una escenificación del inicio de la rebelión en el patio exterior del Palacio de Gobierno, en Lima. Luego de ver la actuación del actor limeño Christian Esquivel, Castillo dijo que Túpac Amaru había nacido en Tinta (Canchis), y no en Surimana (Canas), como dicen los registros históricos (Del Busto, 2018). Algunas autoridades de Tungasuca levantaron su voz de protesta por medio de comunicados leídos en las radios y publicados en Facebook.

autoridades. Es así que se animaron a llevar a *Arriaga* atado al caballo de *Túpac Amaru II* hasta la plaza de Yanaoca, a 5 kilómetros de distancia de Huancoraccay, y clausuraron el evento con un izamiento de las banderas del Perú y del Tahuantinsuyo, así como el cántico de los himnos (Miyashita, 2016). Esta versión fue corroborada por Paucara Churana, quien también encarnó a Túpac Amaru II en dicho evento en años recientes, luego de haber interpretado papeles secundarios. Un actor contratado en oportunidades pasadas en dicho evento, al igual que en Tungasuca y Surimana (otra comunidad del distrito de Túpac Amaru), fue Reynaldo Arenas, protagonista de la película de Federico García Hurtado y, según las conversaciones realizadas en la zona, el “prototipo” de lo que *debe ser* un Túpac Amaru II contemporáneo.

Actualmente la escenificación de Jilayhua y Yanaoca se articulan por medio de una cabalgata que parte de Surimana el 3 de noviembre. De manera simbólica, el actor que es contratado para encarnar a Túpac Amaru II y un grupo de arrieros (pobladores de las inmediaciones con sus propios caballos) atraviesan distintos pueblos por un camino de herradura llamando a la rebelión, con arengas en quechua y sonidos de tambores, pututus (caracolas gigantes) y quenás. Pero no son los únicos eventos. Durante este siglo se ha intensificado el “culto a la memoria” (Todorov, 2000, p. 32), pues además de la escenificación de la batalla de Sangarará (promovida por la municipalidad distrital en colaboración con el Instituto Superior Tecnológico de la zona), en años recientes se ha empezado a representar en el mes de mayo el descuartizamiento o “martirologio” de Túpac Amaru II en Yanaoca, Tungasuca y Cusco²¹.

²¹ En la ciudad de Cusco también se realizan las escenificaciones, pero se ha excluido su mención en este recuento para enfocarnos específicamente en lo que sucede en las tierras tupacamaristas. Incluso Paucara Churana representó al curaca el 4 de noviembre de 2022.



Figura 7: Cabalgata del 3 de noviembre de 2021 desde Surimana hasta Yanaoca (Canas) por el inicio de los actos conmemorativos de la rebelión de Túpac Amaru II. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.

Con ese mismo objetivo, el profesor Limache Queso impulsa desde marzo del año 2022 la escenificación del nacimiento de José Gabriel en Surimana, aprovechando la remodelación de la casa familiar del curaca. Tiene el mismo proyecto con Micaela Bastidas Puyucahua en la comunidad de Iromocco del distrito de Pampamarca (Canas). Unos kilómetros más allá, en el distrito de Langui (Canas), las autoridades buscan promover la re-presentación de la captura de Túpac Amaru II en su zona²² y Paucara Churana tiene el proyecto de instaurar la escenificación del saqueo de obrajes en Pomacanchi (Acomayo), incluso ya entró en contacto con las autoridades locales.

Ha sido importante rastrear en el trabajo de campo realizado en Canas, Canchis y Acomayo y en otras indagaciones en la ciudad de Cusco todos estos actos conmemorativos. Ello me ha permitido comprender la magnitud de compulsiones creativas sobre el pasado que han aflorado en la región y particularmente en las provincias altas. En un primer acercamiento a las representaciones de estas zonas, consideré que podían ser leídas como rezagos de “interpretaciones indígenas” frente a

²² Información obtenida de la profesora Elsa Oblitas, oriunda de la zona, en conversación realizada el 15/11/23 en Tungasuca.

las versiones occidentales de los hechos de la rebelión (Rowe y Schelling, 1993, p. 72). Es decir, como esas voces silenciadas por la Historia que nos llegan desde el pasado (Joutard, 1986) y que no generan un relato escrito sino más bien se actúan para transferirse (Molinié, 2022). O se traspasan por vía oral. Ese enfoque, vinculado a la etnohistoria y a proyectos que otros autores —entre ellos Cahill (1999), Flores Galindo (1975 y 1989) y Morner y Trelles (1986)— emprendieron sobre la violencia suscitada durante la rebelión en los Andes, habría propiciado calificar las escenificaciones sólo como sedimentos del pasado local. Sin embargo, observé durante los preparativos de las escenificaciones que existe un flujo de saberes, desde recuerdos de la misma población sobre escenificaciones pasadas o relatos contados por maestros y familiares hasta referencias de libros, videos encontrados en Internet o incluso la película de García Hurtado. A partir de esa base de memorias, los actores sociales —que también son los actores artísticos— interpretan e imaginan lo que se debe representar, vinculando los hechos del siglo XVIII con el presente y con sus propias experiencias. Algo similar debió haber ocurrido cuando los artistas de la zona compusieron poemas o canciones o construyeron las estatuas que pueblan los parques y plazas. La representación de las memorias de la rebelión se ha ido construyendo a partir de la confluencia de una serie de influencias y recursos locales y externos. En ese sentido, he optado en esta investigación por abordar las prácticas escénicas en su dimensión subjetiva y creativa, lo cual decanta en circunscribirse al enfoque performativo, es decir como:

[...] producciones culturales en las que individuos y grupos particulares escenifican, de acuerdo con sus recursos, a partir del lugar que ocupan respecto de sus interlocutores y dirigiéndose a audiencias particulares, su identidad, su historia y sus utopías. No se trata, por lo tanto, de manifestaciones culturales anónimas ni indiferentes al cambio, sino de prácticas intervenidas por las voluntades e intereses, así como por las aspiraciones y limitaciones de los que las llevan a escena. En ese sentido, es necesario reconocerlas también como espacios para la reflexión. (Cánepa, 2001, p. 23)

Durante el registro audiovisual, no sólo identifiqué la reinterpretación del pasado en función de los proyectos presentes y futuros de los participantes, sino que también comprendí que los habitantes buscaban la afirmación de su cohesión dentro de los

marcos de un pasado común (Pollak, 2006). Las autoridades y el actor-productor-director impulsan estos eventos como parte de la “formación de una memoria comunitaria” (Connerton, 2009, p. 480). Paucara Churana afirmó en varias oportunidades durante el trabajo de campo que su labor no era teatral, sino más bien señaló que su misión era “hacer recordar”²³. Los trabajos sobre las memorias no implican necesariamente recuerdos, sino reconstrucciones del pasado (Jelin, 2002).

Las performance operan como “actos de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas” (Taylor, 2016, p. 26). Estas representaciones de acontecimientos de un pasado común no son estáticas, sino más bien “se re-actualizan en cada nueva instancia” (Taylor, 2016, p. 17). Es por ello importante mencionar que el documental *Aquel fuego de noviembre* muestra un contexto específico de ejecución, por lo que debe analizarse dentro de esa lógica.

Un segundo factor que ayudó a definir el enfoque de esta investigación fue analizar la tradición escénica en Cusco y, a partir de ello, identificar las articulaciones que hacen posible las performance. Desde la época colonial, el teatro sirvió para glorificar la memoria de los incas (De la Cadena, 2004) y hacer recordar a la población la grandeza del Tawantinsuyo (Mendoza, 2006). Estas representaciones, además, buscaron “actualizar [los] sentimientos cusqueñistas y ofrecer una versión fidedigna de la historia inca”, así como afirmar una descendencia directa entre los antiguos gobernantes y las élites del siglo XX (De la Cadena, 2004, p. 91), quienes eran los actores predilectos. La mayor expresión de ello sucedió en 1944, cuando un grupo de intelectuales de orientación neoindianista —con el historiador Humberto Vidal Unda a la cabeza— *inventaron* el Inti Raymi.

De la Cadena (2004) describe que en la construcción de dicha puesta en escena intervinieron *intelectuales de la élite* (personas de alto poder económico con formación académica) e *intelectuales populares o de base* (actores, músicos, danzarines y coreógrafos). En algunos casos estos últimos provenían de las provincias que estaban

²³ Entrevista con Robert Paucara Churana en su casa de Yanaoca el 24/11/2023.

fuera de la ciudad y negociaban su identidad: en sus tierras natales y en el contexto de sus interpretaciones eran indígenas, pero en su forma de vida urbana eran mestizos. Sólo quienes eran oriundos de la ciudad tenían roles protagónicos y los que venían *de afuera* debían representarse a sí mismos.

Una convicción notable que ambos grupos [neoindianistas e indigenistas] compartían era que los indios eran inferiores y que no pertenecían a la ciudad, sino al campo serrano. Materializando esta idea, a los “indios” contemporáneos (a quienes el Comité por el Día del Cusco invitó a participar [en el Inti Raymi]) se les asignó su “lugar propio” durante las celebraciones: o bien “descendían de las montañas” o provenían de la selva, tal como sugería la imagen de hombres “batiendo arcos y flechas”, una convención cultural que vincula tales instrumentos con los habitantes de las áreas más orientales de los Andes. (De la Cadena, 2004, p. 183)

A partir de 1952, hubo injerencia del Estado. José María Arguedas, como representante del Ministerio de Educación, llegó a Cusco para hacer un informe sobre la veracidad y pertinencia de los actos representados: la ansiada búsqueda de la verdad histórica. Además, un equipo de antropólogos, etnólogos, etnomusicólogos, artistas e intelectuales autodidactas (los ‘quechuólogos’, por ejemplo) fueron delegados para elaborar el “guión oficial” del Inti Raymi. Este trabajo otorgó a los autores de la versión formalizada — canonizada hoy en día— un estatus mayor dentro de la actividad cultural y artística cusqueña, algo que se mantuvo por muchos años. Ellos, con el paso del tiempo, propiciaron otros eventos escénicos apelando a su experiencia en la fiesta mayor (De la Cadena, 2004). Una consecuencia de esto es la proliferación de *raymis* (Unu Raymi, Qocha Raymi, Sara Raymi, etcétera), en las provincias aledañas de Cusco²⁴.

La reflexión sobre estos aspectos del Inti Raymi propició algunas preguntas para los fines de esta investigación. Si bien se puede ubicar a Paucara Churana como un intelectual popular y autodidacta o un productor cultural de la zona, es necesario conocer la estructura en la cual se inserta con ese rol y qué otros actores sociales participan en la toma de decisiones. Es por ello que el documental también pretende dar a conocer la propia lógica en la cual se construyen los contenidos de las representaciones en las

²⁴ Actualmente Paucara Churana también es contratado en estos eventos.

provincias altas sobre la rebelión de Túpac Amaru II. Con ese fin se ha puesto énfasis al registro audiovisual de la elaboración, discusión, corrección y ensayo de los guiones. Estos, según Paucara Churana, surgieron de su inventiva y de fuentes que él consultó, pero, eso sí, argumentó que el contenido de esos textos buscaban representar *la verdad*. La verdad, en este caso, es la grandeza de la rebelión, la valentía de los insurgentes (en especial de Túpac Amaru II y Micaela Bastidas Puyucahua) y los abusos de los españoles. Sin embargo, como se verá en el capítulo 3, el actor utiliza otros recursos para delinear los actos representados.

La mayoría de trabajos etnográficos sobre escenificaciones en los Andes se han centrado en aquello que se dice o se muestra como producto final frente al público. Sin embargo, haber tenido acceso a toda la fase preparativa y, en particular a los ensayos en Tinta, Tungasuca y Sangarará, me permitió identificar que es allí donde se desarrolla la parte más significativa de la reconstrucción de las memorias: la composición escénica del discurso que se performa. En esa etapa del proceso suceden disputas y negociaciones, además allí se pueden apreciar los intereses y posiciones de poder que adoptan los involucrados. La investigación documental abrió espacio también para mostrar otras conversaciones con los actores sociales de la zona, lo cual enriqueció la perspectiva del trabajo hacia una dimensión colectiva.

Un tercer aspecto que cobró relevancia durante el trabajo de campo fue reconocer que, como toda performance, una escenificación es también una experiencia estética (Turner, 2010 [1982]). Para representar el pasado, en las tierras tupacmaristas se emplea vestuario y utilería que funcionan como “recursos retóricos” de la re-presentación (Connerton, 2009). Pude observar que las municipalidades suelen tener sus propias prendas, armas, banderas, estandartes, incluso pelucas. Por su parte, Paucara Churana también cuenta con esos elementos para todos los personajes y momentos de las escenificaciones. Él considera necesario invertir en esos objetos, en particular los que utiliza Túpac Amaru II: su capa, su blusa, su *unku*²⁵, el sol dorado que lleva en el pecho,

²⁵ Prenda sin mangas que cubre el pecho y parte de la cintura.

su pantalón, sus panties blancas, su *maskapaycha*²⁶, su poncho, su chumpi²⁷ (en el documental se verán todos estos aditamentos). El fin de esos recursos es reforzar la verosimilitud de las escenificaciones y elevar el estatus de los actos conmemorativos: trajes y recursos más vistosos implican para la población un trabajo “más profesional” y una mejor representación del pasado.

Connerton (2009) describe que en los actos conmemorativos se suscita una *bipresencia*: se reconoce que las personas de la actualidad son quienes representan el pasado, pero también ellas traen al presente a los personajes que encarnan. Para lograr esto último es necesario formalizar, estereotipar y estilizar los actos. Tanto el vestuario como la utilería adquieren una agencia de representación y actualización. Como se muestra en el documental, su materialidad, visualidad y simbolismo despiertan reacciones y discusiones, así como también sirven para despertar memorias incorporadas (Connerton, 2009), es decir, acciones que se repiten o se ritualizan en el tiempo, como en este caso son: la forma de portar las armas o los rifles o la técnica para usar una *warak'a*²⁸.

Dentro de esta construcción estética no puede dejarse de lado la caracterización corporal de los actores. En las escenificaciones de las provincias altas se busca la bipresencia también por medio de la elección de los participantes más parecidos al imaginario de los personajes prototípicos. Las características fenóticas son definitorias para distribuir a los elencos durante los castings que realiza Paucara Churana: quienes tienen piel clara y rasgos menos indígenas, son enviados al bando español, principalmente soldados o curas. En cambio, aquellas personas con rasgos andinos más asentuados forman parte del “pueblo de indios”. Busca finalmente varones con apariencia ruda y estatura alta (o por lo menos arriba del promedio) para que interpreten a los lugartenientes de Túpac Amaru II, es decir, a sus capitanes y familiares. Las mujeres casi siempre son clasificadas dentro del pueblo.

²⁶ Especie de corona con plumas que solía usar el inca.

²⁷ Cinta gruesa tejida con lana que se lleva arriba de la cintura, es usada como cinturón.

²⁸ Soguilla de lana de oveja que se usa para lanzar piedras.

En esta misma línea, decidí acompañar el proceso de transformación del actor principal, desde los ejercicios físicos que realiza hasta las circunstancias en las que se maquilla y peina. En este punto fue importante recordar el aspecto capilar de todos los actores que suelen representar a Túpac Amaru II: el cabello largo es la norma. Paucara Churana contó que en sus inicios solía usar una peluca, pero cuando comenzaron a aumentar sus contratos para las escenificaciones (a partir de 2019) decidió que era preferible dejar crecer su cabellera para asemejarse más a la figura histórica que representa, además también lo vinculaba con el imaginario inca de hombre de melana larga. Este tema, como otros relacionados a las características físicas de los demás personajes, abre debates respecto a la vinculación fenotípica con los sujetos del pasado y a la forma en la que los mismos participantes se aprecian ahora (más blancos o más indios). Si bien la investigación no profundiza en discusiones sobre etnicidad ni raza, sí toma en cuenta esos marcadores de indigeneidad e indianidad al ser parte de las performance.

1.2 Objetivos y aportes

Como he descrito, esta investigación documental propone centrarse en el proceso de construcción de las escenificaciones sobre la Gran Rebelión en la misma zona donde los eventos sucedieron hace más de dos siglos. He constatado que es en esa etapa donde las memorias emergen y delinear, a partir de intereses personales y aportes subjetivos y creativos, el contenido de lo que es representado. En ese marco, noté que la mayor responsabilidad de los eventos recae en un actor autodidacta del lugar. Sin embargo, existen otros actores sociales que intervienen en la elaboración de la escenificación. El registro audiovisual fue fructífero para mostrar esas relaciones y la preponderancia del actor-productor-director. Por ello, la pregunta principal que intento responder es: ¿Cómo y quiénes construyen las memorias sobre la Gran Rebelión que son puestas en escena en los pueblos tupacamaristas por motivo de los actos conmemorativos del inicio del levantamiento?

El trabajo etnográfico me ha permitido reconocer que la preparación de estas escenificaciones despierta reacciones, motivaciones e interpretaciones en relación a los

acontecimientos prototípicos: la captura del corregidor Arriaga, su ejecución y la batalla entre tupacamaristas y las fuerzas realistas en Sangará. Los conflictos y acuerdos que aparecen en las reuniones con las autoridades locales o sus delegados, las revisiones de los guiones y, especialmente, los ensayos son vitales para conocer las memorias que fluyen y constituyen el contenido de las representaciones. En esa línea, planteo una segunda pregunta: ¿Qué intereses, negociaciones y disputas sobre las memorias surgen durante la preparación de las escenificaciones?

En esa etapa también se toman decisiones importantes respecto al fondo (el guión, el contenido performativo) y a la forma (el vestuario, la utilería, el maquillaje, la elección de los actores principales y secundarios). Estos elementos hacen que emerjan las memorias individuales de los participantes y, al ser empleados en los eventos, forman parte de la construcción de la memoria comunitaria de la rebelión que se quiere re-presentar. Para ahondar en este aspecto, propongo una tercera pregunta: ¿Qué recursos estéticos se utilizan para la representación del pasado y qué connotaciones propician sobre la rebelión?

Intento responder estas preguntas por medio de la realización de un producto audiovisual, que viene acompañado de un texto reflexivo. La etnografía audiovisual no solo busca obtener una descripción densa del proceso de construcción de las escenificaciones, sino también mostrar casi íntimamente el sentimiento o la cultura tupacamarista que existe en las provincias altas, la agencia de los habitantes de la zona, la riqueza visual y sonora de las performance (así como de los espacios donde se realizan) y las acciones dramáticas que implican *traer al presente* a un personaje de la historia.

El documental apunta, en principio, a nutrir el corpus de producciones realizadas en la Maestría en Antropología Visual (MAV) y, en segunda instancia, a insertarse dentro del panorama contemporáneo del documental peruano y latinoamericano.

He considerado que el problema de investigación es relevante en los campos de la Antropología Visual y del cine de no ficción por los siguientes puntos:

- En el terreno de la Antropología y en la tradición documental, es decir, de no ficción, la mayoría de los estudios de memoria ha abordado —pertinentemente— los periodos de violencia política. Es decir, siguiendo a Rivera Cusicanqui (2010), se ha enfocado en las *memorias cortas* —en hechos más recientes de violencia o dominación—, dejando de lado la investigación sobre *memorias largas* —hechos antiguos, particularmente de la época colonial—. Esta investigación busca cubrir el segundo espacio, aportando a las Ciencias Sociales y a la cinematografía nacional.
- Aunque las figuras de Túpac Amaru II, Micaela Bastidas Puyucahua y otros personajes de la sublevación general del siglo XVIII son reconocidas y debatidas en diversos escenarios de la sociedad, se sabe poco sobre las prácticas memoriales vinculadas a la Gran Rebelión que se realizan específicamente en las provincias altas. Caso contrario es el de las representaciones de la Muerte del Inca, que han sido estudiadas, registradas y difundidas en sus contextos (Junín, Pasco, Bolivia, etc.) con mayor detalle. La película documental *Aquel fuego de noviembre* no sólo llenará ese vacío sino que también gracias a la inmersión que ha logrado, mostrará audiovisualmente la experiencia vital que atraviesan los habitantes de Tinta, Tungasuca y Sangarará para performar *su* pasado. De esta forma, además, intentaré discutir algunos estereotipos y esencialismos sobre la capacidad creativa que tienen las poblaciones de los Andes. Como dicen Burt y Ulfe (LASA Forum Summer, 2023, p. 11), desde los pueblos, “desde sus formas organizativas e imaginarios, esperanzas y necesidades, es posible imaginar y construir futuros más justos”.
- Como explicaré en el siguiente capítulo, las provincias altas —y, en particular, Canas— han sido escenario de una tradición audiovisual significativa, que se ha centrado en otras dos prácticas performativas: la construcción del puente de

Q'eswachaka y la batalla ritual del Ch'iaraje. Sin embargo, este será el primer largometraje documental de corte etnográfico que aborde las escenificaciones sobre la Gran Rebelión. En ese sentido, el registro pormenorizado de la preparación de las escenificaciones y las escenificaciones en sí, sirven de "documento" para futuras investigaciones sobre los actos conmemorativos en relación a la Gran Rebelión y a la tradición escénica de la zona.

- Esta tesis combina la teoría antropológica y la creación audiovisual. Es por ello que forma parte de una tendencia que busca el diálogo y la colaboración entre la investigación y la creación (Daza, 2009).
- Al hacer un producto audiovisual de no ficción, esta investigación no elude su función representativa y memorial. No solo se muestra la producción de una memoria, sino que el producto audiovisual produce una memoria en sí misma. Siguiendo a Jelin, "la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y [propiciar] una mayor confianza en uno mismo y en el grupo" (2002, p. 43). Este documental y todos los registros que quedaron fuera del montaje pueden servir de memoria y referencia para que los habitantes de las provincias altas sepan en el futuro cómo se hacían las escenificaciones y quiénes intervenían en ellas.

Finalmente, es necesario ubicar esta investigación en su contexto sociopolítico actual. En el Perú, vivimos un periodo en el que el racismo y la exclusión se están exacerbando. Las víctimas de los ataques durante el proceso de convulsión social posterior —e incluso anterior— al gobierno del expresidente Pedro Castillo fueron particularmente las poblaciones andinas. Algunos representantes del Estado, las Fuerzas Armadas y parte de la sociedad civil quisieron cosificarlas e infantilizarlas, arguyendo que tenían escasa agencia para construir sus propias lecturas de la realidad o la historia. Lo que muestra el documental desbarata esas ideas. Pero además abre cuestionamientos sobre cómo todos (los protagonistas del documental, quien lo realiza y los espectadores) nos vinculamos con un personaje relevante de nuestro pasado común. La investigación no

intenta buscar una versión unánime de la Gran Rebelión, sino demostrar que ese, como otros eventos del pasado, están en constante reinterpretación y re-presentación.

1.3 Metodología

Es importante precisar el punto de enunciación desde donde realizo esta investigación. Soy cusqueño, mis abuelos fueron campesinos quechuahablantes de zonas rurales de Cusco y Puno, pero yo nací y crecí en la ciudad. Aunque mantuve algunas prácticas andinas —como el otorgamiento de agencia a entes no humanos (las montañas, las lagunas, la tierra), la ritualidad sincrética (en casa se hacían pagos y despachos a la *pachamama* y se compartía la fervorosidad por el Señor de Huanca y el Señor de Qoyllurit'i) y el uso de códigos quechuas (no solo palabras sino también sistemas de comunicación más amplios)—, los valores que fueron predominantes, en especial durante mi adolescencia, se alejaron de lo andino. Por eso y por mis rasgos físicos, no soy un investigador blanco o descendiente de una élite económica e intelectual que llegó con un equipo de filmación para hacer un documental etnográfico. Tampoco soy clasificado como indio. Por mi formación y mi origen estoy en la frontera de ambos espacios, una zona liminal que también ocupan otros profesionales urbanos de familias migrantes del campo, caracterizados por una identidad mixta o *halfie* (Abu-Lughod, 2012). Sin embargo, siendo consciente de los grados de movilidad que implica la identidad y del posicionamiento político en relación a la indigeneidad (De la Cadena, 2004), en mi práctica antropológica me posiciono como un persona de raíces indígenas. Estos aspectos del yo configuran la manera en que percibo el mundo y, de manera específica, el tema estudiado ahora (Behar, 1996).

Tampoco eludo mi condición de hombre que interviene en un espacio dominado por la masculinidad andina. Al tener esa condición tuve una mayor facilidad para desplazarme por las provincias altas, en trayectos largos y a veces desolados, así como para ser aceptado en diversos espacios. En ello también colaboró reconocer ciertos códigos sociales del entorno, como aceptar las comidas o bebidas alcohólicas, usar determinadas prendas (el sombrero y el poncho, por ejemplo) en circunstancias específicas, emplear

mis conocimientos básicos de quechua al saludar o responder las conversaciones, tener dos apellidos reconocibles o, incluso, ante los ojos de algunas personas, parecer *un local*.

Por último, realizar investigaciones historiográficas sobre la Gran Rebelión²⁹, me permitió entablar conversaciones sobre el tema con los habitantes de la zona e identificar los sucesos históricos más significativos para las poblaciones. Gracias a ese conocimiento, pude entender mejor las escenificaciones y, ya con cámara en mano, intuir los movimientos de los actores durante los ensayos. Pero en especial, pude ser aceptado en algunos sectores como otro “tupacamarista” más.

Al ser esta una investigación cualitativa con enfoque etnográfico y componente audiovisual, fue importante ingresar paulatinamente al campo, a medida que este se iba definiendo y redefiniendo. Entre agosto y septiembre del año 2021 hice viajes a Tinta (Canchis), Yanaoca, Jilayhua y Tungasuca (Canas) sin cámara, con el fin de observar y explorar la zona, así como constatar que el tema de la rebelión de Túpac Amaru II estaba vigente³⁰. Al corroborar esto y entablar los primeros contactos con los habitantes, volví a los lugares mencionados y visité por primera vez Sangarará en octubre y noviembre del mismo año. De esa forma fui testigo de las escenificaciones y realicé los primeros registros audiovisuales desde un punto de vista aún lejano³¹. También me valí del cuaderno de campo para empezar a recoger datos y anotar reflexiones. Esta experiencia fue positiva por cinco motivos:

²⁹ Además de haber dedicado varios años a la lectura de libros de historia, como parte de mi aprendizaje en la Escuela de Posgrado de la PUCP me inscribí en el Seminario de Historia de América Andina, en el cual hice una investigación sobre la Gran Rebelión, y tuve como docente a Scarlett O’Phelan, una de las académicas que más domina la materia.

³⁰ En realidad, mis primeros viajes a esa zona ocurrieron en 2018, pero en ese entonces no tenía idea de que estudiaría Antropología Visual ni que haría un documental. Lo que sí pude reconocer son los cambios que han habido entre ese año y el 2021, cuando se celebró el Bicentenario de la Independencia. Por ejemplo, las casas de la familia Túpac Amaru en Surimana y Tungasuca fueron remodeladas (rehechas, dicen algunos pobladores), casi por completo y se construyeron algunas nuevas plazas con las esculturas de los insurgentes en Iromocco (Pampamarca, Canas) y Yanaoca (Canas).

³¹ El resultado de esa exploración fue un cortometraje de 10 minutos. Puede verse en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/660242831>

1. Pude entender la magnitud de las escenificaciones y las representaciones en general sobre la rebelión en la vida social de los habitantes de las provincias.
2. Conocí las rutas y medios de transporte que debía usar para movilizarme e hice un *scouting*³² de los escenarios más importantes para los fines del proyecto.
3. Los actores secundarios me contaron a grandes rasgos el proceso que seguían para realizar las escenificaciones y, aunque no conversé en ese momento con Paucara Churana, sí lo hice con su esposa (Kathi Montalvo Chuquihuanca), quien me dio algunos datos que posteriormente me sirvieron para investigar más sobre el actor en Internet. Acercarme a él con ese *background* influyó en que me abriera sus puertas.
4. Reflexioné sobre mi vinculación con el tema y las zonas quechuhablantes. Esto fue imprescindible para guiar mi relación con las personas de las provincias en mis siguientes visitas y para definir el estilo que iba a seguir en las grabaciones.
5. Experimenté con el registro audiovisual y con el montaje, adentrándome también durante ese proceso a debates teóricos sobre la realización cinematográfica y el trabajo antropológico.



Figura 8: Primer registro de los ensayos del actor Robert Paucara Churana el 3 de noviembre de 2021 en la plaza de Tinta (Canchis). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.

³² Exploración de los espacios y las rutas de las provincias altas, así como exploración de las relaciones sociales que se vivían allí.



Figura 9: Preparación para la escenificación de la captura del corregidor Arriaga en la plaza de Tinta (Canchis). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.



Figura 10: Llegada por primera vez a Tungasuca (Canas). Un arco aparece en el ingreso. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.



Figura 11: Mujeres viendo la placa conmemorativa de Túpac Amaru II en Sangarará (Acomayo). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.

En enero de 2022 y julio-agosto del mismo año, volví a las zonas. Esta vez mi objetivo fue comentar a las autoridades mi intención de realizar un documental y plantearle el proyecto de investigación a Paucara Churana y Montalvo Chuquiwanca. Era indispensable generar estos lazos pues, si la intención era vivenciar el proceso de construcción de las escenificaciones, debía tener acceso a las actividades y a la vida cotidiana de los actores sociales. Pero había un problema: no se podía tener certeza de los lugares donde sería contratado Paucara Churana, pues esos acuerdos se hacen recién en la segunda mitad de octubre de cada año. En caso yo eligiera una sola localidad (Tinta o Tungasuca, por ejemplo), tampoco sabría a quién las autoridades contratarían. Si escogían a otro actor, el tiempo para generar la confianza que necesitaba el proyecto sería muy corto. Es por ello que, más que segmentar un único campo espacial para la investigación, decidí —con la recomendación de mis asesores— que este sería movable, multisituado y que dependería de los lugares donde fuera contratado Paucara Churana. Su recorrido —espacial y metafísico— construiría los datos etnográficos de la investigación.

Con estas definiciones, se plantearon las siguientes tareas previas al ingreso al campo de trabajo:

Tabla 1

Actividades y objetivos durante el trabajo de campo

<i>Año 2022</i>	<i>Actividades</i>	<i>Objetivos</i>
Agosto-septiembre	Entrevistas en profundidad y semiestructuradas con Robert Paucara Churana y Kathi Montalvo Chuquihuanca. Fueron cinco entrevistas con Paucara Churana y tres con Montalvo Chuquihuanca (ella tenía menos tiempo por ese entonces). Todas se hicieron por teléfono.	Conocer mejor a los interlocutores principales, tomar apuntes para elaborar una historia de vida y generar confianza con ellos.
Septiembre	Búsqueda en libros y en archivos (Archivo Regional del Cusco, Biblioteca Municipal del Cusco y TAFOS) y realización de entrevistas sobre las escenificaciones.	Rastrear el origen de las representaciones y acercarme a su visualidad.
Septiembre - octubre	Visionado y análisis de películas de ficción y no ficción hechas en las provincias altas. También visionado de producciones de otros países. Redefinición del tratamiento audiovisual y del estilo de registro documental. Corrección del borrador del proyecto de tesis (presentado en julio a los asesores). Elaboración de	Organizar un corpus audiovisual y construir una propuesta propia. Definición de modo de representación para el registro. Contar con una propuesta estética, narrativa y teórica para la grabación del documental.

	materiales para el trabajo de campo.	
Octubre - diciembre	Realización del trabajo de campo.	Investigación en el terreno y registro audiovisual.

Elaboración propia. 2022.

Cuando comenté a Paucara Churana y Montalvo Chuquiwanca que quería sostener el desarrollo de la investigación y filmación en su trabajo y proceso de preparación, mostraron apertura e incluso propusieron algunas ideas³³. Como yo había trabajado una escaleta³⁴ y un tratamiento audiovisual, se los mostré en octubre de 2022, a mi llegada al campo. Sus ideas y sentido colaborativo fueron cruciales para el replanteamiento del plan de grabación. También sirvieron para descartar ciertas premisas. Por ejemplo, algunas ideas que llevé al campo fueron: a) grabar un día entero en la vida rutinaria (fuera de la escenificación) de la pareja; b) realizar un casting junto al actor para buscar un nuevo Túpac; y c) insertarme con cámara en mano dentro de los ensayos del elenco para crear el punto de vista de alguien que es parte del proceso, entre otros. De todas estas, solo quedó la última. La primera y la segunda mutaron. En el caso del registro de un solo día, se hizo imposible seguir un plan secuencial de acciones porque cada día de ellos era diferente y siempre debían cumplir tareas imprevistas, lo cual en realidad generaba nuevas alternativas de grabación, algunas incluso más reveladoras, como una tarde en la que debí acompañar a Montalvo Chuquiwanca a buscar las vacas de su suegro al campo (esto solo lo grabé en sonido). El casting, por otro lado, no se pudo hacer porque no hubo tiempo. En su lugar, Paucara Churana me comentó que en Tinta él elegía a quienes representarían a algunos personajes en el primer día del ensayo. En realidad, tiene la misma lógica de rastrear las estructuras memoriales que definen a

³³ Más adelante, casi hacia el final del trabajo de campo, me comentaron que ellos querían hacer una película sobre sus vidas antes de que yo llegara.

³⁴ Esta constó de un delineamiento de los ejes dramáticos que quería desarrollar durante la producción.

quienes fueron parte de la rebelión, pero de otra manera. Por lo que también fue fructífero. En resumen, si bien fui con algunas ideas, muchos instantes de creación para el registro surgieron durante el proceso y tuvo a los actores sociales como coautores o, al menos, como cómplices.

Todo el proceso de registro puede condensarse en las siguientes técnicas de recojo de información y de producción audiovisual:

1. Caminatas audiovisuales³⁵ por Tinta, Tungasuca, Sangarará y Yanaoca (donde vive Paucara Churana y Montalvo Chuquihuanca)
2. Conversaciones y acuerdos con Paucara Churana y Montalvo Chuquihuanca sobre las formas de colaboración y co-creación durante el registro audiovisual
3. Seguimiento, observación y registro audiovisual del actor durante su proceso de trabajo, lo cual también fue concertado de la siguiente forma:
 - a. Preparación física
 - b. Escritura y corrección de los guiones
 - c. Revisión del vestuario
 - d. Reuniones con las autoridades locales o sus delegados y con otros participantes de las escenificaciones
 - e. Ensayos individuales de sus guiones
 - f. Ensayos con los elencos en cada zona (se hicieron tres por lugar)
 - g. Vida cotidiana y familiar

³⁵ La metodología y el medio de inmersión en el campo etnográfico que se fundamenta en caminatas con video fue trabajada por Pink (2007). Para esta tesis, los aportes más significativos de la antropóloga británica son dos: la *creación* de lugares por medio de desplazamientos con la cámara y la reflexión respecto a la sensorialidad de dichos espacios, en cuanto a las reacciones en el cuerpo que afloran en el investigador durante su producción antropológica. En el documental *Aquel fuego de noviembre* no se maximizan las caminatas audiovisuales como formas de conocimiento y redifinición de los lugares con otros actores sociales (o al menos no de forma prioritaria), sino más bien se emplean para generar una indagación del punto de enunciación que desarrollo en mi incursión a las tierras tupacamaristas y cómo esto va develando una materialidad y sensorialidad de las dinámicas cotidianas y memoriales sobre las figuras de la rebelión.

- h. Trabajo formal como técnico de computadoras
 - i. Escenificaciones
4. Seguimiento, conversaciones informales y entrevistas con el actor y su esposa en su casa y en otros espacios
 5. Identificación de interlocutores clave en Tinta, Yanaoca, Tungasuca y Sangarará, así como entrevistas semiestructuradas y performadas³⁶ con registro audiovisual con cada uno
 6. Observación participante y grabación durante los ensayos y las puestas en escena
 7. Registro del propio proceso de grabación y de la performance del documentalista

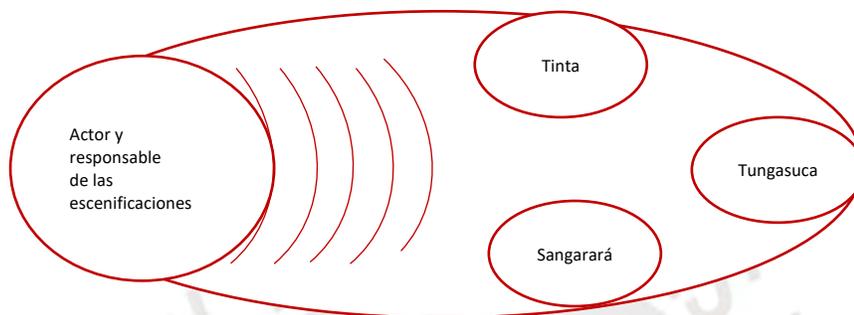
Es importante precisar que no he contado con asistentes durante la grabación. Todo el registro lo he hecho con una cámara digital y un micrófono *shotgun* por mi cuenta. Esto se convirtió en una ventaja porque permitió moverme con facilidad e infiltrarme durante los preparativos. También hizo posible que establezca un intercambio continuo con las personas que estaban frente al lente, propiciando interactividad y performatividad durante el registro documental (esto se replanteó en la edición). Las desventajas, por otro lado, fueron la desconfianza para entablar rápidamente comunicación con algunas personas (en especial mujeres jóvenes), la dificultad para cubrir diferentes funciones en el campo (como un registro de sonido más limpio o algunas labores logísticas durante los ensayos y las escenificaciones) por estar solo. El agotamiento fue otra consecuencia negativa.

³⁶ Antes de ingresar al campo, desconocía el concepto “encuentro performativo” que plantea el antropólogo visual Andrew Irving. Sin embargo, mientras escribía este texto, llegó a mí un artículo de su autoría. Allí, él afirma que el trabajo etnográfico es siempre performativo y plantea construir experiencias performativas que busquen generar discursos y acciones pertinentes al tema que se investiga (Sánchez & Estalella *et al.*, 2023). En cierta forma, fue algo que yo busqué cuando planteé esas “entrevistas performadas”, pues luego de conocer y tener varias conversaciones con los interlocutores (participantes de las escenificaciones), les planteaba un tipo de encuentro que despertara su memoria y que hiciera tangible mi participación como investigador. De esa forma, por ejemplo, reuní a tres estudiantes de Tinta en uno de los salones de la Casa-Museo Túpac Amaru, en medio de los cuadros que narran la rebelión.

Se puede describir el campo de la siguiente forma:

Tabla 2

Interlocutores principales



Elaboración propia. 2023.

1.4 Interlocutores

A. Robert Paucara Churana

Hombre nacido en 1983 en la comunidad de Jilayhua, del distrito de Yanaoca, provincia de Canas. Sus abuelos y padres fueron trabajadores de los hacendados de la zona. Le cambiaron el apellido (de Paucara a Paucara) para que no lo discriminaran por ser de origen quechua. Estudió en Yanaoca y Cusco, donde además vendía helados en las calles para apoyar en la economía del hogar. Cuando terminó el colegio, viajó a Lima y allí estudió Informática en el instituto CESCA. Alternaba sus clases con trabajos esporádicos como estibador en los mercados, cobrador de combi o danzante de música folclórica en eventos para migrantes de la sierra. A los 24 años, regresó a su comunidad para ejercer su profesión. A esa misma edad participó por primera vez en las escenificaciones de la rebelión de Túpac Amaru II como actor secundario. Desde 2017 representa el papel principal, pero también encarna a una serie de incas en varios eventos folclóricos que se realizan en los distritos del sur (Cusco y Puno). El 2023 fue

elegido como *sapa inca*, inca principal, en la festividad del Inti Raymi, el evento escénico más importante del Cusco. Por tal motivo, se ha presentado en Lima y Nueva York (Estados Unidos). A pesar de haber interpretado tal papel, en su tierra natal le siguen llamando Túpac Amaru o *Túpac* (a secas), y aún trabaja como técnico de computadoras y celulares en la tienda que fundó con su esposa.

B. Kathi Montalvo Chuquihuanca

Es una mujer de 27 años. Su lugar de nacimiento es Toccocory, una comunidad rural muy pequeña del distrito de Túpac Amaru, en la provincia de Canas. Es la mayor de seis hermanos y tuvo como padres a dos campesinos quechuahablantes, incluso hoy su mamá solo habla esa lengua originaria. Desde niña representó danzas folclóricas y tuvo que vivir sola, pues fue a estudiar la escuela a Yanaoca, la capital de la provincia. Sus padres no quisieron que ella tenga formación superior, pues consideraban que su futuro era trabajar en el campo y casarse. Sin embargo, ella se mudó por su cuenta a la ciudad del Cusco, donde trabajó limpiando edificios y casas, así como sirviendo en restaurantes turísticos. Con el dinero que ganó, pagó sus estudios de Contabilidad en el instituto Khipu, aunque de vez en cuando la contrataban como instructora de danzas costumbristas. En 2019 empezó su relación con Robert Paucara Churana y desde entonces lo acompaña en las escenificaciones. Ahora, además de trabajar con su esposo en su tienda de reparación de computadoras y celulares, tiene un empleo en la Municipalidad del distrito de Pampamarca.

El resto de interlocutores fueron, por zonas, son:

C. Yanaoca

- Julio César Limache Qqueso, profesor de la carrera de Educación en la filial de Canas de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco (Unsaac)
- Carlos Paucara, campesino, productor de queso y padre de Robert Paucara Churana

D. Tinta

- Yasmin Quispe, alumna de la Escuela de Educación Superior Pedagógica Pública Túpac Amaru de Tinta y parte del elenco de la escenificación
- Hugo Soncco Meza, alumno de la Escuela de Educación Superior Pedagógica Pública Túpac Amaru de Tinta y parte del elenco de la escenificación
- Josías Iwaraki Cusi, alumno de la Escuela de Educación Superior Pedagógica Pública Túpac Amaru de Tinta y parte del elenco de la escenificación
- Julián Yanque Paz, ex profesor de la Escuela de Educación Superior Pedagógica Pública Túpac Amaru de Tinta, actor de Túpac Amaru en el pasado, consultor de la Municipalidad sobre el contenido de las escenificaciones y relator del evento

E. Tungasuca

- Plácida Tomayconsa, habitante de Tungasuca Ccollana y parte del elenco de la escenificación
- Natalia Villavicencio, habitante de Tungasuca Ccollana y madre de la actriz que interpretó en años anteriores a Micaela Bastidas
- Édgard Montalvo Zapata, secretario general de la comunidad Tungasuca Ccollana y parte del elenco de la escenificación
- Víctor Nina Condeña, guía y relator de la escenificación
- Vito Suni Villavicencio, alcalde del distrito de Túpac Amaru

Es importante mencionar en este punto que el documental muestra principalmente las actividades de Tinta y Tungasuca. Pero también registra al personaje principal en sus actividades cotidianas en Yanaoca, donde reside junto a su esposa. Consideré descartar el registro audiovisual de casi la totalidad de los eventos en Sangarará con el fin de no extender la duración de la película, además de mantener una coherencia temática y narrativa. Otros dos motivos fueron los siguientes: a) la captura del corregidor Arriaga y

su ahorcamiento son dos sucesos conectados directamente; y b) al participar dos públicos distintos en ambos lugares (en Tinta fueron alumnos de un instituto; y en Tungasuca, la población adulta, principalmente campesinos) se muestra un contraste en el desarrollo de los preparativos: Paucara Churana en Tinta habla castellano y es más ameno, pero en Tungasuca habla principalmente en quechua y es más serio, incluso confrontacional.

Respecto a las otras personas que fueron grabadas, se siguieron los principios éticos señalados en el reglamento del Comité de Ética de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú (responsabilidad, integridad científica, justicia, beneficencia y respeto). Desde el inicio se comunicaron los fines de la filmación. Cada interlocutor con el que conversé recibió un consentimiento informado, donde se reiteraban los objetivos de esta. También fui respetuoso con los espacios y momentos en los que debía grabar.

Como resultado, obtuve 67 horas de grabación, que posteriormente fueron visionadas y pauteadas en detalle, las cuales produjeron a su vez dos mil páginas de apuntes. Este minucioso proceso sirvió para contrastar las reflexiones escritas en la libreta de campo, y generar otras. Posteriormente escribí la sinopsis y el tratamiento estético, lo cual se mostrará en el tercer capítulo de este texto.

Para finalizar este capítulo, debo mencionar que es mi intención hacer proyecciones en las zonas que aparecen en el documental, quizá en una versión extendida donde haya más espacio para que la participación de la mayoría de los interlocutores. Esto después de la sustentación de la tesis y en la medida que el tiempo y los recursos lo permitan. Lo que sí se acordó con las personas es una devolución. Esta consistirá en una entrega de una copia del documental en alta calidad a las municipalidades y a la pareja Paucara-Chuquihuanca. También me comprometo a realizar talleres de artes escénicas para los niños y jóvenes de las zonas, quienes manifestaron su interés por esas experiencias.

CAPÍTULO II

2. PERFORMANCE Y MEMORIA EN LA ANTROPOLOGÍA VISUAL

En este capítulo, hago un análisis de las investigaciones y los debates teóricos que han servido de marco para la elaboración de la tesis documental. La primera parte se compone de tres subsecciones: a) revisión de textos etnográficos sobre escenificaciones de acontecimientos prototípicos en los Andes; b) descripción de los estudios históricos alrededor de las representaciones visuales de Túpac Amaru II; y 3) análisis y reflexión sobre algunas películas documentales de corte etnográfico que se han realizado en las provincias altas de Cusco, principalmente en Canas, resaltando dentro de ellas las que han explorado la representación de los hechos de la rebelión o su memoria en particular. En la segunda parte, se presentan y discuten los planteamientos teóricos que, desde la Antropología, han abordado a la performance y a la memoria. En la tercera y última entrada se expone el corpus de producciones audiovisuales que sirvieron de referencia para la elaboración de la propuesta documental.

2.1 Antecedentes antropológicos, históricos y visuales

2.1.1 Puestas en escena a través del lente etnográfico

Uno de los libros fundamentales para esta investigación es *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes* (Cánepa Ed., 2001). Hay dos trabajos en dicha publicación que son particularmente destacables para los fines de esta tesis. El primero fue realizado por el antropólogo Manuel Ráez Retamozo. Él se enfoca en la construcción de los roles de género en las puestas en escena y desfiles de Semana Santa de las comunidades del Valle de Yanamarca, en la región Junín. Qué se representa, cómo se representa y quiénes representan son los aspectos que aborda el artículo. Ráez Retamozo parte de un análisis de la situación sociodemográfica de la zona y de una descripción de las participaciones masculinas y femeninas en los eventos. Como paso siguiente, se enfoca en el control que ejercen las autoridades militares en el

flujo creativo que construyen las escenificaciones, cuyas temáticas oscilan entre lo católico y lo castrense: combinan la Pasión y Muerte de Jesucristo con periodos recientes de la historia peruana (el rescate de los rehenes en la Embajada de Japón y la batalla de Tiwinza). Al final, la observación etnográfica del autor devela la condición pasiva y sexualizada de la figura femenina en las representaciones.

En otro capítulo del mismo libro, el antropólogo Alex Huerta-Mercado, escribe una etnografía sobre la escenificación de la muerte de Atahualpa a manos de la fuerzas de Francisco Pizarro. El evento se realiza como parte de la fiesta de la Virgen de Cocharcas, realizada cada septiembre en la comunidad de Sapallanga, también en Junín. Lo más novedoso de este trabajo es que el autor no se centra en la representación en sí (aunque la describe casi por completo, incluso con la exposición de extractos del guión), sino que tuerce la mirada hacia el público, el cual reacciona con sonrisas y bromas compartidas. Una revelación de la investigación es descubrir que el humor funciona como un medio de apaciguamiento del trauma del pasado (el discurso festivo le gana al discurso trágico). Al final del evento, la historia se distorsiona por una versión más conveniente y reparadora: el Rey castiga a Pizarro por haber matado al inca Atahualpa.

Hay otros puntos que conviene mencionar. El primero es la agudeza de la descripción etnográfica, pues gracias a ella nos enteramos del poder simbólico de los detalles: la vestimenta de los incas es mucho más elaborada y suntuosa que la de los españoles, lo cual otorga un estatus mayor a los antiguos gobernantes del Tahuantinsuyo. Están, para los sapallanguinos, por encima de los invasores europeos. Por otro lado, es interesante el reconocimiento de la agencia de los actores, quienes salen del papel para encender las carcajadas del público. Dice el autor: "... la risa se genera no por el contenido narrado, sino por la forma sorpresiva de presentarlo" (Cánepa Ed., 2001, p. 327).

Un aspecto final es que Huerta-Mercado reflexiona sobre su presencia catalizadora en medio de los eventos, pues menciona que lo invitan a bailar o intentan darle besos. Esto no solo permite reforzar la influencia del humor en la performance (el autor no usa esta palabra, trabaja más bien con el concepto de carnaval de Mijaíl Bajtín), sino también

entender cómo la presencia del antropólogo —sujeto externo, finalmente— influye en el devenir de los actos.

La Muerte del Inca, como se conoce a esta representación, se realiza en varias zonas del país y del extranjero³⁷. Precisamente hay otros dos estudios sobre el mismo acontecimiento que es importante mencionar. El primero fue realizado por Enrique Gómez Carré y Fermín Rivera Pineda (1982) en la comunidad de Santa Ana de Tusi, de la región de Pasco. Los eventos descritos también se realizan como parte de la festividad de una virgen. Sin embargo, aquí los investigadores se centran en el aspecto ritual o ceremonial de la representación. Ellos interpretan que se transfiere la memoria colectiva de la muerte de Atahualpa por medio de la oralidad y la actuación. Bajo ese punto de vista, sostienen que la puesta en escena reemplaza y modifica la versión textual del pasado.

En primer lugar, se entrecruzan los hechos de otras historias, como la decapitación de Túpac Amaru I. En segundo lugar, también cambian el final y rompen la cuarta pared con el actor que interpreta a Francisco Pizarro: el público lo insulta y celebra su ajusticiamiento por el crimen que ha cometido. Para los autores, esto demuestra la agencia de los hombres andinos, pues entienden que de esa forma pueden contar su propia versión de los hechos y tener roles protagónicos dentro de la historia nacional, algo que les era (es) vedado por la historiografía. Quizá lo más criticable de este trabajo es la diferenciación que se establece entre los *hombres andinos* y los *hombres modernos* (los autores o quienes leen su texto), lo que termina esencializando a los primeros como personas eminentemente orales y atadas al pasado.

El otro estudio es el realizado por la antropóloga Iris Gareis (Geist Ed., 1996). Su trabajo no es una etnografía propiamente dicha, sino un análisis de las representaciones

³⁷ El historiador Nathan Wachtel hizo algunas investigaciones al respecto. Desde su perspectiva, los actos folclóricos representan la Historia y comunican rezagos del pasado. A partir de esas expresiones, se puede entender o conocer algunos de los elementos del suceso que se pone en escena, afirma. Por otro parte, es destacable el webdoc que realizaron los antropólogos Ulla Dalum Berg y Luis Millones sobre la muerte del inca Atahualpa en cuatro zonas del país, entre ellas Sapallanga. El contenido que se muestra son ensayos, fotogalerías y registros audiovisuales de las performance. Ver el siguiente enlace: <http://archive.hemisphericinstitute.org/cuaderno/atahualpa/intro.html>

escénicas y visuales de La Muerte del Inca: compara cómo se dramatiza el hecho en algunas zonas de Perú y Bolivia con un texto que describe la representación en la provincia de Chayanta (Bolivia)³⁸ y una versión del código Compañón³⁹. Al ser un trabajo que intenta abarcar globalmente a la puesta en escena, como si se tratara de un único suceso con versiones más o menos iguales y desperdigadas geográficamente, no tiene la riqueza de la descripción densa de un único evento. Sin embargo, lo más destacable es que argumenta que los autores de esas escenificaciones negocian su pasado y plantean un proyecto de futuro:

Al 'revivir' anualmente en la representación ritual la crisis de la conquista, la puesta en escena de la muerte del inca inaugura también un proceso de concientización de los pueblos andinos, apoyándolos en la búsqueda de su identidad y de su lugar en la sociedad actual. En ese sentido, la escenificación del trauma es un medio para superar las experiencias traumáticas del pasado y, al mismo tiempo, un proyecto para emprender en base al pasado reinterpretado la construcción del futuro. (Geist, 1996, p. 225)

Estos trabajos nutrieron el abordaje etnográfico de la presente investigación en dos dimensiones. Por un lado, sirvieron para reflexionar sobre las cuestiones teóricas y metodológicas que la literatura antropológica ha empleado al estudiar este tipo de actos performativos. Por otro lado, permitieron entender la capacidad creativa, subjetiva y política que tienen las personas para representar con su cuerpo y voz eventos del pasado. Una idea subyacente en ese sentido es reconocer que los enfrentamientos suscitados durante la época colonial (españoles versus indios/incas) han sido fecundos para propiciar escenificaciones a lo largo de los Andes peruanos en la época republicana. Hay investigadores (Rowe & Schelling, 1993; Millones, 1995) que las relacionan con prácticas folclóricas, incluso de tiempos prehispánicos, sin embargo, no niegan la influencia occidentalizada del teatro y su estructura dramática. Esto habla de una necesidad de poner en escena una versión de un hecho importante —fundacional, traumático, conflictivo— que involucra a una colectividad y, de alguna forma, la define.

³⁸ Esta versión es la primera de la cual se tiene conocimiento escrito.

³⁹ De acuerdo con la investigación de Husson (2017), habría dos acuarelas que muestran la representación de la muerte de Atahualpa. En otro libro, Herminia Terrón (Husson Ed., 2016) analiza las referencias al hecho en las crónicas de Felipe Guamán Poma de Ayala.

Pero en sus propios términos y con propuestas diversas, que van desde la comedia hasta el drama épico.

Una duda que me surgió durante la revisión bibliográfica fue: ¿Si bien no se han encontrado estudios etnográficos sobre las representaciones de la rebelión de Túpac Amaru II en las provincias altas, es probable que sí se hayan realizado investigaciones sobre dramatizaciones de ese suceso en otras zonas? He podido rastrear dos trabajos que responden a esta pregunta. El primero describe un drama popular llamado “La rebelión de Túpac Amaru II” y su origen está en el distrito de Carhuamayo (Junín⁴⁰). El antropólogo Luis Millones cuenta en dos publicaciones (1992 y 1995) que no pudo presenciar la dramatización, pero sí tuvo acceso a dos escenas del texto original, escrito por el costumbrista Pío Campos, nacido en aquella zona:

La pieza trata de las primeras hostilidades entre el curaca y el corregidor español [Arriaga] encargado de controlar la zona y recoger tributos. Condorcanqui [Túpac Amaru II] se proclamó «Inca Rey del Perú» sacando a relucir su ascendencia de nobleza incaica que le fuera reconocida por los tribunales españoles antes de su sublevación. El drama representado en Carhuamayo, por su fraseología, parece estar en directa relación con la coyuntura histórica del Perú bajo el gobierno del general Velasco Alvarado. El relato muestra de manera esquemática los abusos del corregidor, su apresamiento y ejecución («es ahorcado como Atahualpa») por orden de Condorcanqui. (Millones, 1995, pp. 225-226)

A Millones le llama la atención la forma teatral y las arengas con las que se cierran los actos (los mismos gritos de *kausachun* que se utilizan en Cusco). Además, arguye que el gobierno de Velasco pudo haber incentivado la creación del drama y su probable muestra en Lima y Cusco. Pero no expone datos claros sobre esa suposición.

En época más reciente, Manuel Ráez Retamozo, presentó una tesis para obtener el grado de magíster en Antropología en la PUCP (2013). Su objeto de investigación fueron —otra vez— los desfiles y dramas realizados en el Valle de Yanamarca (Junín) durante

⁴⁰ Quizá deba hacerse un estudio mayor sobre la vena performativa de esta región andina.

la Semana Santa. En aquella zona, cuenta, la población se divide por grupos y propone un tema para ser representado durante la festividad.

En 1991, se produjeron seis dramas, uno de ellos se tituló “Muerte de Túpac Amaru II y su familia” y sus responsables fueron los integrantes del Batallón de Artillería N°2 - Sector Sur de la comunidad de Acolla. Fue un acto de tres minutos realizado frente a un jurado, donde se mostró cómo cuatro caballos fueron los responsables de la muerte del líder insurgente. Lo más llamativo es la descripción de cómo se construyó el contenido de la puesta en escena: los intérpretes recurrieron a los recuerdos de sus lecciones escolares, consultaron un libro —no se indica cuál— y preguntaron a un profesor de colegio. Es decir, usaron casi los mismos recursos que los pobladores de Yanaoca y Tungasuca cuando fundaron sus actos conmemorativos. Otro aspecto destacable de este trabajo de Raez Retamozo es la fijación en el vestuario y la utilería. Los actores de Acolla recurrieron a prendas y objetos de su propia zona, como ropa de mujer jaujina para vestir a Micaela Bastidas o sombreros de los Husares de Junín para darles un aire marcial (¿occidental?) a los soldados españoles.

Si bien estos textos tienen un enfoque expositivo, fueron importantes para tomar en cuenta algunos aspectos durante el trabajo de campo. Por ejemplo, los acontecimientos específicos que se eligen para ser representados (el conflicto entre el corregidor Arriaga y Túpac Amaru II), las frases o arengas recurrentes, las fuentes que se utilizan para construir el contenido de las escenificaciones y los recursos estéticos y retóricos que sirven para marcar el pasado y la dicotomía entre los bandos de españoles e indios.

No se podría establecer que hay una tradición andina de escenificaciones sobre la Gran Rebelión, pero sí que la intención memorial y representativa excede a lo local (la zona sur de Cusco). Es por ello que conocer estos eventos nutre la base de la investigación.

2.1.2 Representaciones visuales sobre la Gran Rebelión

Uno de los temas que más se discute durante la preparación de las escenificaciones en las provincias altas es cómo se veía físicamente Túpac Amaru II. Para poder rastrear el origen de los imaginarios que ahora se representan, es pertinente hacer una exploración por las investigaciones que han intentado descubrir descripciones textuales de su constitución corporal física y estética (en vestuario, principalmente), así como algunos acontecimientos de la rebelión. A continuación, haré un breve recuento.

La historiadora Scarlett O'Phelan (2021) recopiló dos descripciones del curaca rebelde. La primera fue extraída de una declaración brindada por Pablo de Astete, un coronel cusqueño de origen criollo del siglo XVIII. Él afirmó que Túpac Amaru era:

[Un hombre de] cinco pies y ocho pulgadas de alto, delgado de cuerpo, con fisonomía buena de indio, nariz aguileña, ojos vivos y negros, más grandes de lo que por lo general los tienen los naturales. En sus maneras era un caballero, era cortesano; se conducía con dignidad con sus superiores, y con formalidad con los aborígenes. Hablaba con perfección la lengua española, y con gracia especial la quechua; vivía con lujo; y cuando viajaba siempre iba acompañado de muchos sirvientes del país, y algunas veces de un capellán. Cuando residía en el Cusco, generalmente su traje consistía en una casaca, pantalones cortos de terciopelo negro, que estaban entonces de moda, medias de seda, hebillas de oro en las rodillas y en los zapatos, sombrero español de castor, que entonces valía veinticinco pesos, camisa bordada y chaleco de tizú de oro, de un valor de setenta a ochenta pesos. Usaba el pelo largo y enrizado hasta la cintura. (O'Phelan, 2021, p. 199)⁴¹

⁴¹ Una descripción muy similar, prácticamente parafraseada, cita Walker (2021). La fuente es la misma (Pablo de Astete), pero los interlocutores son los ingleses Clements Markham y William Miller: "Túpac Amaru era de cinco pies y ocho pulgadas de alto, bien proporcionado, nervudo y firmemente constituido. Tenía un rostro indio bien parecido, una nariz ligeramente aguileña, ojos completamente negros y, en conjunto, un semblante inteligente, benigno y expresivo. Su discurso, notable por la facilidad con que era caballeroso, era digno y cortés con superiores e iguales; pero en su trato con los aborígenes, por quienes era profundamente venerado, había seriedad consistente con sus reclamos legalmente admitidos (de jure) del diadema de los incas. Hay que tener presente que él era emprendedor, frío y perseverante. Su estilo de vida fue apropiado a su rango y, cuando residía en el Cuzco, usualmente vestía un abrigo de terciopelo negro y ropas menudas, a la moda, al terminar el día, chaleco de tejido de oro, lino bordado, un sombrero forrado de piel de castor, medias de seda y rodilleras y hebillas de zapato de oro, y permitía que su brillante cabellera negra cayera en bucles que se extendían hacia abajo, hasta cerca de su cintura." (Walker, 2021, p. 14)

La otra descripción proviene de la voz de un hombre anónimo, posiblemente de origen español, y fue recuperada por el historiador polaco Boleslao Lewin:

[Era] de mediana estatura; esto es, más pequeño que alto, reforzado, y algo carnudo, aunque con proporción muy irregular, muy blanco para indio, pero poco para español, tenía majestad en el semblante, y su severidad natural pocas veces se explicaba con la risa... vestía [antes de la rebelión] siempre de gala, y en su casa se trataba bellamente. Después [de la rebelión] llevaba vestido de fondo y terciopelo, con media blanca de seda; sobre la casaca traía lo que en su idioma llaman uncu, de lana tejido del país, pero bordado de oro, sobre el fondo que era morado. Allí estaban sus armas o las de sus antepasados, si las tenía. Traía también dos hondas tejidas de seda y cruzadas sobre los hombros, en forma de banda, y otra tercera amarrada a la cintura. Usaba sombrero de tres picos, bien armado, con solo un pluma por un lado, y en la copa una cruz pequeña de paja que llaman ellos chilligua. Llevaba dos sobervios caballos, en que regularmente hacían sus entradas a los pueblos, con aderezo rico de realces... (O'Phelan, 2021, p. 199)

Ambas versiones coinciden en que no era un hombre alto, sino más bien de mediana estatura, pero sí de contextura firme. También que vestía más como español —con elegancia y suntuosidad— que como indio, por lo menos antes de iniciada la rebelión. El sombrero, elemento que se hizo icónico en la segunda parte del siglo XX por la propaganda del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), es otro elemento común. La descripción capilar de la primera cita es llamativa, pues expresa una extensión exagerada de su cabellera, algo que no necesariamente se ha replicado en todas sus representaciones visuales posteriores.

Estas referencias me permitieron debatir y comparar la construcción física y estética que realiza el actor Robert Paucara Churana para representar a Túpac Amaru II. En una conversación realizada durante el trabajo de campo, antes de las escenificaciones, la descripción que hizo de su personaje era muy similar a la brindada por el hombre anónimo que cita Lewin. Pero también tal caracterización era semejante a la que tiene el actor Reynaldo Arenas en la película *Túpac Amaru*, que Paucara reconoce como fuente de inspiración. Sin embargo, él comprende que la población de las provincias altas busca maximizar la figura del curaca insurgente, por eso no sólo hace un uso estratégico de su estatura y contextura, sino que también busca exacerbar esas cualidades: de allí que se

deja crecer el cabello (antes usaba peluca), realiza ejercicios físicos antes de las escenificaciones y tiene mucho cuidado en la elección de los vestuarios de estilo español de su personaje. En la tercera parte de este trabajo, donde compartiré los hallazgos, y, en especial en el producto audiovisual, profundizaré estos aspectos.

Ahora bien, para Túpac Amaru II fue importante y necesario encargarse de retratos suyos durante el proceso insurgente. No era una acción aislada, pues durante la Colonia las representaciones pictóricas tenían un fin político y, en el caso particular de los indios nobles, una forma de demostrar su genealogía e identidad (Estenssoro, 1991). Durante la campaña de 1780, el curaca ordenó que se realizaran cuadros de él y de “Micaela [Bastidas] en pequeño formato que llevaban consigo los rebeldes, [y que] eran empleados seguramente como emblema o señal de adhesión” (Estenssoro, 1991, p. 425)⁴². Estos habrían cumplido un fin proselitista entre las personas de la zona sur del Cusco y del Altiplano. La misma función habrían cumplido dos cuadros de gran formato que se señalan en los documentos del juicio que se siguió contra los insurgentes, su familia y sus aliados apresados en abril de 1781.

El primer cuadro fue encontrado en la plaza de Tinta por el mariscal de campo José del Valle (O’Phelan, 2021). El segundo fue, según Túpac Amaru II, enviado al Collao (Alto Perú) durante el inicio de su rebelión, aunque se cree que el destinatario final debía ser el rey de España (Estenssoro, 1991). Hay un elemento común en ambas obras: las dos mostraban, según las descripciones textuales, al curaca sobre un caballo blanco. Sin embargo, sólo se conocen detalles sobre una de ellas. En esta, según las descripciones brindadas durante el juicio a Micaela Bastidas, su esposo y el esclavo libre Antonio Oblitas, presunto autor de la pieza, también se representaban escenas iconoclastas y registros de los hechos acontecidos de la Batalla de Sangarará. Al respecto, el historiador y antropólogo Ramón Mujica (2020) escribe:

⁴² Peter Klaren, en cita tomada por Rosales (2014), dice : “... él [Túpac Amaru II] y su esposa Micaela encargaron un retrato que representaba a ambos como un rey Inca y su Coya [la mayúscula es mía], rechazando el sombrero emplumado tricorne y la vestimenta mestiza de antes” (Rosales, 2014, p. 69). Lamentablemente ninguna de estas representaciones ha sobrevivido.

El tenor mesiánico [del] caudillo explica que fuera retratado sobre un caballo blanco con *unku* y *mascapaycha*. En la iconografía política andina, Santiago Matamoros —transformado en el Cusco en Santiago Mataindios— representó al máximo detentador del poder divino hispánico. La figura ecuestre de Túpac Amaru lo convertía visualmente en un Santiago Mataespañoles. (Mujica, 2020, p. 216)

Por otro lado, Estenssoro (1991) también invoca la apropiación de la figura de Santiago Apóstol:

Si bien no está vestido como noble incaico, Tupac Amaru sí lo está lujosamente, con botones de oro y sombrero, con el bastón en la mano y sobre caballo blanco como en el cuadro de [Antonio] Oblitas. La representación tremendamente realista de la batalla y de los heridos y un detalle, que representa la matanza de un cerdo que serviría para celebrar la victoria, nos remiten nuevamente a las escenas violentas de las postrimerías y el infierno. (Estenssoro, 1991, p. 425)

Este cuadro fue de gran formato y tuvo tres secciones definidas: 1) la iglesia de Sangará en llamas con soldados muertos y desnudos; 2) el retrato ecuestre de Túpac Amaru II con quitasol, insignias reales y bastón; 3) el incendio de una cárcel y castigo al carcelero a manos de un indio (Estenssoro, 1991). De acuerdo con O'Phelan (2021), este cuadro pudo haber tenido tres fines: resaltar el triunfo de las fuerzas tupacamaristas, recalcar la humillación inflingida a los españoles y servir de advertencia para aquellos que intentaran frenar la insurgencia.

Más allá de las interpretaciones es sumamente importante para esta investigación documental discutir cómo aquellas escenas pictóricas se intentan escenificar actualmente. Paucara Churana no sólo construye un retrato ecuestre de su personaje (se interesa mucho por los caballos, incluso anhela montar uno blanco), sino que además el punto más espectacular de su performance (esto puede verse al inicio del documental) es cuando incineran la iglesia de palos, paja y plástico que se construye como escenografía en Sangarará. De alguna forma, el actor y su equipo escénico, con ayuda de las autoridades y el impulso de las expectativas de la población, están restaurando aquella representación bélica que fuera pintada en el siglo XVIII. Además, la misma

escena puede verse en un mural que está ubicado en la Plaza de Armas de Sangarará, a menos de cien metros del campo de tierra donde se realizan los actos conmemorativos.



Figura 12: Mural en la plaza de Sangarará (Acomayo). Fotografía digital. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.



Figura 13: Iglesia de utiliería quemada en la escenificación de la Batalla de Sangarará (Acomayo) de 2021. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.

2.1.3 Documentales etnográficos en las tierras tupacamaristas

Al ser esta una tesis documental, es necesario analizar la tradición cinematográfica realizada en la zona donde se lleva a cabo el trabajo de campo. Es por ello que en esta subsección se describen y comentan algunas producciones que se hicieron en la

provincia de Canas⁴³. La intención es reflexionar sobre los modos de representación, los procedimientos de abordaje a ciertas prácticas performativas y memoriales, la relación entre los cineastas y los actores sociales y los objetivos de registro que tenían aquellas películas, entre cortometrajes y largometrajes. El espectro de tiempo de los documentales que se han seleccionado va de 1977 a 2010.

Hay que recordar que en Cusco se dieron las primeras expresiones del cine documental (Godoy, 2010). Desde la década de 1940, Eulogio Nishiyama tenía la afición de registrar en 8 mm reuniones familiares y fiestas costumbristas (Calvo, 2010). Algunos cortometrajes que realizó durante aquella época fueron *Corpus Christi*, *Tienda de toros*, *Santa Rosa* y *Caza de cóndor* (Guevara, 2016, p. 136). Sin embargo, dos hechos fueron claves en la década de 1950 para que haya una mayor producción. El primero fue la llegada de los italianos Mario Craveri y Enrico Gras para la filmación de la película *El imperio del sol*. Ellos se vincularon con fotógrafos de la ciudad y les enseñaron —en palabras de Luis Figueroa Yábar, uno de los realizadores más prolíficos⁴⁴— “cómo se podían filmar a los campesinos” (Carbone, 1993, p. 121). El segundo hecho, relacionado con el anterior, fue la fundación en 1955 del Foto Cine Club de Cusco, cuyos impulsores fueron Nishiyama, Figueroa Yábar, Manuel y Víctor Chambi (hijos del fotógrafo indigenista Martín Chambi) y el poeta y hacendado caneño Andrés Alencastre (Kilku Warak'a).

Antes de abordar las producciones que son materia de análisis, es pertinente contextualizar las ideologías imperantes de la época. La primera mitad del siglo XX en Cusco había estado marcada por dos corrientes intelectuales y artísticas que tenían al indio como protagonista, solo que bajo distintas perspectivas. Por un lado el indigenismo y, por otro, el neindianismo (De la Cadena, 2004). El indigenismo tuvo como principal exponente a Luis E. Valcárcel, pero también a Martín Chambi como representante y difusor cultural. Una de las ideas que aquella tendencia era que “los verdaderamente

⁴³ El motivo de seleccionar sólo a una provincia —y dejar de lado a Canchis y Acomayo— se explica de dos formas: 1) la actividad cinematográfica cusqueña fue mayor en aquel lugar; y 2) algunos filmes que se realizaron allí mencionan la memoria de Túpac Amaru II.

⁴⁴ Hizo 30 cortometrajes y cuatro largometrajes.

indígenas existían todavía en algunos lugares remotos del Cusco como muestra viva de lo que fue el pasado inca” (Mendoza, 2006, p. 26). En cambio, el neindianismo postulaba un mestizaje entre el indio y el español y definió como selló nacional al *cholo*. Detrás de ambos enfoques había la intención de definir una identidad nacional.

Al momento de buscar temáticas para la producción documental, los realizadores cusqueños de mediados del siglo XX optaron por ir a esos lugares remotos para de allí obtener el insumo de su cine. “Generalmente nos basábamos en las fiestas folclóricas. Según el calendario, reuníamos material y salíamos a captar escenas”, dijo en una entrevista Nishiyama (Carbone, 1993, p. 113). En esa misma línea se manifestó Figueroa Yábar, quien afirmó que a él le gustaba filmar los temas andinos —principalmente eventos rituales— porque se sentía parte de ese mundo. “Estamos contra un cine elitista, estamos por un cine de recuperación de las formas épicas y tradicionales de nuestra cultura”, afirmó (Carbone, 1993, p. 131). Las producciones de los miembros del Foto Cine Club del Cusco durante sus cinco primeros años apuntaban a recuperar las fiestas patronales, los actos conmemorativos de las comunidades y los eventos de carácter mítico (Calvo, 2010). El espíritu rescatista estuvo en la conformación del ADN del documental cusqueño.

Lo que lograron fue incorporar al campesino indígena y al mundo andino al cine peruano, a través del registro documental, con nitidez y sin buscar belleza expresiva: solo la elemental realidad. Pero hay una alegría visible en la hazaña de acceder a una masa de pobladores realizando su cotidiana experiencia social, algo no visto antes en el cine peruano. (Guevara, 2016, p. 137)

En esta labor, las provincias del sur de Cusco concitaron la atención de los realizadores de manera particular. Manuel Chambi y Nishiyama filmaron *Carnaval de Kanas en 1956*⁴⁵ y, al año siguiente, otras dos producciones: *Lucero de Nieve*, también llamado *Qoyllur Riti*, y *Gran Fiesta de Chumbivilcas*. Los dos primeros filmes fueron reconocidos como “los mejores documentales etnográficos” en la Reseña de Cine Latinoamericano de Génova de 1960 (Guevara, 2016, p. 138). Unos años después, Chambi retornó a la zona

⁴⁵ Ese año fue particularmente prolífico para los miembros del cine club: hubo nueve producciones.

para realizar *Estampas del Carnaval de Canas* (1963) y *Estampas del Carnaval de Kunturichanki* (1964), también filmado en la provincia de Canas.

Por su parte, en la filmografía de Luis Figueroa Yábar hay una obra de 1963 titulada *Kanas*, que al parecer permaneció inédita. No se ha encontrado registro sobre el contenido de dicha producción, pero bien pudo haber sido una exploración propia o un trabajo institucional, como ya se empezaba a trabajar por aquel entonces. Hay otra producción de la que sólo hay registro escrito, titulada *Los invencibles Kanas* (1959) y se desconoce a su autor (Díaz, 2021).

A partir de la década de 1970, hubo un interés particular por dos eventos anuales realizados en dicha provincia: la construcción del puente de Q'eswachaka, en el distrito de Qehue (Canas); y el Ch'iaraje, enfrentamiento con piedras entre dos grupos de comunidades (Quehue, Lanqui y Yanaoca versus Checca), cuyos fines son agrícolas (se dice que la sangre de los participantes fecunda la tierra) y performativos en relación con la historia (cuentan que así entrenaban los hombres de Túpac Amaru II en el siglo XVIII⁴⁶). A continuación, se hará un análisis fílmico de tres producciones realizadas por cineastas cusqueños sobre el segundo evento, por estar relacionado con el tema principal de la tesis.

a. *Chiaraq'e, batalla ritual* (Luis Figueroa Yábar, 1977)

En una entrevista⁴⁷ realizada en 2002 (diez años antes de su fallecimiento), Figueroa Yábar afirmó que para mediados de la década del setenta —luego de haber hecho su famoso cortometraje *El cargador* (1974)— estaba buscando una nueva forma de trabajar con la población indígena, donde no hubiera actores ni guiones sino que la “teatralidad” provenga de sus propias formas de vida o de una fiesta tradicional. Fue así, confesó, que decidió hacer *Chiaraq'e, batalla ritual*.

⁴⁶ Esto lo mencionan los participantes del evento. Robert Paucara Churana, el protagonista de la tesis documental, afirmó lo mismo. Además, contó que cuando era más joven participó del Ch'iaraje.

⁴⁷ Puede verse [aquí](#).

De los cuatro largometrajes que dirigió, este es el único documental. Tiene una duración de 95 minutos y dentro de su equipo de producción participó como asesor antropológico Ricardo Valderrama, quien ya había colaborado con él en el cortometraje titulado *El Cargador*. La fotografía en 16 mm, dinámica y con planos secuencia fluidos, es de Jorge Vignati en la primera cámara; y de Figueroa Yábar, en la segunda. Este trabajo es precisamente lo más logrado: los lentes acompañan a los personajes y los dejan cuando lo consideran necesario, sin que el sonido —registrado por separado por Juan Vignatti⁴⁸, hermano del camarógrafo— los abandone en la edición. Por momentos se presta atención a quien habla, encuadrándolo con la inestabilidad de la cámara en mano, pero por otros divaga y se pierde en el paisaje, mimetizando en cierta forma al hombre y al campo, una idea convencional por entonces. Hay algunas secuencias que se conectan con *zoom in* y *zoom out* de montañas para marcar el paso de un día a otro, o simplemente como ejercicios estéticos que se rinden ante la fotogenia del paisaje, un legado de Craveri y Gras (Paranaguá, 2003). Casi no hay ningún plano fijo. Con el constante movimiento se busca transportarnos al espacio, ser uno más dentro de los rituales que vemos: la preparación para la cosecha, el pastoreo de ovejas, la realización de un despacho (ofrenda para la tierra), el sacrificio de un perro que debe acompañar a su amo fallecido, la curación de un enfermo, el matrimonio de llamas y el matrimonio de dos personas del lugar.

Lo primero que vemos el día de la batalla en sí (realizada cada 20 de enero) es la preparación de las mujeres, quienes llevan comida, comparten hojas de coca, alientan a sus esposos o hermanos, y realizan cantos iniciales. Paso siguiente, el enfrentamiento acontece con la narración de un hombre en quechua. “Esas montañas del Ch’iaraje están sedientes de sangre”, dice. Y también: “En estas cumbres, donde mora el coraje, picchando nuestra coquita, brindando nuestras copas, evocando a nuestro padre Túpac Amaru, de cómo él había combatido por nosotros hasta encontrar la muerte”. Lo que escuchamos a continuación son los gritos y arengas de los participantes, así como

⁴⁸ Por un tema burocrático, los apellidos de los hermanos se escribe de diferente manera, según me ha relatado Vignatti.

algunas otras canciones o silvidos, incluso el rugir del viento. Esta sinfonía naturalista acompaña las imágenes de hombres que lanzan piedras con sus *warak'as*, que recorren las cumbres sobre sus caballos o que aparecen heridos por alguna roca. Hasta que se muestra a un hombre muerto, cargado por sus compañeros, mientras una mujer llora. Ricardo Bedoya ha escrito lo siguiente sobre el filme:

La cinta adolecía (...) de una frágil estructuración, de escasa dinámica, de dificultades para sintetizar y dejar en claro los sentidos del rito y, por cierto, para transmitir la visión cosmogónica de una cultura ancestral desafiando con sus costumbres a otra, 'dominante, pragmática, agresiva', al decir de Figueroa (...) Parece un informe de 'copia de trabajo', [es un] magma de valiosas imágenes a la espera de una edición rigurosa, pero [aun así] es una de las películas testimoniales más logradas que se hayan hecho en el Perú sobre el mundo andino. (Bedoya, 1997, p. 214)

La película tiene una estructura que funciona hasta la mitad, es decir, hasta la muerte del guerrero y su sepelio. Lo que siguen son estampas costumbristas que no están conectadas con el tema principal, por lo que se excluyen del presente análisis. Por otro lado, al haber querido que la representación se asiente en las personas de la zona (los actores sociales), Figueroa Yábar delega al espectador, por medio de una propuesta observacional, la cualidad de hilvanar los acontecimientos, que además son difíciles de seguir por su traducción cortada e ineficiente: tuvo en sus manos hacer el primer largometraje sobre esta práctica tan compleja y no consiguió explicarla en su real magnitud.



Figura 14: Fotograma de película 'Chiaraq'e, batalla ritual', del cineasta Luis Figueroa Yábar (1977). Captura de video. 2022.

Hay vacíos en toda la película, pero están más dados por una idea de naturalismo, que no llega a tener la acuciosidad necesaria para convertirse en un documental observacional. En ese sentido, llamarlo “informe de copia de trabajo” quizá sí sea acertado, pues parece una investigación previa para lo que podría haber sido en una segunda (o tercera) visita un logrado documental. Es, en cierta forma, una “exploración etnográfica” en el sentido que le da Elisenda Ardévol al término (1997, p. 158), pues no tiene una estructura narrativa sino más bien que se asemeja a unos apuntes de cuaderno de campo. Es claro que haber estado en el lugar manifiesta una cercanía con las personas de la zona, pero aunque Vignati se mimetice con la cámara en el espacio y nos adentre a los eventos, no llegamos a comprenderlos. En eso quizá tenga que ver la poca investigación o el desconocimiento de la lengua de todo el equipo (Figueroa Yábar dominaba la lengua quechua, pero no así sus colaboradores).

La película fue exhibida un par de veces en una sala privada, pero fue rápidamente censurada por el gobierno de Morales Bermúdez por considerar que “ofrecía una visión ‘bárbara’ de las costumbres indígenas que el gobierno de la Fuerza Armada había empezado a erradicar y humanizar” (Bedoya, 1997, p. 214). Su productor, Juan Barandiarán de Perucinex, la cortó en varios fragmentos para acogerse a la Ley del Cine

(Carbone, 1993, p. 130). Se dice que una copia del filme fue difundida en el exterior con el título de *Los hijos de Tupac Amaru*.

b. *Rituales Guerreros: El tupay en Chiaraje* (Juan Ossio y Luis Figueroa Yábar, 1996)

La anterior no fue la última vez que Figueroa Yábar filmó el Chiaraje. En 1996 fue contratado por un equipo de la PUCP para grabar *Rituales Guerreros: El tupay en Chiaraje*, parte de la serie de videos etnográficos de la universidad y uno de los trabajos que hizo con el antropólogo Juan Ossio. Los otros fueron: *Corpus Cristi en el Cusco*, *Mamita Candelaria* y *Toro Pucllay* (Puno) (Quinteros, 2012). En esta producción de 40 minutos participó nuevamente el antropólogo cusqueño Ricardo Valderrama, pero también otro grupo de jóvenes antropólogos, entre quienes destacó Maximo Cama Ttito, cusqueño, quechuahablante e investigador con años de experiencia en la zona colindante de Chumbivilcas (de hecho hay otra batalla similar, llamada Toqto, que se realiza entre Canas y Chumbivilcas cada 8 de diciembre). Él es uno de los personajes del documental, pues aparece en algunos momentos para hablar en quechua con las personas. Es una suerte de mediador cultural y su performance aparece en segundo o tercer plano.

Ossio tiene un rol protagónico. Su presencia y performance a lo largo del filme deja clara constatación de que esta es una investigación hecha por un grupo de académicos urbanos (la frase de Lévi-Strauss sobre sociedades duales del inicio es un indicio para ver desde dónde y cómo se miran los acontecimientos). Aquí se cumple el “esquema de colaboración” entre el cineasta y el antropólogo que planteó Tim Ash (Ardévol, 1996, p. 136). Luego de un introito de la fiesta del patrón San Sebastián en el Cusco —con música, devotos y procesiones— vemos a Ossio y a sus acompañantes prepararse para la salida al campo: deben comprar hojas de coca y despachos en los mercados de Cusco y Sicuani (esto es curioso porque Yanaoca, desde donde se parte al escenario del Chiaraje, está geográficamente antes que Sicuani). En el último lugar se actúa un encuentro entre ellos y un joven de Checca, quien expresa su compromiso con la

participación en la batalla como un legado de sus abuelos. Estas escenas, cercanas al reportaje participativo, sirven para adentrarnos (y adentrarse ellos) en el evento. Pero también para dejar sentado quiénes filman y por qué.

Los acontecimientos del día de la batalla tienen una tensión dramática mucho mejor lograda que *Chiaraq'e, batalla ritual*. La lectura de las hojas de coca, la quema del despacho y la reunión de un grupo de hombres —con una vela en la mano de cada uno, algunas copas de trago encima y una canción que dice “poncho rojo y manchado voy caminando por un río de sangre”— nos anticipan el enfrentamiento que veremos con estilo observacional.



Figura 15: Fotograma de 'Rituales Guerreros: El tupay en Chiaraje', de Juan Ossio y Luis Figueroa Yábar (1996). Captura de video. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Obw59soZMKQ>. 2022.

Uno de los equipos de filmación elige el bando de Langui (Quehue) para ubicarse dentro de la pelea. Es desde allí que vemos la llegada de los primeros combatientes, a pie o a caballo, siempre ataviados con sombreros, ponchos, chullos, casacas, *warak'as* o *liwis* con puntas de metal (incluso pernos). Y también el canto de los hombres para darse valor, como uno que dice: “Dale duro, carajo, al perro ch'equeño. Destruye su cabeza.

Golpéalo y vencelo, carajo”. Casi todas las arengas terminan con una entonación esdrújula de la palabra carajo, como cuando un joven grita: “*Haykumuy, cáa'rajo*” [Vengan, cáaarajo].

En los preparativos y durante la batalla hay otros recursos que buscan llenar ciertos vacíos narrativos, como cuando la voz en *off* de una mujer explica la llegada de vendedoras de alimentos (algo que quizá no ameritaba refuerzo ante la evidencia) o cuando Figueroa Yábar, detrás de la cámara, pregunta a un grupo de jóvenes, con planos muy cercanos al rostro, desde cuándo participaban en el Ch'iaraje o si tienen miedo por la caída de una piedra en la cabeza. Pero quizá lo más disonante es el tono expositivo que asume por unos segundos el documental en pleno enfrentamiento. En la pantalla vemos a hombres correr y lanzarse piedras por las lomas de una montaña, pero el sonido directo se esfuma para solo dejar oír a la narradora, que cita al cronista del siglo XVI Juan de Betanzos sobre la lucha de los *hanan qosqo* y *urin qosqo*, algo que no necesariamente hacía referencia a este hecho. Dicha intromisión desaparece para seguir con el enfrentamiento, pero esta vez desde detrás de unos cercos de púas, como si grabara un reportero de guerra. Allí escuchamos las reacciones del equipo, que sienten como propios los latigazos propinados a uno de los hombres del campo de batalla, quien ha caído tendido al piso.

El punto más alto del documental, el clímax en un sentido narrativo, tiene que ver con dos desgracias. Primero la muerte de uno de los langueños y en segundo lugar la derrota parcial de este bando. El equipo no deja de filmar las recriminaciones de las personas, quienes incluso afirman que será la última vez que dejen ingresar a extraños. Ossio saca un poco de dinero y se lo entrega a la viuda, bajo condición de que no los responsabilice, pues señala y reprende a todo el resto por no haber trazado una mejor estrategia. Se defiende, además, con una muestra de poder o de paternalismo: “Lo hacemos [la grabación] para que mucha gente pueda respetar su costumbre porque hay mucha gente que quiere abolirla. Nosotros los estamos defendiendo a ustedes”. Luego los ánimos se apaciguan y también se introduce cierta poética de la calma en el filme: alguien dice que

esa es “la sangre de Túpac Amaru”, suenan los *pinkuyllos*⁴⁹, hay un juego de montaje entre un herido y el rostro petrificado de San Sebastián, y el viento cierra la película para remarcar lo hinóspito que quedará al final todo el lugar cuando no haya más guerreros ni antropólogos con su cámaras.

Quinteros ha visto en este filme la conjugación de “una producción más interactiva” con la incorporación de una ligera “reflexividad” por la presencia del antropólogo y del cineasta (2012). Sin embargo, una deuda precisamente es la profundización de la reflexión: no nos enteramos de lo que causó en el cineasta y en el antropólogo la intromisión a esa práctica performativa, ni cómo eso remeció su labor profesional. Lo que sí vemos es la performance de ambos dentro de la performance general que registran, abarcando por doble vía lo que es el nuevo documental performativo (Bruzzi, 2006).

Otro aspecto es que es un documental que deja ver las comisuras de un encuentro intercultural, donde claramente no hay una relación neutra, sino una hegemonía de quien filma. Como dice Laura U. Marks, una de las fuentes de síntesis del cine intercultural como nueva forma de expresión y nuevo tipo de conocimiento es “dar cuenta del encuentro entre diferentes organizaciones culturales del conocimiento” (2000, p. 7). Sin embargo, para ser realmente una obra de ese tipo, los realizadores tendrían que haber cuestionado las fuentes de la historia, dudar de lo que se dice y plantear una mayor problematización sobre lo difícil que es indagar en una memoria colectiva y en un evento cargado de violencia. Aunque el objetivo quizá no haya sido ese, este filme nos permite plantear esos debates y pensar, quizá, un encuentro más pertinente y con ejes horizontales entre quienes filman y son filmados en un contexto performativo andino.

c. *Batallas rituales del Tocto y el Chiaraje* (Ángel Romero Pacheco, 2010)

El último documental analizado en esta sección pertenece a una productora cusqueña llamada Asociación Cultural Parnaso. Esta se dedica a la realización de videos institucionales y al registro de canciones populares, eventos y fiestas costumbristas,

⁴⁹ Especie de flauta gigante, alargada e irregular que tocan en Canas.

además de “documentales promocionales” (Quinteros, 2021). Es un ejemplo de la ampliación del mercado audiovisual que se ha dado gracias al mayor acceso a plataformas de reproducción de videos, como YouTube.

El director de este cortometraje de 23 minutos es un hombre dedicado a la labor audiovisual desde hace más de veinte años. Él ha dirigido cortos sobre la peregrinación del Qoyllurit'i, el Niño Compadrito (deidad popular que concita adeptos en el centro de la ciudad de Cusco), la construcción del puente de Q'eswachaka y las chayñas⁵⁰. Además, Romero Pacheco ha trabajado haciendo sonido directo para películas de otros realizadores, como Ernesto Cabellos, Fernando Valdivia y Francesca Cánepa.

En una entrevista para la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco⁵¹, Romero Pacheco contó que su padre fue un aficionado a la fotografía y que tuvo como amigos a Martín y Julia Chambi. En otra conversación con el portal digital La Mula⁵² relata el cambio en el panorama cinéfilo del Cusco de los ochenta y noventa: el Foto Cine Club ya no existía, pero sí una docena de salas comerciales (Victoria, Ollanta, Garcilaso, Amauta, entre otras) a las que iba, incluso a escondidas de los encargados. Su decisión por adentrarse en el cine provino de la experiencia que tuvo como músico en un documental sobre los *q'eros*, grupo ancestral que vive en las alturas de Paucartambo, cuando vio una cámara Arriflex de 35 mm.

“Recogemos bastantes manifestaciones culturales de nuestra tierra, las ponemos en valor y difundimos fuertemente en todos los medios: festivales internacionales de cine, televisión local y nacional, redes sociales e internet”, dijo sobre su labor en una de las entrevistas mencionadas. Su paso por las aulas de la facultad de Antropología de la Unsaac también debió de haber aportado en su forma de adentrarse a la realización documental.

⁵⁰ Grupo de cantoras que entonan temas en quechua y de contenido sacro.

⁵¹ Ver aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=GJE85MTnJhE>.

⁵² Ver aquí: <https://lamula.pe/2013/06/26/angel-romero-pacheco-un-talento-cineasta-cuzqueno/hectorturco/>

Batallas rituales del Tocto y el Chiaraje, obra ganadora del Festival Nacional de Cortometrajes del Cusco (FENACO) en 2010, arranca con un hombre tocando el *pinkuylllo* frente a las pampas que pronto verán caer sangre. Luego de este inicio entre bucólico y folclórico, de inmediato se yuxtapone la voz de la narradora Ángela Campana, esposa del director, para introducirnos al modo didáctico que predomina en el documental. Su estructura, casi un texto descriptivo, es sencilla y se acomoda a los hechos de la performance en siete partes: “Contexto”, “Los preparativos”, “Primera batalla”, “Captura de Prisioneros”, “La tregua”, “La segunda batalla” y “Danzas y cánticos rituales al final de las batallas”. De manera deductiva, cada uno de estos breves capítulos explican en qué consiste el Ch'iaraje y el Toqto, sin hacer distinción entre ellos. En su intención por hacer una etnografía filmica total, se describe el espacio, la actividad productiva de la zona y las condiciones de vida.



Figura 16: Fotograma de ‘Batallas rituales del Tocto y el Chiaraje’, de Ángel Romero Pacheco (2010). Captura de video. Disponible en: <https://videoteca.cultura.pe/video/categoria/documentales/batallas-rituales-toqto-y-chiaraje>. 2022.

Cuando empieza el enfrentamiento, hay un juego de montaje que por instantes nos traslada al mismo centro de las peleas —vemos caer los zurriagos, *liwis* y *warak’as*— al

tiempo que suceden tomas panorámicas: estamos adentro y afuera. Pero también hay una diversificación de sujetos: el realizador entrevista a dos trabajadores de salud que cuestionan la pelea por el peligro evidente que corren las personas o incluso por las amenazas que ellos han recibido. Una de las enfermeras dice: “En estas celebraciones no se valora la vida humana”. Sin usar un tono moralizante, este documental logra lo que ninguna producción hasta la fecha había puesto en tensión, quizá también por la época en la que se realiza: ¿La tradición es más importante que la integridad de las personas?

El director no intenta responder la pregunta, sino que sigue su camino de registro: usa sus videocámaras para grabar las canciones que buscan despertar la hombría y la memoria de Túpac Amaru II en los hombres, el consumo de alcohol de los participantes, la merienda (*qoqawas*) que llevan las mujeres, los enfrentamientos y los heridos que reciben piedras en la cabeza y deben ser cosidos sobre el pasto. Hacia el final, Romero Pacheco se sorprende al encontrar que un joven universitario, nacido en Canas pero radicado en la ciudad de Cusco, participa del evento. El estudiante le cuenta que el Ch'iaraje es algo que lleva en la sangre, que es como un deporte y desahogo, pero también una ofrenda al *tayta* Sol para que haya buena producción. Es un acierto haber colocado esta intervención al final porque aunque mantenga el discurso cosmológico que rodea a esta tradición, también lo humaniza, refleja con él la pulsación de violencia que gobierna a veces el accionar de las personas.

En una entrevista, Jose Carlos Huayhuaca afirmó que él junto a Cusi Barrio, Federico García Hurtado y Jorge Vignati pertenecían a una segunda generación de realizadores cusqueños luego de la Escuela del Cusco, y que esperaba una tercera (Carbone, 2016). Quizá Romero Pacheco y José Huamán Turpo, quien también tiene producciones en Canas, aunque su obra es mucho más amplia, conformarían esa tercera generación⁵³.

⁵³ En una conversación que tuve con la investigadora Katherine Díaz Cervantes, en noviembre de 2023, ella me comentó que ha trabajado en una genealogía del cine cusqueño, la cual aún no está publicada. En ella, ubica a Eulogio Nishiyama, César Villanueva, Manuel Chambi y Luis Figueroa en la primera generación. La segunda está integrada por Federico García Hurtado, César A. Vivanco, Fausto Espinoza, Jorge Vignati y José Carlos Huayhuaca. Los realizadores José Huamán Turpo, Gabriela Martínez Escobar, Ángel Romero Pacheco, Walter Aparicio Riveros, Franco García Becerra y Freddy Romero Peralta conforman la tercera generación. Finalmente en la cuarta coloca a Jorge Flores Nájjar, Jorge Ricardo Castro, Jaiflor Aragón, Johan Carrasco, Marco Panatonic y Siwar Peralta Huamán. Describo esta categorización con permiso de la autora, a la espera de su publicación final.

Ambos realizadores superan los 50 años y no han dejado los temas maestros de las festividades cusqueñas, como la celebración de la Virgen de Paucartambo o el Qoylluriti, ni el enfoque convencional cercano al indigenismo. Sin embargo, se han adentrado a otros temas y han formado una carrera audiovisual dentro de un mercado mucho más complejo que el que les tocó vivir a sus predecesores, pues no contaron con la Ley del Cine 19327, que estuvo vigente entre 1972 y 1992. Además, el centralismo se acrecentó a finales del siglo pasado y al inicio de este. Por lo que quizá sean más elogiados sus esfuerzos y más comprensibles sus limitaciones.

2.2 Marco conceptual

Como he explicado, esta tesis documental se ubica en la intersección de los estudios de memoria y de performance. El encuentro entre ambos campos de las Ciencias Sociales produjo algunos debates teóricos que sirvieron para abordar el problema de investigación durante el trabajo de campo. A continuación se detallan estas discusiones y se construye el marco conceptual final.

2.2.1 Del drama social a la antropología de la performance

Al plantear el concepto de *drama social*, el antropólogo Víctor Turner explicó que algunas sociedades están subdivididas y que habitan en sus esencias potenciales conflictos o *brechas*⁵⁴ que se activan por las transgresiones a las normas. Estos quiebres, luego de una serie de actos procesuales —homologados por la triada dramática de Aristóteles: planteamiento, nudo y desenlace—, culminan en la restauración de la calma o la paz del tejido social (Turner, 1974 y 1982; Taylor, 2011). Turner escribe al respecto:

[...] durante los dramas sociales, el clima emocional de un grupo está lleno de relámpagos, truenos y entrecortadas corrientes de aire. Lo que ha ocurrido es que una *brecha* pública ha tomado lugar

⁵⁴ Tomo aquí prestada una nota al pie de página que incluye Ingrid Geist en la Introducción de *Antropología del ritual*: “La palabra inglesa *breach* denota ruptura, incumplimiento, violación, infracción, contravención y perturbación; por otra parte, implica también una apertura, como en ‘abrir una brecha en la muralla’, es decir, abrir una brecha dentro de las relaciones estructurales. Por esta razón, se prefiere traducir como ‘brecha’ en lugar de ‘ruptura’” (Geist, 2002, p. 5).

en el funcionamiento normal de la sociedad, incluyendo desde graves transgresiones al código de maneras hasta un acto de violencia, una golpiza o incluso un homicidio. (1982, p. 6)

Tal momento de ebullición es finito. Así lo describe el antropólogo, al referirse al trabajo de campo que hizo en el pueblo *ndembu* del noroeste de Zambia (África), donde estuvo entre 1950 y 1954:

El drama social concluye, si se puede decir que tiene un “último acto”, en la reconciliación de las partes involucradas o en la aceptación del disenso, lo que puede explicar una minoría que se separa de su comunidad original y busca un nuevo hábitat. (1982, p. 60)

La concepción de las cuatro etapas de Turner (apertura de una brecha o quiebre, escalada hacia una crisis, regulación del conflicto y, finalmente, reconciliación o escisión) sirve para desentrañar aquello que está oculto por la rutina dentro de un grupo social (Turner, 1982). En otro trabajo, escrito con anterioridad, él afirma: “El conflicto parece colocar aspectos fundamentales de la sociedad, normalmente cubiertos por los hábitos y las costumbres del intercambio cotidiano, en una prominencia estremecedora” (Turner, 1974, p. 12).

El análisis de estos procesos tiene una finalidad clasificatoria o taxonómica. Sin embargo, ese no es el interés concreto de mi investigación. Al adentrarme en las escenificaciones que se llevan a cabo durante el mes de noviembre en los distritos de Tinta, Tungasuca y Sangarará no busco analizar esos actos para describir las estructuras o fracturas sociales. O, en todo caso, no de forma preponderante. Esta tesis es muy específica en cuanto a los lugares y a los tiempos de análisis: los actos conmemorativos suceden en fechas concretas y en espacios públicos fijados por la costumbre y las normas: no rompen la rutina sino, por el contrario, instauran otra que se inserta en la dinámica social.

Tampoco se pretende extrapolar lo que experimentan los actores sociales (tanto los que participan de las escenificaciones como los asistentes) hacia una descripción más amplia de sus formas de vida. Quizá el camino es más bien inverso: primero se intenta entender algunas características del funcionamiento social a través de exploraciones etnográficas

(quiénes son, cómo se toman las decisiones, cuáles son los actores sociales que se involucran, qué importancia tienen los eventos, etcétera) para luego comprender con mayor precisión las relaciones sociales y la construcción de la memoria que permiten los actos performativos, y que se hacen evidentes dentro de ellos.

Esta tesis documental emplea la concepción que planteó Turner del performance y de la antropología de la experiencia hacia finales de la década de 1970 e inicios de 1980, cuando trabajó con el dramaturgo Richard Schechner y el sociólogo Erving Goffman (Geist, 2002). En ese sentido, se aborda la condición cultural del performance: como evento, como puesta en escena. Y se descarta parcialmente la performance como ritual.

En esta etapa, Turner está siendo influenciado también por el filósofo y psicólogo norteamericano John Dewey y por el filósofo y sociólogo alemán Wilhelm Dilthey (Cánepa, 2001), quienes se interesaron en la experiencia como forma compleja y final de la configuración de significados dentro de una performance. La performance es el resultado de una experiencia o varias experiencias (la vida o la memoria, en el caso de este trabajo) que al atravesar por el filtro de la creatividad humana (el trabajo escénico y la concepción estética) son exprimidas para completar la experiencia misma a la que hacen referencia y manifestarse en su estado completo y cargado de sentido, es decir, como representación. El evento de la performance es como la punta de un iceberg, que está compuesta por la esencia de su estructura y base, y cuyas funciones son dos: poner en circulación lo que se ha experimentado (Geist, 2002, p. 93) y culminar la experiencia misma. “Toda experiencia es incompleta a menos que uno de sus ‘momentos’ sea de ‘performance’, es decir, un acto creativo de retrospectación donde el significado se adscribe a los eventos y fragmentos de la experiencia” (Turner, 1982, p. 13).

La reflexión sobre la experiencia es vital en esta investigación. La rebelión de Túpac Amaru II sucedió hace más de 240 años. Es imposible que una persona pueda tener una memoria directa (o corta) de lo sucedido porque nadie de este tiempo presencié los acontecimientos. Sin embargo, las personas de las provincias altas sí los están experimentando y escenificando (también resignificando) por medio de un proceso de

preparación y una serie de performance que, por un lado, replican la experiencia histórica del siglo XVIII y, por otro lado, generan otras experiencias al alrededor del mismo acontecimiento. Dentro de esta última se imbrica la experiencia individual y emocional de cada participante.

De acuerdo con Turner, existen experiencias formativas y transformativas, tanto para un ser individual como para un ente colectivo. Siguiendo a Durkheim, el antropólogo emplea el término “efervescencia social” (Geist, 2002, p. 92) para referirse a periodos de alta densidad significativa, como una declaración de guerra o un caso político importante (él cita el escándalo de espionaje de Watergate, ocurrido en los años setenta en Estados Unidos), que tienden a penetrar en las formas de pensar, desear y sentir, generando estructuras de experiencia reconocible dentro de un grupo que comparte un ámbito geográfico y cultural. Cuando la experiencia se refiere al pasado, dice Turner, es poco importante si ese pasado es real o mítico. “Lo que interesa es si (...) emergen lineamientos significativos dentro de una subjetividad, los cuales se derivan de las estructuras experienciales previas y se ensamblan en una relación viva con la experiencia nueva” (Geist 2002: 92). Este es el punto más importante para la presente tesis.

Las escenificaciones —o las prácticas performativas en un sentido amplio— funcionan para recrear la experiencia original y para generar una experiencia propia (individual y colectiva), en ese sentido desarrolla una carga alta de significados, pues las experiencias tienen “carácter reflexivo y terapéutico” (Geist, 2002, p. 100).

2.2.2 Performance como repertorio de la memoria

En la subsección anterior se ha descrito a la performance como una serie de prácticas (danzas, rituales, desfiles, obras de teatro, etcétera) con estructura propia, convenciones estéticas, emergencias creativas y acciones reiteradas cargadas de significado. También se ha mencionado su función terapéutica y reflexiva, a lo que se podría agregar, como dice Taylor (2016), su labor crítica y de cambio (o de reactualización). Al leer una

performance de esta manera, se está entendiendo y delimitando como una construcción colectiva en la que participa lo real (en particular el pasado) a manera de insumo e iteración constante: como una forma abierta de extender y representar a su referente (el acontecimiento prototípico), pero con la posibilidad de que haya negociaciones o modificaciones en el camino y, así, probablemente conflictos, distintas versiones y consensos durante la puesta en escena o experiencia final.

Pero también “las performance operan como actos de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas” (Taylor, 2016, p. 22). Una dimensión de esa transferencia son los comportamientos que se heredan de generación en generación (la forma de saludar la bandera, la señal de la Cruz, etc.). Otra es lo que el antropólogo británico Paul Connerton ha denominado “actos conmemorativos” (2009), un concepto ya familiar en este trabajo.

El acto, aunque supuestamente idéntico, cambia según la disposición del artista, el público, el momento y el contexto histórico. Por esa razón, el performance —a diferencia de la literatura o las artes plásticas, por ejemplo— resiste la fetichización del ‘original’. Aunque algunos movimientos y gestos tienen una historia de uso que se puede repetir o citar (como el *gestus* [una técnica de actuación] de Brecht), siempre se reactualizan en el ahora de la reiteración. (Taylor 2016: 144-145)

Durante las exploraciones etnográficas y el trabajo de campo (años 2021 y 2022, respectivamente), observé, presencié y registré al menos dos veces cada una de las escenificaciones en las provincias altas. En aquellas circunstancias fue evidente las diferencias en las puestas en escena: no sólo los actores sociales eran otros, sino también el vestuario, la cantidad de extras y algunas escenas y parlamentos. Sin embargo, la sustancia de lo que se quería representar y, en consecuencia, fijar en la mente del público, no sufría una gran variación: el discurso épico de la rebelión y la dicotomía entre españoles e indios.

En la labor de transferencia del pasado, la performance disputa la memoria con las fuentes de conocimiento escritas. Nos lleva a cuestionar aquello que considerábamos

una versión irrefutable por su existencia en el archivo⁵⁵. Y, de esa forma, nace también una duda respecto a quienes fueron los responsables en narrar las vivencias y experiencias de un pueblo o una colectividad. Taylor (2011) propone incluir a los performance como formas válidas de la transmisión de la memoria colectiva. En tal sentido, inaugura un término de contraste y complementariedad respecto a la preponderancia del registro escrito: el “repertorio” (Taylor, 2015). Su punto es que los cuerpos, a través de actos encarnados y comportamientos performáticos, también transmiten información, memoria, identidad y emociones con códigos y lógicas particulares que se autorreproducen. El “repertorio consiste en actos de transferencia corporalizados” que al reproducirse aceptan modificaciones. (Taylor, 2015, p. 22). En otras palabras: mantiene a la vez que transforma, con lo cual se emparenta con la memoria, pues esta es mutable y dinámica.

Parafraseando al antropólogo estadounidense Edward Bruner, la antropóloga Gisela Cánepa (2001) dice: “Es en la puesta en escena de una expresión que nosotros re-experimentamos, revivimos, re-creamos, re-construimos, re-formulamos nuestra cultura” (2001, p. 13). Por ello es necesario ver las escenificaciones de las provincias altas no como viajes temporales que nos devuelven a un aparente pasado, sino más bien como acciones que tienen implicancias —discursivas, escénicas y significativas— en el presente. La restauración no significa retorno, sino reelaboración a patir de los intereses y proyectos actuales. El método etnográfico, en esa línea, no se empleó para recuperar la memoria o memorias de las personas sobre un hecho específico, sino para explorar la capacidad creativa y restauradora sobre un suceso del pasado. Por ello era necesario conocer el suceso original. Es por ello que para el trabajo de campo se ha tomado en consideración los dos niveles de contexto que plantea Cánepa:

El contexto de ejecución puede ser entendido (...) como el momento mismo de la puesta en escena, así como sus preparativos e incluso el contexto histórico más amplio. Pero existe un segundo nivel de contextualización que resulta de aquello que es narrado, interpretado o celebrado (el contexto referido). Aquí obviamente también se produce cierta arbitrariedad, pero de parte de

⁵⁵ Taylor (2011 y 2016) entiende archivo en un sentido amplio, como todos aquellos dispositivos, principalmente inscritos, donde se almacena una memoria histórica.

los propios agentes involucrados en la puesta en escena. Esta arbitrariedad, además, está mediada por una negociación entre el agente responsable de la performance y la audiencia que la interpreta, acepta o rechaza. (Cánepa, 2001, pp. 16-17)

Cánepa (2001) también indica que la experiencia del investigador social es importante en el análisis de la experiencia cultural. Yo me inserté en el campo de estudio y no solamente ejecuté una performance (el sujeto que registra e interactúa con las personas de la zona) sino que también mis acciones repercutieron en la forma como las personas experimentaron el hecho (ahora su cotidianeidad tenía una cámara).

2.2.3 El estudio de la memoria

En esta sección debo reconocer la influencia del antropólogo británico Paul Connerton y su obra *How societies remember* (2009). Desde el título de la obra, Connerton se está refiriendo a un grupo de sujetos: a la dimensión social. Estos pueden ser desde grupos pequeños hasta sociedades complejas. La otra parte del título —el cómo— se refiere a los modos de transferencia y fijación. En su obra, abandona las vías inscritas por las acciones corporales. Si Taylor (2015) argumentaba que el archivo y el repertorio eran dos mecanismos no excluyentes para recuperar y reconstruir el pasado, Connerton explica que existen memorias incorporadas (actos) y memorias inscriptas (sistemas de almacenamiento). Las primeras son las que interesan a esta investigación.

Si existe la memoria social, argumentaré, es probable que la encontremos en las ceremonias conmemorativas; pero las ceremonias conmemorativas resultan ser conmemorativas sólo en la medida en que son performativas; la performatividad no puede pensarse sin un concepto de hábito; y el hábito no puede pensarse sin una noción de automatismos corporales. (Connerton, 2009, p. 5)⁵⁶

A lo largo de su obra, Connerton usa la expresión “memoria social” y otras relacionadas, como memoria comunitaria y memoria colectiva⁵⁷ para marcar diferencias con la

⁵⁶ Todas las citas en español de este texto fueron traducidas por mí.

⁵⁷ Aquí el antropólogo sigue a Maurice Halbwachs y sus obras *Los marcos sociales de la memoria* y *La memoria colectiva*.

memoria individual. Respecto al ritual, Connerton sigue a Steven Lukes, sociólogo británico que se enfocó en la dimensión política del rito en las sociedades post industriales de Estados Unidos e Inglaterra. Una vez que queda claro esto, es más sencillo comprender su mirada, pues en su obra se refiere principalmente a dos tipos de actos rituales que transfieren memoria: los eventos políticos vinculados al nacionalismo y las ceremonias religiosas. Ambos comparten algunas características entre sí, como el culto, la deificación o heroísmo y el intento de fidelidad de los hechos en el marco de una colectividad.

Los actos conmemorativos que explica Connerton son “formalizados y tienden a ser estilizados, estereotipados y repetitivos” (2009, p. 44). La iteración tiene dos funciones. Por un lado establece la baja inalterabilidad del suceso que se reconstruye o la recreación con algunas dosis de variaciones en la forma, pero no en el fondo. Y, por otro lado, esa repetición implica una continuidad del pasado. Ambas dimensiones se relacionan con aquellos eventos que se llevan a cabo de forma calendárica (un hecho que aconteció en una fecha específica, con acciones más o menos delimitadas a lo largo del tiempo) y que “tienen la capacidad de dar valor y sentido a la vida de quienes los realizan” (2009, p. 45).

Estos actos conmemorativos no surgen espontáneamente ni son los mismos en todas las épocas. Connerton advierte que tuvieron que ser “inventados” en algún momento, en algún punto de la historia posterior al hecho que narran. Explorar esos orígenes es tan importante como analizar el contexto de su representación. De su “presente etnográfico”, como dice McClellan (2013, p. 27) o “contexto etnográfico”, como dice el antropólogo inglés Andrew Irving (Sánchez y Estalella Eds., 2023, p. 154). Pero no es sólo eso, pues sabiendo que los ritos son “susceptibles de cambiar su significado” (Connerton, 2009, p. 51) en el periodo histórico en el que permanecen o se ponen en escena, no puede escapar de la atención todo lo que está fuera de la recreación en sí: las relaciones sociales, las formas desiguales de la distribución del poder y las divergencias con la “versión oficial de la estructura política” del recuerdo (Connerton, 2009, p. 50).

Uno de los puntos que Connerton explica es que los actos conmemorativos son unidades cuantitativamente equivalentes y cualitativamente idénticas. Al asentarse en un momento específico del pasado (un viernes 4 de noviembre de 1780, por ejemplo), ese tiempo se repite cuantitativamente en las ceremonias del futuro (un jueves 4 de noviembre de 2021, así como un viernes 4 de noviembre de 2022). Y no sólo tiene que ver con la fecha, sino con lo que sucede en ella (o ellas): la captura de un corregidor del virreinato por parte de un curaca en la quebrada de un cerro de la provincia de Canas, Cusco, sucederá iterativamente a partir de cierto momento, ya no por la acción de los protagonistas originales, que murieron en el siglo XVIII y se convirtieron en personajes prototípicos, sino por la escenificación de un grupo de actores que al mostrar ese pasado también manifiestan su propio presente. Así lo dice el autor:

Las mismas fiestas se celebran en las mismas fechas. Con cada fiesta periódica los participantes se encuentran así como en el mismo tiempo: el mismo que se había manifestado en la fiesta del año anterior, o en la de un siglo, o cinco siglos antes. Estos intervalos críticos se organizan de manera que aparezcan y se experimenten como cualitativamente idénticos. Por tanto, por su propia naturaleza, el tiempo ritual es indefinidamente repetible. (Connerton, 2009, p. 66)

Hay dos conceptos que hacen posible la iteración. Ambos se relacionan con el lenguaje, tanto hablado como escénico (o corporal). El primero tiene que ver con aquello que se enuncia y actúa: frases o movimientos sobre el escenario. Se puede citar aquí, para graficar el punto, el momento en el que José de San Martín, parado sobre un estrado en 1821, levantó la mano derecha y dijo: “Desde este momento, el Perú es libre e independiente por la voluntad general de los pueblos, y por la justicia de su causa que Dios defiende. ¡Viva la Patria! ¡Viva la libertad! ¡Viva la independencia!” Si un grupo hubiera establecido aquella secuencia como un hecho a ser performado —recordemos que la performance puede ser real o mítica— año a año cada 28 de julio, un actor hubiera tenido que decir exactamente lo mismo y hacer los mismos gestos. A eso, Connerton le llama “enunciado canónico” (2009, p. 66), pues está establecido por la tradición y se refiere a un acontecimiento prototípico.

Existen también ciertas frases acuñadas para momentos de mayor relevancia en el acto; son como palabras sagradas que brindan un grado de exclusividad lingüística, pues son únicamente dichas en un momento dado y por ciertos personajes. Esto lo denomina como la “retórica de la recreación” (Connerton, 2009).

¿Cuál es el efecto de esto? No se trata de meras acciones y enunciados, sino principalmente de traer al presente de la forma más elaborada actos del pasado y las connotaciones que contiene. Es importante recalcar que todo acto performativo es denso en significados. Y aquí Connerton vuelve a plantear dos ideas. Él dice que existen dos performatividades. Una es la primaria, que básicamente es el hecho original (aquel 28 de julio de 1821 para San Martín). Y la otra es la secundaria: la serie de escenificaciones que siguen un canon y cuyo poder es devolvernos a la performatividad primaria. Siguiendo al sociólogo y antropólogo francés Levy- Bruhl, Connerton indica que para él la palabra representar “significa volver a presentar, hacer reaparecer lo que ha desaparecido”: re-representar (Connerton 2009, p. 69). Esto puede vincularse con los conceptos de contexto referido y contexto de ejecución de Cánepa (2001), ya citados previamente.

2.2.4 Las memorias: tensiones y disputas

Insertar la noción de una memoria colectiva no significa creer que haya una contraposición con lo que sería una memoria individual, ni que esta última esté desvinculada de la otra. Por el contrario, toda memoria individual está inserta dentro de un *marco o cuadro social* y utiliza convenciones y referentes culturales para poder existir (Jelin, 2002). La memoria colectiva supone una articulación de subjetividades, una acción compartida, un diálogo, un flujo y reflujo de tradiciones y creencias, una serie de códigos culturales comunes, una lengua, un tejido que vincula la experiencia personal con la vivencia en grupo y una historia que implica valores y necesidades de un colectivo de personas en las que se está inmerso. “Uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otros” (Jelin, 2002, pp. 20-22).

La dimensión política es inherente a la memoria como categoría social, quizá con mayor énfasis en poblaciones post-coloniales o en contextos autoritarios. Uno de los actos de violencia que surge en períodos de dominación o de control es la “homogeneización (...) de que no [haya] más que una historia, una ilusión que suprime las diferencias entre las diversas historias vividas por diferentes grupos de seres humanos” (Rowe y Schelling, 1993, p. 266). Se podría plantear, entonces, una dicotomía generalizada entre la memoria oficial (del Estado o de la clase dominante) y la memoria popular (Rowe y Schelling, 1993, p. 267). Sin bien esta polarización puede resultar útil para analizar de forma separada las versiones del pasado que esgrimen las instituciones y las poblaciones subalternas o incluso las víctimas de un conflicto (en periodos de silenciamiento es muy evidente), es mejor no caer en dicotomías entre “fuerzas subalternas y fuerzas hegemónicas” y entender que las “relaciones de poder pueden ser oblicuas” en los procesos de memorialización (Ulfe 2011, p. 115).

Las memorias en todos los casos están inmersas en disputas, conflictos y luchas (Jelin, 2002). Más que narraciones o representaciones del pasado, las memorias son construcciones interesadas que se superponen, mezclan, varían y que pueden habitar en un mismo contexto. Para conocer estas diferentes versiones de la memoria, el camino que esta investigación ha decidido seguir es centrarse en los procesos de preparación de los actos conmemorativos. Siguiendo a Jelin, lo que se debe hacer es centrar la atención en los procesos de construcción, en los que llegan a participar diversos actores, incluso los que calificamos como “marginados y excluidos”, y también enfocarnos en las “disputas y negociaciones de sentidos del pasado en escenarios diversos” (Jelin, 2002, p. 22).

2.2.5 Las memorias cortas y las memorias largas

En la investigación sobre el proceso de construcción ideológica del movimiento katarista, Silvia Rivera Cusicanqui (1986) definió dos horizontes de memoria histórica: la memoria corta y la memoria larga. La primera enmarca el tiempo de las luchas anticoloniales del siglo XVIII y la recuperación del orden ético prehispánico. La segunda se refiere a las

luchas sindicalistas y campesinas de mediados del siglo XX durante la Reforma Agraria en Bolivia, otra fase revolucionaria y reivindicacionista. Para la socióloga (sochóloga, como le gusta definirse), ambas son complementarias dentro de una lógica dialéctica, pero en el análisis del devenir de la historia tiene preponderancia la memoria larga por la continuidad de un régimen colonial en términos de abuso, discriminación y corrupción. En la permanencia de los hechos referidos a esa memoria, además, se sustenta la concepción del retorno del “héroe multiplicado”⁵⁸ y, de esa forma, se valida la idea cíclica del mundo andino. Como dice el sociólogo boliviano Luis Huasca Antezana en el prólogo del libro citado: mirar hacia atrás es también mirar hacia adelante (Rivera, 1986). Dentro del análisis de la autora, los dos estratos de memoria son necesarios para explicar la envergadura del movimiento katarista y así reconocer “su especificidad ideológica” (Rivera, p. 216) y los cambios que surgieron, surgen y surgirán en ella.

La antropóloga Ludmila da Silva Catela (2017), emplea esta noción de dos planos de análisis temporales de la memoria para analizar las memorias locales sobre la violencia ejercida en las zonas de Calilegua y Tumbaya, en la provincia de Jujuy (Argentina). Su punto de partida es reconocer la existencia de memorias subterráneas referidas a abusos a personas indígenas desde el siglo XIX hasta el siglo XXI en contraposición con las memorias oficiales o también llamadas por ella como “encuadradas” o “centrales” (Da Silva, 2017). Da Silva explica que la violencia no es pasajera, sino que es vivida y relatada por la población como una continuación de la dominación de las élites locales, los capataces de las minas y las fuerzas militares.

El trabajo de campo en territorio jujeño, permitió abrir nuevos niveles de percepción sobre los modos de construcción de las memorias. Ya no centradas en una temporalidad histórica corta, ligada al pasado reciente, sino a múltiples tiempos donde los cuerpos fueron violentados más allá de los marcos coyunturales de democracias o dictaduras. Un tiempo largo, que da cuenta de diversas formas de represión desde el Estado o desde las élites económicas locales. (Da Silva, 2017, p. 441)

⁵⁸ Esto se grafica en la mítica frase aymara “Nayaw jiwtxa nayjarutsi waranqa waranqanakaw kuttainpxani” [Yo muero, pero mañana volveré convertido en miles de millones], la cual es atribuida a Túpac Katari, pero también de forma apócrifa a Túpac Amaru II en su versión recortada: “Volveré y seré millones”.

Ambos trabajos han servido para reflexionar sobre la temporalidad y especificidad geográfica de las memorias rastreadas en relación a la Gran Rebelión. Si bien el punto de partida del análisis es lo acontecido en noviembre de 1780 en el corregimiento de Tinta (hoy Canchis y Canas) y alrededores (Acomayo), la investigación etnográfica ha develado que hubo otros hechos más próximos en el tiempo que se han constituido como memorias cortas en relación a la construcción escénica del inicio de la sublevación y a la edificación del imaginario de José Gabriel Túpac Amaru. Estos últimos, sin embargo, en el relato de las personas son difusos y no tienen una fecha exacta, pero sí tres marcos generales de referencia: la Reforma Agraria del gobierno del general Juan Velasco Alvarado en la década de 1970 y la proliferación de imágenes y discursos ensalzando al curaca rebelde; la filmación de la película *Túpac Amaru* de Federico García Hurtado y la irrupción del mundo teatral y cinematográfico en la vida de las personas; y el nuevo milenio con las oportunidades de proyectos turísticos para las zonas por medio de la explotación de su capital principal: *ser cuna de la emancipación americana*. En estos tres estadios se han ido consolidando los actos conmemorativos y el discurso rebelde, reivindicacionista y emancipador de la población. De esta forma, la memoria larga (el acto prototípico o contexto referido) y las memorias cortas (referencias próximas y experiencias) han tejido una sucesión de acontecimientos en los cuales pervive el abuso, la discriminación y la corrupción a la vez que llega la rebelión y la redención, lo cual debe ser re-presentado. La manera de romper aquellos males y establecer un nuevo tiempo, un tiempo que quedó inconcluso por el declive de la sublevación, se asienta en la recuperación de la memoria de Túpac Amaru II y en su restauración (reelaboración) política. En el Capítulo III voy a desarrollar en profundidad estas ideas, sin embargo, por ahora es importante sustentar que en los estudios de memoria es importante ampliar la mirada hacia diferentes periodos para establecer un análisis más completo, aunque siempre parcial.

2.3 Marco de referencia de producciones documentales

El proceso de elaboración de la propuesta documental estuvo acompañado por el visionado de películas de ficción y no ficción. Estas producciones sirvieron para

reflexionar sobre las formas de representación y la estrategia de inmersión de la cámara en el campo de estudio. El corpus fue muy amplio y diverso, así como las variaciones que sufrió el planteamiento estético, narrativo e incluso conceptual a lo largo de todas las etapas de realización del documental: preproducción, producción, post producción y finalización. Ello fue además condimentado y discutido constantemente por lecturas de textos teóricos sobre producción audiovisual, así como puesto en tensión con las conversaciones con los asesores de la tesis y otros interlocutores⁵⁹. En esta subsección se van a desarrollar dos conceptos que fueron claves para la propuesta final del documental, como son el *documental performativo* y el *cine intercultural*. Al finalizar esta parte, se presenta el análisis de un grupo de películas que sirvieron de referencia, las cuales están insertas en mayor y menor medida en los conceptos mencionados.

2.3.1 Documental performativo

Se dice que los planteamientos sobre los modos de representación documental han variado desde la preponderancia del dato y la exposición objetiva de los hechos hasta la ausencia de certezas y las elaboraciones y disgresiones subjetivas (Rascaroli, 2014). A mediados de la década de 1990, Bill Nichols modificó su paradigma pedagógico de los modos de representación del documental para establecer seis subgéneros: poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo y el nuevo estilo performativo (Bruzzi, 2006). Aunque él manifiesta que no constituyen una cadena evolutiva, afirma que cada uno surge frente a las deficiencias e insatisfacciones del modo anterior: “Los modos transmiten cierta sensación de historia documental” (Nichols, 2001, p. 100).

Stella Bruzzi (2006) critica este enfoque genealógico y darwiniano del documental, pues señala que genera la expectativa de que en el futuro existirá un modo en el que se llegarán a borrar los límites entre la representación y la realidad. Esto además crea la idea equivocada de que los abordajes subjetivos son más elevados o superiores que las producciones expositivas u observacionales. Para Bruzzi, en realidad, todo documental

⁵⁹ Debo reconocer principalmente los comentarios del productor Walter Jimenez Mamani, quien se sumó posteriormente al proyecto.

es un acto performativo que implica diferentes capas de intercambio entre los sujetos, los cineastas, los aparatos de registro y los espectadores.

La autora afirma que es imposible que un documental muestre la realidad (y así alcance su utópica función cognitiva). Sin embargo, explica que ese fracaso no invalida la realidad que está siendo representada. La vía que considera más honesta es no buscar enmascarar la inestabilidad del acto representativo, sino expresar la puesta en escena y permitir que se reconozca a las personas como actores o actrices de sí mismas. “El espíritu del documental performativo moderno es representar a los sujetos de tal forma que se acentúe el hecho de que la cámara y el equipo son intrusiones inevitables que alteran cualquier situación en la que entren” (Bruzzi, 2006, p. 190).

Para Bruzzi, los nuevos documentales performativos ponen en evidencia la artificialidad y la construcción de los hechos no ficticios que se registran. No es la cámara la que genera una alteración en los sujetos performativos (o cinematográficos) que aparecen en ella, sino la interacción que se genera con el aparato y con la persona o el equipo que están detrás de él. Si bien Bruzzi cuestiona el planteamiento de Nichols sobre el modo performativo por considerar que su visión es crítica en un sentido negativo, comparte algunas características de sus planteamientos, como la intromisión de la subjetividad y afectividad, las cuotas autobiográficas (las experiencias y memorias del realizador), la combinación entre lo real y lo imaginario (o ficticio) y la preponderancia de visiones marginalizadas (Nichols, 2001). Bruzzi, además, describe que suelen aparecer en la pantalla los procesos de descubrimiento y realización, se manifiesta un sello autoral, el documentalista se convierte en un performer y se despliegan libertades dramáticas. Este tipo de documentales, en términos de Bruzzi, emplea tácticas performativas como método de indagación. Sin embargo, suele ocurrir que esas tácticas a veces ya están dadas por la realidad⁶⁰ y el documentalista solo debe servirse de ellas, como es el caso de esta tesis documental.

⁶⁰ La autora se refiere a la investigación de procesos performativos, como el ensayo de una obra de teatro.

La performatividad, dice Bruzzi, ahora es parte del lenguaje formal cinematográfico, lo cual está generando una marginación de los modos observacionales y expositivos. Es decir, los instrumentos evidentes de performatividad se vienen convirtiendo en la norma, por lo cual se aprecian las puestas en escena de reconstrucción de hechos o memorias, hay un mayor reconocimiento de la presencia y la interactividad de la cámara, no se esconde la manipulación de imágenes ni muchos menos la actuación de los sujetos cinematográficos. Bruzzi (2006), evocando a John Corner, afirma que estamos en una era post documental.

2.3.2 Cine intercultural

El contenido de esta subsección sigue la elaboración teórica de Laura U. Marks en su libro *The Skin of the Film Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (2000). Esta investigadora en cine y nuevos medios, define a la interculturalidad como ese espacio tangencial entre dos o más culturas. Quienes habitan esa intersección liminal están en constante búsqueda y transformación. Desde allí intentan construir imágenes (visuales, sonoras, discursivas) que han estado ausentes en la tradición representacional.

El cine intercultural surge de la crisis que aparece por la discrepancia entre la historia oficial y las memorias privadas, en especial en territorios post coloniales. Mediante técnicas experimentales, quiebres de la narrativa cinematográfica convencional y el uso de la performatividad y reflexividad, se busca despertar la memoria colectiva. Su planteamiento es que los cineastas interculturales deben hacer “arqueología cinematográfica”, es decir, ante la invisibilidad de imágenes que muestren la historia de los pueblos, se deben excavar diferentes estratos de representación. El objetivo no es exhumar la voz silenciada, pues esta sería unitaria, sino *crear* aquellas imágenes y relatos que faltan para formar o construir una memoria colectiva.

Muchos documentales, así como obras de ficción, sobre la historia de las minorías asumen que hay una historia oral intacta ahí fuera esperando a ser aprovechada, grabada y ofrecida a una comunidad. Aunque este trabajo es importante, presupone que una historia puede reconstruirse sin problemas. Los creadores del cine intercultural, por el contrario, destruyen los mitos desde

dentro. No lo hacen extrayendo una verdad de su cultura tradicional, sino evocando el mito de la cultura como una ficción necesaria. (Marks, 2000, p. 66)

Esta labor es eminentemente política, por eso Marks emparenta sus planteamientos con los postulados del Cine Imperfecto de Julio García y la teoría poscolonial de Trinh T. Minh-ha. Ambos argumentan que las películas son productos parciales e incompletos. Sin embargo, en el caso de la vietnamita hay una dimensión poética que busca construir las experiencias de los pueblos diaspóricos. Y, para el primero, existe una necesidad de respuesta frente a las fórmulas capitalistas de hacer cine.

El cine intercultural se presenta como una alternativa para buscar las memorias que fueron silenciadas o evadidas en los archivos oficiales. También es una respuesta contra las formas estéticas que han preponderado en el cine. Para expresar nuevas ideas, emociones, historias y formas de ver el mundo, se utilizan parcialmente las formas elaboradas de discursos establecidos, pero al mismo tiempo se rompe con ellas, generando líneas de fuga, es decir, narrativas y estéticas no formuladas antes, en proceso de construcción y liberación. Es un cine que busca su propia manera de ser. *Aquel fuego de noviembre* fue concebida y realizada con esa misma intención, es decir, de buscar su propio lenguaje y estructura.

2.3.3 Películas de referencia

En la búsqueda de una propuesta propia, se analizaron, discutieron y extrajeron planteamientos y estrategias de otros realizadores. La forma de ver estos filmes ha sido completamente personal y con un reconocimiento atento (Marks, 2000).

2.3.3.1 *El acto de matar*, de Joshua Oppenheimer (2012)

Otro título de esta película de más de dos horas y media⁶¹ es *Jagal*, que quiere decir carnicero en indonesio. Con un planteamiento que linda entre el surrealismo y el

⁶¹ Su versión reducida es de 115 minutos.

documental performativo, acompañamos la construcción de un conjunto de recreaciones de los abusos y crímenes que un grupo de sicarios perpetraron en 1965. Por aquel entonces, el dictador Suharto ordenó asesinar a todo aquel que fuera o pareciera comunista. El resultado fue alrededor de un millón de personas muertas. Y la total impunidad de los actos.

Para contar y discutir la memoria de aquellos hechos, Joshua Oppenheimer, quien vivió en Indonesia por muchos años, desecha la mirada conciliadora, activista o justiciera. En lugar de darle voz a las víctimas o a los defensores de derechos humanos, le entrega todas las posibilidades del lenguaje cinematográfico a Anwar Congo, un hombre mayor y delgado que fue parte del escuadrón de aniquilamiento. Él, orgulloso de lo que hizo, funge de director, guionista, actor, productor y performer de las escenas que junto a sus excompañeros y amigos dan cuenta de sus *logros*, es decir, de sus torturas. El objetivo es realizar una serie de ficciones que representen los acontecimientos con un estilo que evoque al wéstern o a las películas de gánsters hollywoodenses. Pero bajo su propia lectura de los hechos: en sus representaciones, él y sus colegas son los héroes.

Si en el cine directo la cámara acompaña a los personajes hasta que algo detona en la realidad y en el *cinema vérité* más bien la cámara enciende los acontecimientos (Lanza, 2013), en esta película performativa no sabemos dónde nacen los estímulos y dónde terminan las consecuencias. Por momentos, Congo pareciera hacerse dueño de la producción, los recursos y la narrativa, pero hay apariciones sonoras de Oppenheimer: él interviene en algunos momentos con comentarios o preguntas sutiles pero certeras. Quizá ese sea el mayor logro y, a la vez, el más grande cuestionamiento hacia el director. Su falta de crítica verbal contrasta por completo con la minuciosidad de la propuesta fotográfica, a cargo de Carlos Arango de Montis y Lars Skree. Oppenheimer delega por completo al espectador la responsabilidad de elaborar cualquier juicio moral. Esta referencia fue importante en el rodaje de *Aquel fuego de noviembre*, pues aunque habían circunstancias donde consideraba que tergiversan la historia de la rebelión, opté por cederle la construcción narrativa del hecho a los actores sociales, con breves intervenciones y preguntas que intentan mostrar sus versiones.

El acto de matar ha sido importante por tres motivos adicionales. En primer lugar, por el seguimiento a un personaje que es a la vez performer y estratega de las representaciones. Su travesía escénica va develando una evolución del personaje hasta llegar a un arco dramático, un quiebre, hacia el final: Anwar Congo se convierte en un personaje contemplativo que duda sobre lo que ha hecho. Esta cualidad reflexiva, ausente en toda la película, puede ser una ficción más o no, pero da cuenta del tránsito metafísico del sujeto cinematográfico. Va de un punto a otro en el filme. Aunque los actos de Congo y de Paucara Churana distan mucho en términos morales e históricos, sí consideré buscar un momento reflexivo del proceso del actor canebño hacia la segunda mitad del largometraje. Con la conversación que se incluye en el filme, busqué un punto de influexión de su proceso, un momento de evaluación de lo vivido.

El segundo motivo es la manera procesual que se adopta para seguir las escenificaciones. Vemos los estadios de la activación de la memoria: la definición de los argumentos, la elección de los actores secundarios, el maquillaje y las performance en sí. En este punto, es notable el trabajo de la escena en la que queman una villa, quizá el clímax visual de todo el documental. El estilo de cámara en mano durante ese momento logra insertarnos en el universo efervescente de la representación. Casi se respira humo y se siente calor en la piel. Durante la grabación de *Aquel fuego de noviembre*, busqué atrapar esa nivel de sensorialidad, pues también acontece, como he mencionado antes, una incineración de grandes proporciones: al final de la Batalla de Sangarará se prende fuego a una iglesia de utilería, generando llamas vivas en medio del campo de la representación escénica.



Figura 17: Fotograma de 'El acto de matar' de Joshua Oppenheimer (2012). Captura propia. 2022.

El tercer motivo es la participación del realizador. Oppenheimer no necesita aparecer en muchos momentos, basta con que sepamos que está allí, siendo testigo y artífice de lo que va sucediendo. Dosifica su presencia y ausencia. Esta película, con todos los cuestionamientos que pesan sobre ella, consigue un balance notable entre quien filma y quienes son filmados y, por ello, fue influyente durante el registro de los ensayos de las escenificaciones en las provincias altas de Cusco.

2.3.3.2 La Batalla de Orgreave, de Mike Figgs (2001)

La primera imagen de este documental de una hora es un plano fijo a una fila de policías que se defienden con escudos ante el inminente ataque que recibirán de un grupo de hombres furiosos, cuyas únicas armas son sus cuerpos. Al mismo tiempo, el repique de unas tarolas encienden la emoción y un texto sobreimpreso explica el acontecimiento prototípico: en junio de 1984, luego de tres meses de una huelga de mineros, hubo un enfrentamiento en el que intervinieron más de quince mil personas en una planta de hidrocarburos de Orgreave, al sur del condado de Yorkshire, en Reino Unido. La tensión se rompe cuando ambos bandos, ahora desde el presente, chocan. Inicia la pelea.

La segunda escena marca el derrotero del filme. En un estadio, un grupo de hombres, entre los que se encuentran algunos veteranos del hecho original, se preparan para escenificar la batalla, más de quince años después. Un sujeto explica la historia y resalta que lo que van a realizar es una recreación. Es la performance como método dentro de un documental para encender memorias cortas en la gente. Lo que viene después son los preparativos (el viaje al lugar, la ubicación de los personajes, la preparación del vestuario, las indicaciones de los organizadores para la puesta en escena), salpicados con dos recursos dramáticos y discursivos: seguimos viendo los enfrentamientos en el campo de batalla, pero también escuchamos entrevistas a personas que vivieron el acontecimiento original y a *especialistas*. De esta forma, además de algunas fotografías de archivo y el testimonio del creador de la puesta en escena, el artista Jeremy Deller, se intenta abarcar totalmente ese momento del pasado desde el presente.

Al tiempo que la película debate las memorias sobre el hecho original, también construye nuevas memorias. Uno de los jefes de la parte escénica en un momento dice: “Es importante que la gente no olvide lo que pasó”. Para reforzar la tensión entre lo que se construyó como memoria oficial y lo que guardan como memoria incorporada, la película explica que la cadena periodística BBC incurrió en un error de información luego del acontecimiento original. Pero lo más significativo en este sentido son los testimonios y debates de los ex mineros, quienes se quejan del abuso al que fueron sometidos, así como del maltrato que siempre han recibido por parte de la industria, cuya respuesta se explica en la Batalla de Orgreave. El juego de edición permite que estos testimonios y reacciones contra los gobernantes de la época (en especial contra la ex primera ministra Margaret Thatcher) construyan una reivindicación coral. Mientras tanto, los policías aparecen cosificados, como máquinas de ataque sin voz.



Figura 18: Fotograma de 'La Batalla de Orgreave', de Mike Figgs (2001). Captura de video. 2022.

El aspecto más interesante es la inmersión que se logra dentro del espacio de conflicto. El equipo de producción acompaña a ambos bandos, en especial al de los mineros, y nos hace sentir que somos parte del enfrentamiento. La cámara en mano o al hombro fue vital también para reforzar la tensión escénica que se va construyendo. Esta habilidad en la fotografía sólo pudo haberse conseguido al ser parte del equipo de producción de la performance, en especial por la confianza y naturalidad obtenida con los actores sociales. Eso también es algo que yo busqué durante mi grabación.

Un último punto es la estructura del filme. *La Batalla de Orgreave* no es una película que muestre un hallazgo o construya el arco dramático de un personaje o suceso. Sin embargo, sí cuenta con un evento cargado de espectacularidad: una batalla. En ese sentido, empezar por el enfrentamiento, por el final, y terminar por el mismo hecho, aunque desde otro punto de vista (se ve a una niña arengar a los mineros desde una ventana), también sirvió como referencia para construir filmicamente las escenificaciones sobre la rebelión de Túpac Amaru II.

2.3.3.3 *Buscando a Richard III*, de Al Pacino (1996)

A diferencia de las películas anteriores, esta no muestra un proceso de recreación histórica. Sin embargo, se mantiene dentro del universo de la representación escénica: a lo largo de dos horas vemos los preparativos y el montaje de la obra *Richard III*. Quien lidera el proyecto es el actor Al Pacino, admirador y experto del teatro de William Shakespeare, autor del texto en mención. Pacino es también director y protagonista del documental. El filme tiene su esencia lúdica y su mirada desenfadada pero perspicaz. Su propuesta fílmica no llega a ser autobiográfica, pero sí performativa en el sentido que asistimos a una negociación constante entre la historia de la película y el realizador de la misma (Rascaroli, 2014).

El punto de enunciación del documental es claro desde el principio. Pacino afirma su condición de estadounidense contemporáneo que llega al país del escritor de la época isabelina. Conversa con personas en las calles buscando saberes (¿memorias?) sobre el escritor y encuentra críticas sobre su acento o su visión como foráneo. Pero lejos de problematizar el asunto, persiste en su misión —su juego escénico— e incluso se enfrenta a un actor que interpreta metafísicamente al dramaturgo dentro de un auditorio. La reacción de este *meta Shakespeare* es de decepción, rechazo. Pacino sabe que no es *su lugar*, pero no le importa.



Figura 19: Fotograma de '*Buscando a Richard III*', de Al Pacino (1996).
Captura de video. 2022.

Hay otros recursos que vale la pena mencionar. La película muestra el proceso de preparación de la puesta en escena separado por bloques temáticos. De esa forma, presenciamos el casting de actores (amigos de Pacino), los ensayos, las características retóricas de los textos, los debates que tuvieron los personajes, las insidias, la búsqueda de locaciones y, finalmente, una dramatización de una batalla a campo abierto. Sin embargo, no estamos ante un filme de estructura acumulativa, pues todos estos procesos están yuxtapuestos: el tiempo cinematográfico es difícil de definir. La propuesta de montaje es que todos los sucesos de la realidad aparezcan en paralelo. Lo que manda es el desarrollo del contenido de la obra y la construcción del rey Richard III en el cuerpo de Pacino.

Este último aspecto ha sido el más útil para la tesis documental en las provincias altas, pues el enfoque que se decidió seguir fue el seguimiento a un actor (Robert Paucara Churana) que construye con sus propios recursos y lecturas a una figura de la historia por la cual siente un vínculo afectivo (Túpac Amaru II). Insertarnos en el proceso artístico de Pacino, quien incluso recurre a investigadores académicos para afinar su comprensión del universo shakesperiano, sirvió de ejemplo para analizar la transformación del protagonista de mi investigación.

2.3.3.4 *Reassemblage*, de Trinh T. Minh-ha (1982)

Esta es una película intercultural con toques de poesía, ensayo y manifiesto teórico que fue filmada en Senegal durante el inicio de la década de 1980. Hecha en 16 mm, muestra la cotidianidad de algunos pueblos del país africano con un énfasis notorio en la forma de vida de las mujeres: niñas, jóvenes, adultas y ancianas. Si con Dziga Vertov habíamos visto al cine etnográfico como “la organización del mundo visible” (De Brigard, 1995), es decir como una representación de los comportamientos y manifestaciones culturales de las personas a través del montaje y la grabación concertada, y con Jean Rouch se había otorgado al documental el poder para constuir una verdad —su verdad— por medio de una participación, interpretación y dramatización (Ardévol, 2006), Trinh T rompe con todas las tradiciones epistemológicas para ponerlas en diálogo —en tensión— y

cuestionarlas al mismo tiempo. Toda su construcción es anárquica y por lo mismo refrescante. De esta forma, la cotidianeidad se ve subvertida por un resquebrajamiento de la linealidad, una emancipación del sonido sincrónico, un ejercicio no convencional del montaje y, en particular, una participación ensayística de la directora.

La voz de Trinh T no es la que podíamos encontrar en el cine expositivo, donde “la narración verbal (el texto) nos proporciona la clave para su correcta interpretación” (Ardevol, 2006). Aquí la cineasta, escritora y profesora universitaria abre un campo de reflexividad y performatividad no hacia lo que estamos viendo en específico como objeto de estudio (las personas, la cultura, los comportamientos), sino hacia el mismo ejercicio etnográfico en pueblos africanos y, en general, en todas las sociedades post coloniales. Ella ha escrito: “En su afán científico de crear significado, la antropología reactiva sin cesar las relaciones de poder arraigadas en los discursos” (Trinh T, 1991, p. 240). Es decir: la dominación ha operado una y otra vez en el ejercicio etnográfico visual. En ese sentido, la directora busca reimaginar los lineamientos imperativos del trabajo etnográfico con su práctica misma, al usar los mismos métodos que sus predecesores para precisamente deconstruirlos frente a nuestros ojos. “Parte de su trabajo en *Reassemblage* funciona como mimetismo del discurso antropológico científico, en el que la terminología y las convenciones mediales y estéticas son tomadas así tal cual y transformadas, de manera que aparecen desfamiliarizadas ante el espectador” (Moller, 2011). Por ello es importante entender que sus argumentos son también visuales y sonoros: en el manejo de cámara, en la técnica de registrar la música y las conversaciones y en la configuración de todos los elementos discursivos y simbólicos de la película (como los silencios o la pantalla en negro) están sus ideas; su deconstrucción. Como dice ella, no se trata de hablar acerca de algo, sino de hablar cerca de algo. Esta poderosa idea me acompañó en el proceso de filmación.

Por otro lado, emplear la poesía para contar el mundo nos hace escapar de las dicotomía de ficción y no ficción, científico y no científico. “[En] las ciencias sociales hablan de lo poético como algo negativo, relacionando la imaginación con la poesía como antitéticas respecto de los hechos, pero me pregunto: ¿Qué es poesía y qué es un hecho? Una

definición que me gusta mucho es que la poesía es, en realidad, simplemente la introducción de la música en el lenguaje”, dice la cineasta en una entrevista (Amado y Szurmuk, 2017, p. 137).

Dos aspectos significativos de su método contrahegemónico son tangibles en su forma de registrar la realidad. En otra entrevista, ella cuenta que cuando filma acumula todo: imágenes, sonidos, textos: todo lo cotidiano que se ponga enfrente de ella una vez que ha habitado el espacio por mucho tiempo. También confiesa que al momento de elegir las tomas, no se guía por los patrones estéticos o de la técnica formal, sino que siempre elige la primera toma, aunque haya hecho dos o tres, pues “las primeras tomas muestran las dudas, cómo tu cuerpo reacciona y se traduce en la imagen”⁶². Y añade que así la imagen muestra el presente y ayuda a construir lo que es la memoria. Esta artesanidad o renuncia a los patrones estéticos del cine industrial son parte de la propuesta estética de *Aquel fuego de noviembre*.

2.3.3.5 La marcha de Sherman, de Ross McElwee (1986)

Este documental inicia con la descripción de la ruta de un militar sobre un mapa y termina con la propuesta que le hace un hombre (el realizador del filme) a una señorita para salir a tomar un café: la guerra y el amor; las secuelas de un conflicto bélico y la posibilidad de iniciar una historia romántica. Entre esas dos esferas transcurre la película de más de dos horas y media de duración.

El director, con una cámara al hombro y con un micrófono en la mano, emprende el camino que siguió en el siglo XIX el general William Sherman durante la Guerra Civil de Estados Unidos. Al inicio parece que estaremos frente a un producto audiovisual de corte educativo, pues la voz grave de un narrador nos indica el trayecto del personaje histórico, a la par que un mapa lo grafica. Sin embargo, de inmediato irrumpe un elemento performativo: aparece la voz del director para quebrar el artificio del documental: le pide

⁶² "El Mensaje en La Botella: Encuentro con Trinh T Minh Ha". En: https://www.youtube.com/watch?v=DrizqDFu_GI

que repita la locución. El paso siguiente desbarata por completo la presunción inicial: nos trasladamos al campo y nos enteramos que un grupo de familiares del director insisten en buscarle una pareja para que al fin se case.

Después acontece la travesía de un soltero que conoce a mujeres impredecibles y encantadoras: una joven que quiere ser actriz, una bióloga que vive *alejada del mundo* en medio del bosque, una señorita que abrazó la religión y necesita de un hombre que haga lo mismo. Pero también vemos a las antiguas parejas de McElwee, con quienes busca encender aquella llama que alguna vez. Mientras tanto, él muestra los lugares y monumentos que conservan la memoria material de la Marcha de Sherman: un recorrido por más de 400 kilómetros desde el sur hasta el norte de Estados Unidos. En ese desplazamiento tiene tiempo para performar frente a la cámara, incluso vestido como el ex militar que es objeto de su investigación.

Por momentos, McElwee se queda sin plata o sin rollo de película o sin ganas y debe dejar de grabar. Pero nunca pierde el vínculo con su personaje ni la ilusión del amor. Él quiso ser escritor, pero no pudo. Entonces se volcó al cine para de alguna forma dejar su firma y su voz. Pero sería reducir su obra afirmar que es solo eso. Es un documentalista de la memoria (la suya y la de su entorno), de la intimidad (la suya y la de su entorno), de la historia y de la acción cinematográfica.

Más allá del tema, el aporte más significativo de este filme es su propuesta estética y política. McElwee hace todo solo, no cuenta con un equipo de producción. “[Su] cámara de mano (...) parece ser una extensión de su cuerpo, nos hace tener siempre presente quién estaba detrás de la cámara cuando se hicieron estas tomas, [es] la realidad de la propia subjetividad del cineasta” (Rothman, 2009, p. 5). El investigador Josep María Catalá definió a este estilo de filmación como “cuerpo-cámara” (2007, p. 103). La intención de *Aquel fuego de noviembre* fue la misma: dejar constancia de la persona que filma, no solo con la tensión dramática que otorga la cámara en mano sino también dejando escuchar la respiración de quien filma. Durante el proceso de edición del documental se decidió no seguir la propuesta autobiográfica que es el sello del cine de

McEelwee, en especial, se redujo la voz en *off* del director. Pero eso no elimina la deuda clara que se tiene con esta película: usar la cámara como una extensión del cuerpo y creer que un cine hecho por una sola persona es posible.

En síntesis, estos referentes fueron vitales para plantear una ruta de acción en la forma de registro y en las técnicas de abordaje de las prácticas performativas y memoriales. Durante el trabajo de campo hubo otras referencias y debates teóricos que emergieron, los cuales se problematizaron y ahora forman parte de los hallazgos y resultados de la investigación final, los cuales expongo a continuación.



CAPÍTULO 3

DESARROLLO DEL PROCESO DOCUMENTAL

En este capítulo describo la elaboración del producto audiovisual y reflexiono de forma escrita sobre los resultados de la investigación. En la primera parte expongo los hallazgos, los cuales han sido subdivididos en cuatro ámbitos: 1) el punto de enunciación; 2) los lugares donde realcé el trabajo de campo, la población que vive en esos espacios y los circuitos de memoria que fluyen en el contexto de las representaciones; 3) el protagonista del documental y su rol como performer y activador de memorias; y 4) los actos conmemorativos que representan los eventos prototípicos del inicio de la Gran Rebelión. En la segunda parte, explico el planteamiento narrativo y estético del largometraje *Aquel fuego de noviembre*.

3.1 Discusiones y hallazgos en el trabajo de campo

Mi interés por la figura de José Gabriel Túpac Amaru empezó en el año 2016. Desde ese entonces, he consultado bibliografía sobre la historia del personaje y he indagado en las representaciones artísticas que emergieron en la época contemporánea alrededor de su imagen. Con ese bagaje decidí estudiar la Maestría en Antropología Visual (MAV). Desde el inicio supe que ese sería el tema general de mi tesis documental, pero desconocía el objeto de estudio particular y el abordaje antropológico. Un hecho crucial fue mudarme de vuelta de Lima a Cusco, ciudad que dejé luego de terminar la secundaria. Allí tuve contacto con artistas que realizaban (y aún realizan) proyectos escénicos sobre la memoria del curaca insurgente y su esposa, Micaela Bastidas Puyucahua. Esa experiencia me incentivó a viajar a las provincias altas y asistir, durante octubre y noviembre del año 2021, por primera vez a las escenificaciones en Tinta, Tungasuca, Surimana y Sangarará. Por las reflexiones de aquel proceso, la revisión de literatura y las conversaciones con mis asesores, circunscribí el enfoque de estudio al campo de la performance y los estudios de memoria.

En el Seminario de Investigación y Producción Documental, cursado en el ciclo 2021-2, realicé dos cortometrajes sobre los actos conmemorativos, los cuales sirvieron para iniciar una relación con las personas de la zona. Estos trabajos fueron fructíferos para experimentar con el uso de la cámara y la labor de edición. Es así que, como detallé en la subsección sobre la metodología del primer capítulo, planifiqué y ejecuté el trabajo de campo durante la segunda mitad del año 2022, principalmente entre los meses de octubre y noviembre.

A inicios del año 2023, gracias a un apoyo económico de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), asistí a un taller de producción documental en la Escuela Internacional de Cine y Televisión – EICTV de San Antonio de los Baños, en Cuba. Esa oportunidad nutrió mi experiencia en la realización cinematográfica, amplió mis alcances teóricos sobre la producción documental y fue importante para la etapa de montaje del producto audiovisual de la tesis⁶³. De retorno al país, hice un visionado de todo el material registrado en las provincias altas, realicé un pauteo de cada uno de los clips, contrasté lo observado con los apuntes de mis libretas de campo y reelaboré la propuesta cinematográfica de la tesis (el tratamiento y el guión), la cual se terminó de definir en la etapa de montaje. Precisamente sumé a mi equipo a una editora (la cineasta y docente Fernanda Bonilla Tullume) para que, a partir del guión que elaboré (y luego fui reelaborando), pudiera construir la película final conmigo. Todo este proceso ha servido para reflexionar sobre cuatro aspectos que constituyen los hallazgos generales de la investigación.

3.1.1 Posicionamiento y punto de vista

Desde el principio de la investigación, supe que intentaría un alejamiento de los postulados iniciales de la Antropología Visual, es decir, no buscaría registrar el comportamiento y la historia humana en sus formas básicas u *originales* (Mead, 1995).

⁶³ El taller en Cuba fue teórico-práctico, por lo que el resultado debía ser la elaboración de un cortometraje documental. Yo hice el registro visual y sonoro, pero trabajé por primera vez junto a una editora. Fue una experiencia totalmente gratificante y retadora que me sirvió para la tesis documental.

Tampoco quería partir de una épica del explorador que rescata una cultura (Brigard, 1995) ni pretender una visión desde adentro de las mentes de los sujetos sociales, un “voyeurismo legitimado” (Trinh T, 1991, p. 66). Por el contrario, durante la investigación-filmación traté de ser consciente de mi subjetividad y emocionalidad.

Mi posicionamiento como investigador se construye teóricamente a partir del diálogo con los debates producidos a partir del giro retórico de la Antropología Cultural, es decir, a la consciencia clara de una mirada subjetiva, al cuestionamiento de las grandes narrativas de la Historia, a la experimentación estética en la construcción del *texto etnográfico*, a la inestabilidad de la autoridad etnográfica y a la experiencia vital, mediada por sistemas de poder, que se genera por el contacto con las poblaciones que configuran el universo de una investigación etnográfica (Pratt, 1991).

Las representaciones etnográficas no sólo son, como planteó James Clifford, verdades parciales, sino también verdades posicionadas (Abu-Lughod, 2012). En ese sentido, en el campo reconocí mi condición de “cusqueño con antecedentes campesinos” (De la Cadena, 2004, p. 47), pues mis abuelos provienen de zonas rurales de Puno y Cusco, precisamente donde se gestó la Gran Rebelión (O’Phelan, 1995). Sin embargo, considero que la construcción de mi identidad andina es un proceso abierto —en constante redefinición y transformación— que está atravesada por una serie de colonialismos (De la Cadena & Starn, 2010). En Cusco, los debates sobre indianidad y mestizaje han sido amplios y han estado mediados por cuestiones de raza, cultura, educación y poder. La profusa etnografía de Marisol de la Cadena, realizada a finales del siglo pasado, y publicada bajo el título *Indígenas mestizos: Raza y cultura en el Cusco* (2004), expuso que en aquella región de los Andes las concepciones de lo que significa ser mestizo e indio escapan a los binarismos y a las taxonomías fijas por un multiestratificación de identidades que, además, permite intercambios fluidos de prácticas y creencias. La autora describe que es en las interacciones sociales y en los escenarios políticos donde el cusqueñismo crea y recrea un “campo dialogístico compartido, un espacio cultural expresivo del cual ambos grupos [indios y mestizos]

obtienen inspiración” y “disputan los significados de las etiquetas de identidad” (2004, pp. 51 y 52).

Mi familia materna, con la cual he tenido mayor relación a lo largo de la vida, experimentó un proceso de desindianización al igual que otras familias que llegaron a la ciudad durante la segunda mitad del siglo XX. Es así que, en mi caso, se fueron retirando aquellas configuraciones esenciales que me vinculan con la condición de ser indígena, como la relación con la tierra o *pachamama*, el uso del quechua y sus sistemas de codificación del mundo (mis abuelos nunca me enseñaron esa lengua), la práctica de tradiciones y rituales arraigados a la ancestralidad y las formas de ejercer la política y la economía en comunidad, entre otros aspectos. La educación fue para nosotros —al igual que para gran parte de la clase trabajadora de Cusco (De la Cadena, 2004)— una vía de *progreso*, pues aunque mis padres no culminaron el colegio, todos mis hermanos y primos pudimos acceder a la universidad, casi como un mandato. Yo soy, además, el primer miembro de todas las generaciones en realizar estudios de posgrado. El conocimiento urbano fue, entonces, un aspecto que redefinió por muchos años mi visión del mundo y la forma en que experimentaba la vida. El logro individual, en gran medida, intentaba cancelar los rasgos de inferioridad que experimentaron mis antecesores familiares. Sin embargo, en un proceso inverso de recuperación de *aquello que había perdido*, desde hace casi diez años, tiempo que coincide con la época en que me empecé a interesar la figura de José Gabriel Túpac Amaru, busco reivindicar mi adscripción de indigeneidad dentro con una perspectiva intercultural.

En el trabajo de campo, este punto de enunciación me vinculó con los antropólogos *halfies*, es decir, quienes no tienen una frontera clara entre el yo y el otro o cuyo yo está atrapado en la intersección de un sistema de diferencias (Behar, 2013; Abu-Lughod, 2012). Es decir, no partí de un posicionamiento fijo, sino que desde la ambigüedad, al estar adentro y afuera (Trinh T, 1991), me interrelacioné con las personas y negocié mi alteridad o semejanza de acuerdo al contexto. Esta condición guió y truncó —también debo decirlo— la forma de interacción que tuve con las personas en el campo. No todos los acercamientos fueron fluidos. Algunos costaron un poco más. Hubo personas que

tenían una expectativa distinta sobre cómo se hace una película, pues esperaban que llegara un equipo grande y que el director fuera, digamos, alguien mayor y preferentemente *blanco*. Yo llegué solo, apenas acompañado por una mochila grande donde llevaba mis equipos de filmación, y no tengo ese fenotipo. Sin embargo, tampoco era visto como un local.

Como llegué a la zona había un contexto festivo, pues en octubre se celebra el aniversario de la provincia de Canas. En ese momento hubo quienes pensaron que era un turista de Cusco o alguien que había llegado a visitar a un familiar⁶⁴. Sin embargo, cuando pasó la algarabía, me solían catalogar en un primer contacto como un trabajador de la Municipalidad o de alguna entidad del Estado, pues es usual que arriben ingenieros, asistentes sociales, profesores o personal de algún ministerio o del gobierno regional. En todos los casos, yo corregía a los interlocutores: mencionaba que era un estudiante de maestría que estaba haciendo una investigación para su tesis. La reacción cambiaba entonces, en especial con las personas mayores, quienes me regalaban miradas y tratos fraternos, me acogían como a un hijo⁶⁵. Ese fue el caso de la pareja de esposos que me rentaron un cuarto en Yanaoca, desde donde me desplazé a los otros pueblos tupacamaristas. No sólo me llamaban *hijo*, sino que me preguntaban si estaba comiendo bien, si estaba cansado, si me estaba cuidando y si necesitaba *algo*. Por otro lado, a pesar de que yo les había manifestado que era cusqueño, en más de una ocasión se referían a mí como alguien de Lima frente a sus conocidos. Quizá en esto tenga que ver que les dijera que estudiaba en la PUCP.

Paucara Churana también comentaba a otras personas que yo había llegado desde la capital. Aunque él era consciente de mi procedencia, con el tiempo comprendí que decir aquello le otorgaba a él cierto estatus, una cuota de prestigio a su labor. Es por ello que inicialmente yo no replicaba. Sin embargo, cuando me tocaba hablar y demostraba que

⁶⁴ En la provincia de Acomayo el apellido Farfán es bastante común y Huamán también es frecuente en toda la zona sur de Cusco.

⁶⁵ Lila Abu-Lughod ha escrito sobre este sentido de adopción que asumen las personas con quienes llegan a un lugar para hacer etnografía en “Fieldwork of a dutiful daughter”. Disponible en: <https://www.fulcrum.org/concern/monographs/8623hz027>

los temas sociales no me eran ajenos o cuando respondía conversaciones en quechua, la postura de los interlocutores cambiaba para bien y la confianza crecía.

Estos asuntos pueden sonar anecdóticos, pero tienen profundidad en el trabajo de campo. Permitieron que pudiera desenvolverme en el espacio con apertura y afinaron mi perspectiva (o punto de vista). Comprendí que no podía hacer un trabajo “desde adentro”, sino que el movimiento debía ser de afuera hacia adentro y también en ejes que pudieran tender hacia la horizontalidad (Salas, 2003). Esto es algo que articulé en el documental, combinando mi voz con la narración visual de los eventos. Recurrí al planteamiento de Pablo Piedras (2016) sobre el *mobility turn* o giro de movilidad, es decir, puse en evidencia mi desplazamiento físico (que también era subjerivo). Esto es evidente al mostrar el viaje en bus que hago desde la ciudad de Cusco hacia la provincia de Canas: un desplazamiento de la ciudad al campo que deja ver además el paisaje diluyéndose por las ventanas.

En esa misma línea, en una de las primeras escenas del documental *Aquel fuego de noviembre* aparece mi sombra sobre una pista de la ciudad de Cusco, como si mi esencia estuviera arraigada al contexto urbano, afincada sobre el cemento. Un detalle que resalta en mi silueta sobre el pavimento es un sombrero con alas anchas, como el que suele usarse en la provincia de Canas y como dicen que vestía Túpac Amaru II. Esta performance se repite en algunos momentos del filme, solo que ahora en movimiento, con la cámara en la mano y los sonidos de mis pasos sobre la hierba seca o la tierra. Con estos recursos intenté dar cuenta de la movilidad y del cambio de escenario al que me estaba enfrentando, así como una trasfiguración personal al hacer uso de la prenda icónica con la que se retrata al curaca: el sombrero.



Figura 20: Caminata en Yanaoca (Canas) durante el trabajo de campo de 2022. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.

La sombra del realizador en el registro audiovisual es un recurso usado en los ejercicios autorreferenciales. Un ejemplo importante es el mediometraje documental *Madrid* de Patricio Guzmán (2002). Allí se muestra el arribo y reconocimiento espacial del director chileno a una ciudad en la que vivió por muchos años, los años de su formación como cineasta. Son varias las escenas en las que aparece su sombra, el sello de su tránsito, sosteniendo la cámara. Él intentó establecer con ello la búsqueda de sus pasos o la restauración de su ausencia en el espacio. En mi caso pretendo mostrar la irrupción de mi presencia en la geografía y mi búsqueda en los pueblos tupacamaristas. A ello, en algunas secuencias, le añado mi voz con un tono evocador, casi difuminado, como si buscara dibujar una memoria que se está construyendo. Con ello además busco que sea tangible la subjetividad desde la cual se construye la película, alejándome de propuestas observacionales o expositivas.

Pero no es la sombra el único recurso que empleo para construir la performatividad y la reflexividad. Al estilo de Ross McElwee en *La Marcha de Sherman*, coloqué la cámara frente a mí y me grabé expresando algunas ideas sobre lo que iba conociendo y

experimentando, en especial en días en los que en apariencia no pasaba nada y había tiempo para la reflexión. Esto no ha quedado en el corte final, pues rompía con la narración, pero fue parte del proceso de investigación y de registro.

Lo que sí se expresa en el filme son dos formas de presencia invisible, pero sensorial. En mi encuentro con Paucara Churana, en las etapas iniciales del proceso de grabación intercambiamos frases, recurrimos a conversaciones, un ejercicio que evoca al modo interactivo del documental: mi voz es parte de la narrativa. En la película esto es evidente hasta la mitad, pues, por ejemplo, se aprecia mi llegada a su casa una madrugada para acompañarlo mientras realiza ejercicios, hay un diálogo que tengo con su padre cuando sale a ordeñar sus vacas y se muestra el proceso de selección de los vestuarios de la escenificación con interrupciones mías. Sin embargo, mientras los preparativos se volvían más intensos y el proceso de filmación creaba una realidad (una realidad en la que un documentalista con su cámara era parte del paisaje social), fui dejando de lado esa interacción. Ya no la sentía necesaria porque la performance de las personas era fluida: grabar a actores, incluso en un contexto “real”, es también someterse a su dominio de la escena. Es por ello que durante la segunda parte del producto audiovisual me convierto en lo que Clemens von Wedemeyer denomina una “cámara subjetiva” (Scotini y Galasso, 2015), es decir, en un punto de vista movible que utiliza la tecnología (una cámara) para producir en el espectador la ilusión de estar dentro del espacio representado, algo así como el ojo-cámara de Vertov (Scotini y Galasso, 2015). Pero no empleo una cámara subjetiva observacional o distante. Por el contrario, acojo la noción de von Wedemeyer sobre percibir y ser percibido, pues nunca llego a ser una mosca en la pared. No era mi intención. Los movimientos que hago con la cámara en mano demuestran una performatividad detrás del aparato, la actuación de alguien que busca encuadrar la otra performatividad que se ejecuta enfrente. A esto le agregué un recurso sensorial: como no tenía alguien que registrara el sonido directo y trabajé con un micrófono incorporado a la cámara, deje que se cuele el ruido de mi respiración. Esto al inicio fue algo no planificado, pero cuando visioné y escuché los materiales durante los primeros días de grabación, descubrí que allí estaba yo, invadiendo esa realidad con el soplido del aire que entraba y salía de mi nariz. Entonces decidí no evitarlo, por el

contrario la intención fue mantenerlo en las siguientes semanas de registro. Toca hacer un trabajo fino de post producción en sonido para articular bien este recurso, pero la huella de mi presencia es algo que era necesario exacerbar.

Otro recurso que empleé fue el registro de reflejos donde aparece mi imagen, principalmente en espejos o vidrios. De ellos solo ha quedado uno en el corte final de esta versión del largometraje. Sucede cuando enfoco una ventana de la Casa Museo de Tinta, segundos antes de girar la cámara 180 grados para volver a encuadrar a los participantes de la escenificación del 4 de noviembre, quienes estaban por salir a escena en un patio. En aquella toma autorreferencial se aprecia que llevo en la cabeza un *chocollo* (sombbrero en forma triangular, como un hongo, hecha de fieltro de oveja) y un poncho. Esta era la indumentaria que debía usar de forma obligatoria durante las escenificaciones por orden de las personas de la comunidad y por exigencia de Paucara Churana y Montalvo Chuquihuanca (incluso en Tungasuca la orden es mucho más específica: debe ser un sombrero negro y un poncho rojo), pues nadie que vista de forma “occidental” puede estar dentro del escenario⁶⁶. Precisamente, como lo había planificado, ingresé a la performance como un personaje más, sólo que mi función no tenía un rol dramático dentro de las escenas, sino más bien ser el hombre-cámara que registra los actos.

3.1.2 Las provincias altas de Cusco como espacio etnográfico⁶⁷

En el siglo XVIII, estos lugares fueron parte del escenario principal del inicio de la Gran Rebelión, pues el líder del levantamiento era un curaca menor (O’Phelan, 1995) de los pueblos de Surimana, Pampamarca y Tungasuca, hoy distritos que forman parte de la

⁶⁶ Esto lo experimenté por primera vez en 2021, cuando llegué a la escenificación del 10 de noviembre en la plaza de Tungasuca. Los ronderos de la comunidad, representando al grupo de arrieros del curaca, me sacaron con chicotes del “escenario” (la plaza) al ver que no llevaba el poncho rojo. Una señora que estaba presente me alquiló el poncho de su esposo para poder hacer mi incursión. Al año siguiente sabría que es usual que los vecinos lleven esa prenda para rentarla a advenedizos como yo. La diferencia la segunda vez es que ya tenía mi propio poncho rojo.

⁶⁷ Deborah Poole (1991) ha analizado la figura del qorilazo, prototipo varonil, rebelde y “bravo” de la provincia de Chumbivilcas. Este trabajo es importante para conocer la importancia de los actores no campesinos en la configuración cultural de las sociedades andinas del sur de Cusco y para prestar atención a la violencia como mecanismo constituyente de la identidad.

provincia de Canas. Además, el corregimiento de Tinta, cuyo jefe local era Antonio de Arriaga, ocupaba lo que hoy es Canchis y Canas. La creación política de las provincias corresponde a los años posteriores a la declaración de la Independencia. Acomayo (antes dentro del corregimiento de Quispicanchis) fue fundada como provincia en 1825 por Simón Bolívar. Canchis y Canas fueron creadas por el nuevo gobierno republicano en 1833 y 1834, respectivamente.

El sentido de identidad en relación a la figura fraterna de Túpac Amaru II no es sólo parte de un discurso enunciativo —el cual se deja escuchar en las radios de la zona, en los eventos sociales o cívicos⁶⁸ o incluso en las conversaciones cotidianas⁶⁹—, sino también se expresa de forma visual y material en el ambiente. Hay colegios, calles y plazas con el nombre y la imagen del curaca o de sus familiares. Asociaciones de transporte — desde combis hasta mototaxis— con su rostro recorren las calles, carreteras y trochas. Estatuas de todo tipo y tamaño descansan en plazas, parques y patios de instituciones educativas. Su figura está bordada en las insignias de los uniformes escolares, está impresa en las hojas membretadas de los gobiernos locales y está fundida en las hebillas de las correas de algunos hombres. Hay cuadros, murales y pinturas de sus acciones de insurgencia y su vida familiar en las oficinas de las municipalidades y en las paredes de las empresas. Incluso existe un centro productivo que hace quesos con la silueta de su cabeza, adosada al sombrero tradicional que hizo famoso el artista Jesús Ruiz Durand durante la década de 1970⁷⁰.

⁶⁸ Por ejemplo, durante las celebraciones de las instituciones educativas o en el aniversario de los distritos y provincias, es usual que haya concursos de declamación de poesía con temática tupacamarista. Yo presencié estos eventos varias veces y escuché a los y las jóvenes recitar con fuerza versos en homenaje a Túpac Amaru II, Micaela Bastidas Puyucahua y Tomasa Tito Condemayta, entre otros personajes. La profesora Elsa Oblitas, radicada en Tungasuca, me comentó además que los docentes suelen integrar el tema de la rebelión dentro de su contenido educativo. A pesar de que ella era de Langui, los profesores más antiguos le recomendaban hacer esto porque era “la tradición”.

⁶⁹ Entre muchas escenas, recuerdo una de un día de noviembre del 2022, cuando me desplazaba de Combapata (Canchis) hacia Yanaoca (Canas). Dentro de la combi de la E.T. Túpac Amaru, había dos jóvenes sentados junto al conductor. Su conversación era amena y estruendosa. En un momento, antes de detenernos en el puente Chakamayo, en las inmediaciones de Pampamarca, ella le dijo a él en tono de broma: “¿Tú eres Túpac Amaru? ¡Qué vas a ser Túpac Amaro, oy! Si eres *iii*indio. ¿Túpac Amaru acaso era indio? Era alto, fortachón, así (e hizo el ademán de inflarse los músculos de los bíceps). Tayta Túpac Amaru era, respeta, por favor”. Luego se despidió, riendo, y bajó del vehículo.

⁷⁰ Para profundizar en la construcción de la figura del curaca, ver Ruiz, 2020.



*Figura 21: Estatua de Túpac Amaru II en plaza de Tungasuca (Canas).
Fotografía digital. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.*



*Figura 22: Busto de Túpac Amaru II en colegio de Yanaoca (Canas).
Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.*



Figura 23: Estatua de Túpac Amaru II, Micaela Bastidas y Fernando Túpac Amaru en plaza de Tinta (Canas). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.



Figura 24: Sticker de la E. T. Túpac Amaru S.R.L. que recorre la ruta Combapata-Yanaoca. Fotografía digital. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2021.



Figura 25: Empresa de lácteos de Tungasuca (Canas). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.



Figura 26: Estandarte de Radio Túpac Amaru de Yanaoca (Canas). Fotografía digital. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.

Si bien el foco del registro documental eran las representaciones escénicas, se hicieron caminatas audiovisuales y planos contemplativos para registrar todos estas representaciones materiales y su vínculo con las poblaciones, pues configuran el paisaje memorial sobre el personaje histórico. En estas exploraciones, caí en cuenta que la mayoría de monumentos corresponden al primer gobierno de Fernando Belaunde Terry

(entre 1963 y 1968) y al gobierno revolucionario de las Fuerzas Armadas, encabezado por Juan Velasco Alvarado (de 1968 a 1975). Sin embargo, las autoridades locales son las encargadas de mantener e incrementar esa monumentalidad. Una revelación del trabajo de campo fue la correspondencia entre la recordación de los alcaldes y su legado tupacamarista: aquellos que hicieron o restauraron estatuas del protagonista de la rebelión son recordados como buenas autoridades. Esta correspondencia se ha trasladado a los actos conmemorativos: una mejor escenificación es directamente proporcional a una mejor gestión⁷¹.

A lo largo de mi investigación, fui testigo de la ejecución de una obra de gran magnitud en homenaje al curaca. Todo empezó en agosto de 2021, cuando visité por primera vez la quebrada de Huancoraccay, en la Comunidad Campesina de Jilayhua, en la provincia de Canas. Como he manifestado, este es el lugar que los habitantes de la zona señalan como escenario de la captura del corregidor Arriaga. Es por ello que la dirigencia de la comunidad decidió construir un obelisco de piedra que sirviera de atractivo turístico y de escenografía para la escenificación que organiza la provincia de Canas (como he explicado, esta representación no forma parte de mi investigación).

La obra fue encargada por la dirigencia de la comunidad a un habitante de la zona llamado Américo Álvarez, quien es famoso en las inmediaciones por hacer trabajos monumentales con piedras: ha construido dos torres de gran magnitud en su terreno familiar. Yo lo conocí en aquella época y pensé que sería uno de los personajes del documental, incluso hice grabaciones de su trabajo y de su vida cotidiana en octubre de 2021 y enero de 2022. Aunque al final quedó fuera de la película, las consecuencias de su trabajo me sirvieron para entender la instrumentalización política que se hace de la figura de Túpac Amaru II, pues cuando la municipalidad provincial se enteró del monumento que estaban construyendo los comuneros, en un terreno que además les correspondía de forma colectiva, el alcalde de esa época —profesor César Chaiña—

⁷¹ Algunos alcaldes incluso han tenido que interpretar a Túpac Amaru. Es el caso de Andrés Olivares, actual alcalde de la provincia de Canas. Él también fue alcalde entre el 2003 y 2006. Según una prima suya, la señora Natalia Villavicencio (madre además de Yeny Nina Villavicencio, quien representó a Micaela Bastidas durante varios años), él fue uno de los mejores Túpac que hubo en la historia. Otros vecinos de Tungasuca manifestaron que sí lo hizo bien.

decidió *hacerse cargo*. Los argumentos fueron que, al tener un respaldo institucional y mayor presupuesto, se podría hacer algo de mayor envergadura (*como se merece Túpac*) y contar con el respaldo de historiadores, antropólogos, arqueólogos e ingenieros. Ellos, con sus conocimientos, harían algo más “pegado a la historia” (esta es una frase típica que se usa en la zona). Sin embargo, dicha colaboración con esos profesionales no se llegó a concretar⁷². El desenlace de este proyecto fue la adjudicación de la obra a una empresa privada. Más de un año después, en noviembre de 2022, cuando se suponía que el obelisco sería inaugurado por el alcalde para las celebraciones conmemorativas por el inicio de la rebelión (el evento estaba incluso en el programa que se difundió en la página de Facebook oficial), la construcción estaba abandonada, incumpliendo la promesa de la autoridad local y dejando desairada a la población comunal⁷³.



Figura 27: Torreón construido por Américo Álvarez en la comunidad de Jilayhua de Yanaoca (Canas). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.

⁷² Luego de mi primera visita a Jilayhua, seguí manteniendo contacto con Álvarez. Él me fue detallando los cambios en la obra: inicialmente los comuneros trabajaban por faenas y luego se hizo cargo un ingeniero de la municipalidad llamado Hernán Larota, a quien también entrevisté. En noviembre de 2022 conversé con la residente de obra de la obra contratada por la Municipalidad, acordamos vernos en la construcción, pero a última hora canceló la cita.

⁷³ En las radios locales (Altiva Canas, de propiedad además del nuevo alcalde Olivares, y Túpac Amaru), los periodistas criticaban el incumplimiento de la promesa edil. Yo visité el lugar con Álvarez a finales del 2022. Si bien faltaba poco, los materiales de construcción estaban dejados a su suerte, el obelisco en lugar de piedra era de un material prefabricado y en la gigantografía del proyecto ya no aparecía la imagen de Túpac Amaru II que estaba en el boceto inicial. Lo que sí se había añadido era un cuarto subterráneo, de menos de 15 m² donde se instalaría un museo. Álvarez me comentó que les habían dicho que allí estaría “la pistola de Túpac”. En noviembre de 2023 volví al lugar. Con pena descubrí que el proyecto aún no se había terminado.



Figura 28: Américo Álvarez en la entrada del obelisco en la comunidad de Jilayhua (Canas). Fotografía digital. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.

Aunque el producto final de esta investigación no aborda los proyectos institucionales de infraestructura en relación a la memorialización de Túpac Amaru y la rebelión (este sería otro tema), el vínculo con Américo Álvarez fue importante para empezar a conocer la demografía local y los manejos políticos, así como para tender conexiones con otros vecinos de Canas. Con el paso del tiempo, pude vincularme con más personas y, de esa forma, entender otras dinámicas sociales, así como adentrarme en el flujo de memorias que emergen en el contexto de las celebraciones por el inicio de la rebelión. A continuación las describo.

Tinta y Sangarará son zonas urbano-rurales y Tungasuca (distrito de Túpac Amaru) es principalmente rural, pues los habitantes están repartidos en diez comunidades campesinas en un territorio de 120 km². Su *centro* es la comunidad de Tungasuca Ccollana, donde está la sede municipal y la remozada casa de Túpac Amaru II

(inaugurada en 2023⁷⁴). Allí también se realiza la escenificación⁷⁵, así como otros eventos cívicos. En estos lugares se habla tanto quechua como castellano, aunque las personas mayores se comunican principalmente en el primer idioma⁷⁶. Las principales actividades económicas son la ganadería —crianza de vacas, ovejas y cuyes— y la agricultura: cultivo de papa, maíz, cebada, entre otros alimentos. Algunas familias cuentan con parcelas de tierra tanto en las cabezas de provincias como en distritos, comunidades, centros poblados o asociaciones pro viviendas (APV)⁷⁷.

En las tres provincias hay escuelas e instituciones educativas de nivel inicial, primario y secundario, pero solo en Tinta y Sangarará hay además centros de formación superior: una escuela pedagógica en el primer distrito y un instituto de formación técnica en ganadería e ingeniería en el segundo. Sin embargo, hay oportunidades relativamente cercanas para seguir estudios universitarios. En Checacupe (Canchis), a veinte minutos en bus o colectivo de Tinta, se ubica la filial de la Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito, y en Yanaoca se encuentra desde hace más de veinte años la filial de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco (Unsaac), que sólo ofrece las carreras de Educación Inicial y Primaria. Es común que los jóvenes de Tinta, Tungasuca y Sangarará se desplacen a alguno de estos lugares para estudiar. Aunque también suelen mudarse hacia Sicuani (capital de Canchis, a 30 minutos en auto de Tinta), donde existen

⁷⁴ Los participantes de la escenificación del 10 de noviembre fueron de los primeros en ingresar al inmueble, que ya estaba concluido pero no había tenido una inauguración oficial con las autoridades. Eso se realizó en 2023. Actualmente hay una disputa entre la Municipalidad, la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco y la dirigencia de la comunidad por la administración.

⁷⁵ De acuerdo con los hechos históricos que narra la población, luego de la captura a Arriaga, el 4 de noviembre, lo llevaron amarrado hacia el pueblo de Tungasuca. Fue conducido en silencio por un grupo de arrieros, quienes cruzaron dos puentes, uno llamado Ñiachaka; y otro, Tungasuca. Este último se cuenta que lo atravesaron de forma subterránea, por unos canales secretos, hasta arribar a la casa del curaca, donde Arriaga fue encerrado en una celda. En la actualidad, sólo se escenifica el paso por el puente Ñiachaka. Si no se representa esa escena (la tarde del 4 de noviembre), se considera una ofensa contra la comunidad por faltar a la memoria histórica. Esa falta ocurrió en 2022, por lo que los comuneros fueron a protestar a la sede de la Municipalidad Provincial de Canas, en Yanaoca. Al final, lograron que se le sancione al actor con S/ 2.000 (la quinta parte, según me comentaron algunas personas *off the record*). Sin embargo, el hecho representado más importante es, como se ha mencionado antes, el del 10 de noviembre, la ejecución de la autoridad virreinal.

⁷⁶ Algo curioso es que suelen entender lo que se les dice en castellano, pero no logran responder en quechua. Hubo quienes me comentaron que era porque simplemente no querían hablar en castellano. También suele suceder en otros contextos que no articulan bien las frases y se niegan a hablar en castellano por vergüenza.

⁷⁷ Un hecho que afectó el ciclo de la tierra durante el período del trabajo de campo fue la ausencia de lluvias. Esto hizo que muchas familias no realicen la siembra que tenían acostumbrada para los meses de septiembre, octubre y noviembre. Las familias de Montalvo Chuquiuanca y Paucara Churana también fueron afectadas.

filiales para algunas carreras de la Unsaac, la Universidad Andina del Cusco (UAC) y la Universidad Católica Santa María de Arequipa⁷⁸. Una opción más es la Escuela de Sub Oficiales de la Policía Nacional del Perú de Pucuto, en el distrito de Huaró (Quispicanchi, Cusco). Quienes tienen mayor capacidad adquisitiva o cuentan con algún familiar en la ciudad, van a Cusco o incluso a Lima.



Figura 29: Mapa de la zona sur de Cusco que incluye el espacio del trabajo de campo. Captura de pantalla. Fuente: Google Maps, en :<https://www.google.com/maps/@-14.0641781,-71.5144943,63620m/data=!3m1!1e3?entry=ttu>

La docencia es una de las principales opciones de formación superior que hay en las provincias altas. En zonas rurales de los Andes, ser profesor no solo es una vía de progreso económico y desarrollo profesional, sino también genera respeto, reconocimiento y liderazgo (Ames, 2017). Esta es una realidad bastante arraigada. En Tinta y Tungasuca es evidente por la elección de los alcaldes (la mayoría fueron o son docentes) y por la promoción de eventos culturales y folklóricos. Además, en ambos lugares (y en Yanaoca y Sangarará), los impulsores de las escenificaciones, así como también de los desfiles cívicos y de los concursos de danzas y poesías, fueron —y son

⁷⁸ En Sicuani también se encuentra el Instituto de Educación Superior Tecnológico Público Vilcanota, que ofrece cinco programas de estudio: Contabilidad, Informática, Enfermería, Producción Agropecuaria e Ingeniería Civil.

actualmente— los maestros, quienes configuran un tipo de intelectuales de base o populares.

En Tinta, el papel del profesor Julián Yanque Paz fue determinante para la consolidación de la escenificación del 4 de noviembre. Cuando el equipo de producción de la película *Túpac Amaru*, del director cusqueño Federico García Hurtado, llegó a la zona a inicios de la década de 1980, él acudió a la convocatoria de extras. Según me manifestó durante el trabajo de campo, lo eligieron por sus conocimientos de la historia y por su experiencia en eventos folclóricos.



Figura 30: Elenco de la película 'Túpac Amaru' con los protagonistas Reynaldo Arenas (Túpac Amaru II) y Zully Azurín (Micaela Bastidas), al costado de ella el profesor Julián Yanque. Imagen digital brindada por Julián Yanque. 2022.

Años después de esa experiencia, el actor Luis Castro García, amigo de García Hurtado y, como dije anteriormente, parte del elenco del filme, convocó a un grupo de artistas e intelectuales para impulsar la escenificación en Tinta. Entre ellos estuvo Yanque Paz, quien luego de un tiempo se convirtió en el encargado de organizar el evento, escribir los guiones y representar a Túpac Amaru II, además de fomentar otras actividades y celebraciones folclóricas en el distrito. En la actualidad, está retirado de la labor docente

y administra una tienda de abarrotes a tres cuadras de la plaza principal (llamada Plaza de la Emancipación Americana), pero es ocasionalmente contratado por la Municipalidad de Tinta para asesorar los actos conmemorativos y para ser el relator el día principal: su voz narra las escenas y actos. En el documental, se aprecia una de sus tareas: discutir con Paucara Churana sobre el contenido de los guiones y supervisar algunos ensayos. Pero su trabajo es mayor: él se encarga de concientizar a los estudiantes de la Escuela de Educación Superior Pedagógica Pública Túpac Amaru de Tinta, quienes conforman el elenco de la escenificación bajo las órdenes del actor principal. Durante los ensayos, Yanque Paz se acerca a los jóvenes y les cuenta la magnitud de los sucesos históricos, intenta involucrarlos y pedirles la seriedad que un “acto de este tipo debe tener”. Es un agente de la memoria. Sin embargo, por su edad y por la preponderancia que asume Paucara Churana, es relegado de las decisiones importantes de la performance.

Quien cobró mayor relevancia durante la construcción de las escenificaciones en Tinta fue Miguel Chuquitapa Cuentas. Él era un funcionario de la Municipalidad en el área de cultura (antes fue el encargado de la Casa Museo) y tuvo mucha influencia para que la propuesta técnica de Paucara Churana fuera elegida por la gerencia de desarrollo social de la comuna. Como contraparte por su *apoyo*, le *correspondía* una parte del presupuesto brindado al actor (esta es una práctica común e incluso puede llegar hasta un beneficio para el alcalde en todas las adjudicaciones, incluso las relacionadas a servicios escénicos, como es en este caso). Chuquitapa Cuentas asumió la dirección de la escenificación, haciendo un tándem con Paucara Churana, ante la negativa de Montalvo Chuquihuanca de hacerse cargo de ese trabajo. Ella, en este y en los otros eventos, cumplió la labor de producción escénica. Por esto se explica que Chuquitapa Cuentas haya cobrado un gran peso en el contenido de los actos de Tinta (en Sangarará fue un actor principal), incluso llegando a modificar partes del guión. Un aspecto que él y el actor canebño destacaron ante el elenco general y ante los actores principales es que su origen era tinteño, por lo que tenía memoria de cómo habían sido los hechos. Con quien tuvo mayor influencia fue con los estudiantes de la escuela. En el largometraje se le aprecia dirigiendo los ensayos y, hacia el final, llamando a todo el elenco para salir a escena.

Precisamente durante los ensayos en Tinta identifiqué a tres jóvenes que eran parte del elenco para conversar con ellos⁷⁹. Cada uno tenía dentro de la escena un papel específico y fuera de ella también un rol social. Josías Iwaraki Cusi, de 24 años, fue uno de ellos. Paucara Churana lo escogió por tener rasgos *más blancos* y por su actitud resuelta y dominante. La interpretación que se le asignó fue la de “soldado principal” o capitán del ejército realista bajo las órdenes del corregidor Arriaga. Dentro y fuera del personaje, solía mangonear a sus compañeros. Incluso les decía, con una impostación del habla española, las siguientes frases cuando no estaban practicando: “Callad, indios”, “¡Viva España!”, “Traedme a esas, indias...” Tuve dos conversaciones largas con él, en una de ellas me contó que los niños de la zona suelen jugar a *Españoles versus Tupacamaristas* y que él también lo había hecho de pequeño. El papel que solía actuar en esos juegos era de “español abusador”, algo que le gustaba. Sin embargo, comentó que en casa (la familia de su mamá es neta tinteña, pero su papá es de Pucallpa) y en el colegio le inculcaron “una cultura tupacamarina”. Creció recitando poemas sobre el curaca⁸⁰ y escuchando hablar sobre “su grandeza”, pero desde adolescente se permitió dudar: ¿Y si Túpac Amaru solo quería defender sus intereses y no la libertad de su pueblo? Aun así, afirmó que lo admira y que es importante que se hagan las escenificaciones. Su performance fue tan destacada que Paucara Churana lo contrató para actuar en Sangará.

En el otro extremo estaba Yasmin Mamani Mendoza, de 18 años. A diferencia de Iwaraki Cusi, en el espacio social ella tenía una actitud retraída y distante. Solía ir a los ensayos junto a su hermano de siete años (Bryan), quien fue elegido para interpretar a Fernando Túpac Amaru, el hijo menor del curaca, pues su mamá trabajaba en el serenazgo de la Municipalidad y no había nadie en su casa. Lo que me llamó la atención de Mamani Mendoza fue su transformación performativa cuando se realizaban las prácticas: en su

⁷⁹ Estos acercamientos o gestiones los hacía al margen de Paucara Churana. Era una forma de mantener independencia en la elección de las voces que participarían en la investigación. Sólo le comentaba sobre las conversaciones una vez que estas habían pasado. Desde el inicio le planteé que haría esto y que mi labor no interrumpiría su proceso de trabajo. Él y su esposa aceptaron.

⁸⁰ En medio de la conversión que se aprecia en el documental, recitó estos versos, los únicos que recordaba: “Tupac Amaru, hombre valiente / Tú luchaste contra los españoles”.

papel de mujer del pueblo, gritaba con furia en la escena en la que el pregonero informa del incremento de los tributos y el corregidor Arriaga elige a la gente del pueblo para ir a la mina de Potosí. “*Ama puni, ama puni, mana qolqepis kanchu*”⁸¹, decía a viva voz y con gestos de pelea. En las dos conversaciones que tuve con ella, me explicó que era la tercera vez que participaba de la escenificación (por eso sabía los parlamentos de forma natural) y que era algo que le gustaba hacer. Su sentido de identidad sobre la memoria de la rebelión era más articulado. También de niña le enseñaron poesías⁸² y en su comunidad (Machacmarca) las personas mayores le habían contado historias sobre la rebelión, donde predominaban los sucesos de abusos. Según ella, sus compañeros solo participaron de la conmemoración por la nota que les iban a poner los profesores de la escuela pedagógica, pues dudaba que “sienten algo sobre Tupac Amaru por su falta de identidad”. La mayor aspiración de Yasmin en el contexto de la representación es ser Micaela Bastidas Puyucahua.

El último estudiante con el que conversé fue Hugo Soncco Meza. El joven de 25 años fue elegido en el casting que hizo Paucara Churana por su aspecto físico: sus rasgos andinos son más pronunciados y era el único varón con cabello largo. El momento de su selección generó burlas entre sus compañeros, pues al liberar su cabellera del gorro que la contenía, hicieron gritos tendenciosos y sexistas. Cuando le dijeron que interpretaría a José Mamani, quien es un héroe local de Tinta, susurró que no sabían quién había sido⁸³. Por otro lado, en el momento en que le pregunté por cómo imaginaba que había sido José Gabriel Túpac Amaru, afirmó que seguramente se habría parecido a él: fornido, no tan alto, trigueño y con cabello largo. ¿Entonces tu cabello largo es por él?, le consulté. Su respuesta fue que no, que él era rockero-metalero⁸⁴, que tenía un grupo y que integraba una comunidad de motociclistas, por lo que su apariencia iba acorde a esa

⁸¹ “No, por favor, no por favor, ni siquiera tenemos dinero”.

⁸² Ella sí recordaba un poco más, incluso invocó su memoria incorporada para hacer la declamación con movimientos de manos y piernas: “Tupac Amaru, hombre valiente / Luchaste con desigualdad de armas / Tu dignidad y tu gallardía / Se impuso al abuso cruel / Sangüinario, de la tiranía española”.

⁸³ Fue un indio tributario que fue nombrado como nuevo cacique de Tinta por Túpac Amaru luego del ahorcamiento de Arriaga.

⁸⁴ Así como algunas personas me manifestaron tener la sangre de Túpac Amaru, Soncco Meza dijo: “por mis venas corre el rock”.

cultura urbana. Aun así, manifestó sentir y expresar su arraigo con su tierra en las fiestas patronales, en los carnavales y en las conmemoraciones por el inicio de la rebelión. También sentía orgullo cuando le decían que se parecía al líder insurgente.



Figura 31: Ensayo y casting para la escenificación del 4 de noviembre en Tinta (Canchis). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.

Estos tres jóvenes se estaban preparando para ser docentes en primaria del área de Ciencias Sociales, por lo que es muy seguro que les toque impartir lecciones de Historia. Siguiendo la formación que les han inculcado, también es probable que pidan recitar poemas sobre la rebelión a sus estudiantes o que utilicen los saberes y memorias de la representación como parte de los contenidos en el aula⁸⁵. También puede suceder que integren los elencos en un futuro lejano. Ellos o algunos de sus compañeros. La experiencia que todos tenían, se combinó con la experiencia vivida durante los ensayos. El resultado fue llevado a escena para completar la experiencia de la formación de memoria durante la performance. Esa experiencia total se irá transformando con los años y será traspasada a otras generaciones en un ciclo continuo de reconstrucción del pasado.

⁸⁵ Como explicaré más adelante, esto es algo que vi en Sangarará.

Un ejemplo de esta transferencia de memorias por medio de la experiencias que otorga la performance ha sucedido en Tungasuca. Allí, Víctor Nina Condeña, profesor jubilado y ex alcalde del distrito⁸⁶, representó a Túpac Amaru durante la década de 1990 y ahora es el guía y relator de la escenificación del 10 de noviembre. Él me relató en conversaciones sostenidas en agosto y noviembre de 2022 que desde niño vio los actos conmemorativos, aunque no pudo definir un año de origen específico. Los creadores, según recordó, fueron los profesores de la I.E. Fernando Túpac Amaru de Tungasuca, donde él estudió de niño y fue docente en su etapa adulta.



Figura 32: Entrevista a Víctor Nina Condeña para el canal Plus TV en la casa de Túpac Amaru de la plaza de Tungasuca (Canas). Captura de video. 2022.

La influencia de Nina Condeña en el desarrollo de la performance es mayor que la de Yanque Paz. Las personas de la comunidad Tungasuca Ccollana, quienes conforman principalmente el elenco escénico, lo respetan y lo ven como la persona que resguarda

⁸⁶ Tuvo la gestión edil en varias ocasiones. La última fue de entre los años 1998 y 2000. Postuló nuevamente en 2013, pero no fue elegido.

la memoria de los actos prototípicos. Esto lo empecé a constatar antes de los eventos de noviembre, pues al visitar el lugar en agosto de 2022, pregunté a los vecinos por sus saberes y recuerdos de las representaciones, a lo que respondieron que debía hablar con “el que más sabe”, en referencia a Nina Condeña⁸⁷. Luego, durante los ensayos de los eventos, pude reafirmar por completo su preponderancia.

Todos los participantes, incluido Paucara Churana, le hacen preguntas cuando existe una duda o recurren a él para comentarle una nueva idea —una invención— sobre el contenido de la escenificación. Su postura casi siempre es de desconfianza y recelo, pues afirma que todo debe ser de acuerdo a “cómo realmente fue”, es decir, como él lo dicta⁸⁸. Al igual que Yanque Paz, él es un agente de memoria. Pero en su caso no se admiten muchas negociaciones durante los preparativos. Las tensiones que aparecen⁸⁹ las resuelve en el instante, sin mucha confrontación. Siente que es su labor defender aquello que se representa y sostiene sus lineamientos en su memoria, los relatos de sus antepasados, las versiones de los docentes que le enseñaron y la consulta desconfiada de literatura histórica. En una escena que no llegó a colocarse en el corte final del producto audiovisual, él le manifiesta a Paucara Churana que los historiadores suelen “inventar” o completar partes que no saben para vender sus libros, lo cual fue secundado por el actor. Para Nina Condeña —y en realidad para la mayoría de los habitantes de Canas— las personas más idóneas para contar y representar la memoria de los acontecimientos de 1780 son los “netos caneños”, es decir, aquellos que tienen un árbol

⁸⁷ Nina Condeña afirma además que haber vivido en la casa de Túpac Amaru de niño (sus padres la compraron a otra familia y él, a su vez, la vendió a la Municipalidad Distrital en 2012) le da mayor credibilidad sobre el conocimiento de la historia. Él incluso ha sido entrevistado por canales de televisión de Lima, como puede verse en este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=A7XXhldouf4>

⁸⁸ Luego de la temporada de la escenificación, nos encontramos en Tungasuca y le comenté que quería ayudarlo a poner en papel el contenido de las escenificaciones. Me dijo que sería bueno hacer eso, pero que no disponía de tiempo libre. “Ustedes que investigan tienen tiempo, pero nosotros tenemos que trabajar”, fue la frase que utilizó. Intenté convencerlo, pero no tuve éxito. Solo cuando le comenté que en caso consiguiera algún fondo de investigación podríamos trabajar y asignarle un pago, modificó parcialmente su posición con esta frase: “Claro, así sí podría ser, ya vemos pues”.

⁸⁹ Recuerdo un momento que es ejemplificador. Sucedió en medio del segundo ensayo, el 9/11/23. Un día antes, durante el primer ensayo, los comuneros habían practicado el ingreso de Arriga, atado con sogas y jalado por un grupo de arrieros, con fuerza y haciendo arengas. Sin embargo, cuando Nina Condeña llegó (aunque tiene un terreno aún en la zona, vive en el distrito de San Jerónimo de la ciudad de Cusco) y vio ese acto, les dijo que no se debía hacer así. Debían ingresar a Tungasuca en silencio, pues el hecho original había sucedido durante la noche y sin que nadie más supiera, por lo que debían ser cautelosos.

genealógico arraigado a esa tierra. Como él o como Paucara Churana⁹⁰, a quien acepta en el rol de Túpac Amaru II, aunque dice *que le falta*⁹¹.

La preminencia de los caneños por encima de otras personas que quieran contar los hechos es simbólica. Cuando pregunté a Nina Condeña, Paucara Churana y otras personas por qué consideraban eso, sus respuestas eran tautológicas: *porque han nacido aquí, porque han visto cómo son las cosas, porque seguro sus abuelos les han contado, porque saben más, porque han visto las escenificaciones pasadas*. No apareció otro desarrollo textual de este argumento. De acuerdo con lo que pude observar, los caneños consideran que son los guardianes de la memoria de la rebelión y que guardan una filiación con *tayta* (padre) Túpac Amaru y mamá Micaela Bastidas⁹². Se consideran privilegiados por su lugar de origen (de las tierras o pueblos tupacamaristas) y señalan que han heredado la sangre rebelde del curaca, incluso afirman que eso los hace protestar con mayor contundencia cuando hay un hecho que consideran injusto: son rebeldes dentro y fuera de la puesta en escena. Una de las frases que repiten en momentos de efervescencia social es: “¡Hermanos caneños, siempre de pie, nunca de rodillas!”. Esto también lo enlazan parcialmente con el ser *k’ana*, es decir, con provenir de una cultura prehispánica y guerrera que incluso se enfrentó a los incas. Pero a diferencia de las zonas de Espinar, donde aquel discurso está más arraigado por su componente proselitista y de resistencia, aquí pesa más la filiación con Jose Gabriel Túpac Amaru y Micaela Bastidas Puyucahua, al menos en el contexto de memorialización.

⁹⁰ Paucara Churana acepta estratégicamente lo que dice Nina Condeña. En conversaciones privadas, me manifestó que el ex profesor se “cree el que sabe mucho”, y que no quería contradecirlo porque sabía que la población lo respeta. En una escena del documental, se escucha que lo estaba buscando en el primer día de los ensayos (“¿el profe Víctor, dónde está?”, dice luego de su presentación ante la comunidad) para que guiara a la población.

⁹¹ Esta es una frase común usada en varias zonas del Perú, pero yo la he escuchado mucho en la sierra cuando alguien con mayor experiencia se refiere a otra persona más joven y que sigue sus pasos. Con esas palabras deja en claro que está bien, pero que no es tan bueno aún como él lo fue en el pasado.

⁹² En un documento de la Comunidad Campesina Tungasuca Ccollana al que tuve acceso, se lee que la plaza de Tungasuca es el “Santuario del grito libertador de Túpac Amaru II” y que los habitantes son “hijos e hijas, descendientes de Túpac Amaru y Micaela Bastidas”.

Esta circulación de la memoria que se sostiene en el punto de enunciación, acepta tanto al conocimiento formal como a saberes (memorias) de las personas y grandes dosis de inventiva. La invocación a la historia o a *las versiones* de los historiadores (transmitidos en libros) se entrelaza con una estructura de subjetividades y ficciones propias y ajenas. Todos tienen un relato construido e interesado de lo que sucedió en la sublevación, pero es difícil definir el origen de cada parte del contenido. Cuando conversé con las personas, solían confundir lo que les habían enseñado en el colegio con lo que habían visto en las representaciones. Incluso se impregnaban escenas de la película de García Hurtado en sus memorias.

La influencia del filme es algo que no se puede eludir, pues en la escritura de sus guiones, Paucara Churana ha insertado muchas de sus escenas y diálogos. Él reconoce dichos préstamos y algunas personas (en especial los mayores) lo saben. Pero esto lo justifican por considerar que la película —al tener a un actor cusqueño y quechuahablante como Reynaldo Arenas y haber contado con la participación de personas de la zona— es también parte de la memoria histórica del lugar. Por ejemplo, Edgard Montalvo Zapata, ex secretario y ex juez de paz de la Comunidad Campesina Tungasuca Ccollana⁹³, me contó que él presenció la filmación de la película en mención (dijo que “debajo de la pollera” de su madre) y que la visionó en varias ocasiones a lo largo de su vida. Su contenido, afirma, coincide con lo que su abuelo le contaba sobre la rebelión, aunque él, dice, sabía más detalles⁹⁴. Dentro de la cultura de memoria que se genera durante el contexto de las escenificaciones (y quizá también fuera de ellas) hay ficciones permitidas que sirven para asentar un punto de enunciación. Todo esto termina generando reelaboraciones del pasado. Este amasijo de elementos son llevados a los ensayos y moldeados por las indicaciones de Yanque Paz, Nina Condeña y Paucara Churana. Sin embargo, aunque ellos dirigen los preparativos, durante la puesta en escena en sí, aflora también la libertad creativa o memorial de los participantes. Son ellos quienes *resuelven* sobre el escenario y reconstruyen con su cuerpo los actos. De esta forma, re-representan

⁹³ Tuvo esos cargos hasta finales del 2022. En la escenificación del 2021, Montalvo Zapata fue un soldado español, y en la del 2022 representó al escribano que dicta la sentencia del corregidor Arriaga.

⁹⁴ Uno de ellos fue, según me relató, que Túpac Amaru II tenía una red de túneles subterráneos que iban de Tinta a Tungasuca y de allí a Surimana.

el pasado, es decir, hacen aparecer, traen al presente, aquello que había desaparecido, ya sea por el olvido o por la falta de sistemas de transferencia inscritos que narran la perspectiva de los vencidos.

Otro punto interesante es que las personas de Tinta y Tungasuca no admiten a personas que no sean de la zona en los actos conmemorativos, salvo sea para los papeles principales de Arriaga, Micaela Bastidas, Tomasa Tito o el cura (personaje genérico y *blanco* que representa a la Iglesia). Saben además que en el caso de Tungasuca es una obligación comunal (al menos una persona por familia debe participar y se llama lista para verificar tal concurrencia, de lo contrario hay una multa) y, en el caso de Tinta, como mencioné los estudiantes del instituto del área de Ciencias Sociales tienen que ser parte porque precisamente ellos luego enseñarán el curso de Historia⁹⁵. Sin embargo, esto es también considerado un esfuerzo que debe ser retribuido o, al menos, compartido con las autoridades formales. En el caso de Tungasuca, hubo un conflicto el día del segundo ensayo, el 9 de noviembre, pues los comuneros no llegaron a las 11 de la mañana como se había acordado, sino luego de las 6 de la tarde. La razón era que casi todos tienen animales (vacas y ovejas) y los llevan a pastar hasta las 4 o 5 de la tarde. Luego recién pueden participar de otras actividades, sin embargo, no lo manifestaron ante Paucara Churana. Otros dos puntos que influenciaron en aquella *falta*, fueron: 1) No tenían una buena relación con el alcalde (en 2021, en vísperas de la escenificación, *sobaron* con chicotes al alcalde por un mal manejo en su gestión⁹⁶, lo cual desencadenó un distanciamiento entre la autotidad y los comuneros⁹⁷); y 2) Exigían que los trabajadores de la Municipalidad, en muchos casos personas que no eran de Tungasuca, participaran, pues *para eso se les paga*, para cumplir con las actividades del lugar⁹⁸.

⁹⁵ Un hecho interesante es que algunos jóvenes de Tinta que estudian para ser docentes fueron delegados para hacer sus prácticas al colegio Libertadores de América de Sangará mientras yo realizaba mi trabajo de campo. El día de la escenificación de la batalla, el 18 de noviembre, también se realiza una feria escolar. Uno de los proyectos fue una exposición sobre el inicio de la rebelión. Las futuras maestras que estaban detrás de este trabajo participaron de la escenificación del 4 de noviembre en Tinta. Yo pude grabar aquel hecho y fue sorprendente constatar que mucho de lo que exponían sus alumnas había sido escenificado antes.

⁹⁶ Es decir, azotaron con esos objetos en las piernas a la autoridad.

⁹⁷ Según me relataron, este hecho también generó que las otras nueve comunidades del distrito de Túpac Amaru se mantengan al margen de los eventos.

⁹⁸ Hay una contradicción aquí, pues aunque se pide que solo los tungasuqueños participen de la escenificación, se pide que el personal de la municipalidad también lo haga. La discordancia es que muchas personas son de otras

En Sangarará la situación es diferente. No existe un guía o asesor, y quien relata las escenas suele ser un trabajador de la Municipalidad con buena voz o un maestro de ceremonias contratado. Quienes iniciaron las escenificaciones allí también fueron un grupo de docentes y estudiantes, pero en este caso del Instituto de Educación Superior Tecnológico Público (IESTP). Como este centro de formación tiene una rotación docente más alta, no pude conversar con ninguno de los iniciadores de los actos conmemorativos y en la sede edil no me brindaron información. En años recientes, la Municipalidad Distrital ha tomado por completo la organización y delega la responsabilidad de la escenificación al actor que gana el concurso público. Aun así, el director del instituto, Evans Loayza Montesinos, ha participado dos años seguidos (2021 y 2022), por invitación de Paucara Churana. Él, oriundo de la ciudad de Cusco, afirma que lo hace porque le gusta actuar y porque considera necesario que los jóvenes se vinculen con su historia⁹⁹. En 2021, sus alumnos del instituto integraron el elenco de la escenificación, pero algunos no recibieron el pago que el actor principal les había prometido, por lo que se negaron a participar en 2022. Paucara Churana tuvo conversaciones con los dirigentes de las comunidades para que asumieran los papeles, pero al final convocó a los alumnos de tercero, cuarto y quinto de secundaria de la I.E. Libertadores de América del mismo distrito de Sangarará (la sede está frente a la Municipalidad). La directora de dicha institución, quien no era de la zona, estuvo complacida de que por primera vez el colegio fuera parte de los actos conmemorativos, por lo que instó a sus colegas docentes a que colocaran puntos extras a los jóvenes que se sumaran al proyecto. Adicionalmente, Paucara Churana pagó a los jóvenes participantes.

Como se puede ver, el espacio multilocalizado de la investigación es en algunos puntos homogéneo, pero tiene dinámicas particulares y personas con perspectivas individuales. Las conversaciones informales, las entrevistas performadas con la cámara y la

provincias. Algo particular que sucedió el 10 de noviembre fue que un grupo de comuneros reprendieron a una chica que había asistido con un sombrero y botas de Chumbivilcas, una provincia colindante de Canas. Le exigieron que se los retire de forma enérgica, pero ella no quiso obedecer, generando molestias en ellos y también en Paucara Churana. ⁹⁹ Para el 2023 ya no laboraba allí, sino en Sicuani. Aun así, Paucara Churana lo invitó a participar de la escenificación de Tungasuca. Él accedió e interpretó el papel de Antonio de Arriaga.

convivencia en la zona fueron fundamentales para construir los datos y reflexionar a partir de sus descubrimientos. Una etapa paralela era el seguimiento al actor Paucara Churana en su relacionamiento con los espacios, los vecinos y las comunidades. El documental intenta mostrar estos aspectos, deteniéndose y alejándose de los personajes, las acciones y los espacios. Uno de los más grandes retos fue articular toda la evidencia y el material registrado. Para ello se decidió usar como tronco narrativo al actor caneño, en quien me detengo en la siguiente subsección.

3.1.3 Robert Paucara Churana: actor social y performer de la memoria

Robert Paucara Churana es el hijo de Carlos Paucara y Francisca Churana. Nació en la comunidad de Jilayhua en junio de 1983. Es el quinto de seis hermanos, de los cuales uno falleció. Estudió la primaria en la I.E. Independencia de Yanaoca y la secundaria en el colegio José Gabriel Condorcanqui del mismo distrito. Cuenta que hasta los diez años sólo usó ojotas¹⁰⁰ y que por una donación del gobierno central de turno adquirió su primer par de zapatos. El idioma castellano lo aprendió en la misma época y lo perfeccionó en la adolescencia, cuando se mudó por un tiempo junto a su madre a la ciudad de Cusco. Allí incursionó en sus primeros trabajos: vendía helados y *roponcitos*, como dicen en algunas partes de la sierra a las prendas de lana para bebés, en calles y mercados.

Sus padres fueron sus principales ejemplos, según relata. Ambos nacieron en haciendas y vieron a sus sendos progenitores trabajar como sirvientes para los terratenientes. Ellos luego del proceso de Reforma Agraria adquirieron parcelas de terrenos en la parte baja de la comunidad de Jilauhua. Por temor a que Robert sufriera los abusos que había recibido el señor Carlos, este le cambió el apellido a Paucara (sin un “c”), pues así creía que sonaría “menos quechua”¹⁰¹. Él también lo introdujo a la vida escénica, pues fue torero durante su adultez temprana. Le llamaban el ‘Lunar de Canas’ y solía ir a sus

¹⁰⁰ Especie de sandalias hechas de caucho que se usan en zonas rurales para trabajar la tierra.

¹⁰¹ Paucara Churana no emplea la palabra indígena para autodenominarse. Tampoco la usa para hablar de su familia o de las personas que participaron de la rebelión. Emplea más bien frases como “personas del campo” o “los antiguos [habitantes] de aquí”. Como sí se define ante las demás personas es como “Intiq Churin” [Hijo del Sol]. Su herencia la despliega hasta el incanato y es desde esa moral prehispánica que busca construir sus actos, su religión, sus prácticas comunitarias, su vínculo con la tierra, su lengua y su rol como performer.

presentaciones acompañado de su familia. En el documental, señala en una de las escenas del principio, mientras su hijo le relata —por pedido mío— que representará a Túpac Amaru II, que todos sus “familiares han sido del arte”. La frase no la llega a articular bien, quizá por nervios, pero lo que me comentó después que quiso decir es que muchos de sus familiares tuvieron algún talento artístico.



Figura 33: Kathi Montalvo y Robert Paucara en la casa de su padre, donde además nació y creció, en la comunidad de Jilayhua. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.



Figura 34: Kathi Montalvo y Robert Paucara en la sala de su casa, construida sobre un terreno de ella en Yanaoca. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.

De niño, Paucara Churana tenía como mayor aspiración ser policía, sin embargo, al terminar el colegio viajó a Lima para trabajar y estudiar. Uno de sus tíos lo acogió en el distrito de Comas, cerca de la avenida Túpac Amaru. Este mismo familiar interpretó a Túpac Amaru II en una escena breve de la película *Las malas intenciones*, en el año 2011. En la capital, Paucara Churana incursionó en varios oficios, entre ellos: cobrador de combi, estibador de frutas y verduras en los mercados e integrante de elencos folclóricos de danza. También realizó sus estudios de informática en el Instituto Superior Tecnológico CESCA. Un aspecto importante durante aquella estadía en la capital fue la diferencia que sintió con las condiciones de vida de su zona. Mientras en Lima aprendía sobre equipos tecnológicos, computadoras y celulares, en su lugar de origen apenas había un teléfono comunal que debían turnarse los pobladores y que dejaba de funcionar en momentos de lluvia. Recuerda que todos los domingos, antes del mediodía, llamaba para conversar por esa vía con su madre hasta que ella falleció.

De retorno a Yanaoca, buscó empleo como técnico de computadoras en los gobiernos locales. Pero también, por curiosidad, se adentró a las escenificaciones que organizaba la comunidad de Jilayhua. En la primera conversación que tuvimos en persona, en agosto de 2022, me contó que se sintió sorprendido al ver al actor Reynaldo Arenas, quien fue contratado en varias ocasiones para representar el papel de Túpac Amaru II: el recuerdo de la película lo definió como *el actor* de la zona, incluso hoy algunas personas reclaman su participación. Paucara Churana me relató que el actor cusqueño radicado en Lima le conminó para que fuera el futuro protagonista de las representaciones: *Tú tienes las condiciones para sucederme*, le habría dicho. Esta anécdota —quizá inventada o distorsionada— no la volvió a mencionar durante el trabajo de campo de 2022¹⁰². Lo que sí repitió es que desde el 2013 hasta el 2016 fue parte del elenco de los actos conmemorativos, pero en un rol secundario. En 2017 empezó a encarnar a Túpac Amaru

¹⁰² De lo que sí fui testigo es del interés que Paucara Churana tenía por ser alumno de Arenas. En diciembre de 2022, le llamó por teléfono para comentarle que quería que le diera un taller de actuación privado en Lima. Arenas aceptó y acordaron que esto se daría a finales de enero de 2023. Paucara Churana y Montalvo Chuquihuanca compraron los pasajes y planificaron la estadía para la segunda mitad de enero, yo también sería parte de esa experiencia. Sin embargo, el estallido social contra el gobierno de Dina Boluarte truncó el hecho. Los manifestantes del sur de Cusco bloquearon las carreteras y la pareja de esposos de Canas no pudo llegar a Cusco para tomar el avión.

II en los distritos de Canas y en algunos eventos de la provincia de Azángaro, en Puno. Lo que llamó la atención principalmente para darle aquella responsabilidad fue su estatura.

Paucara Churana es reflexivo sobre las razones que pesan al momento de su elección como actor principal. Cuenta que su porte, tono de piel, facciones del rostro y dominio del quechua le favorecen, le dan credibilidad. Incluso en el documental, en una escena en la que está en un salón de belleza siendo maquillado y peinado para una escenificación, comenta en broma que su rostro andino tiene un alto valor, un precio “incalculable”. Aunque en otro momento me explicó que no necesariamente el personaje histórico o los incas se parecían físicamente a él, pues de acuerdo a sus conocimientos eran más bien pequeños, sí expresó ser consciente de que debe darle a los espectadores “lo que quieren”: un Túpac alto, fornido (“agarrado” o “guasón”, en sus palabras), que imponga respeto, que parezca líder y que sea, en conclusión, “sexy”. Es por esto que durante las semanas previas a las escenificaciones realiza ejercicios físicos: su intención es verse atlético.

En una conversación que tuvimos una tarde en su casa, días antes de su primera escenificación y mientras él y su esposa cocinaban, hablamos sobre su contextura y su familia. Dijo que era extraño que su padre, madre y hermanos fueran de baja estatura y delgados, como la mayoría de los habitantes de la zona. El único familiar que se asemejó a él, por su porte, fue su hermano mayor, quien al momento de su fallecimiento se preparaba para ingresar al ejército. Es por esto que Paucara Churana dice agradecer a la *pachamama* y al *Tayta Inti*¹⁰³ (no es católico) por el cuerpo que le han dado, pues eso le permite interpretar a Túpac Amaru II desde hace seis años y a incas en ceremonias rituales desde el 2021. Estas cualidades consiguen que él logre ejecutar una bipresencia en el contexto de las performance: su semejanza física devuelve al presente a Túpac Amaru II sin dejar de proyectarlo a él como el actor que está detrás del personaje. Además, con su trabajo escénico busca reforzar el imaginario físico del curaca rebelde, pero también redefinirlo a su semejanza. Cuenta que siente la responsabilidad de

¹⁰³ La Madre Tierra y el Padre Sol.

mantener viva la memoria de Túpac Amaru II. Una semana después de la última escenificación en Sangarará, hicimos una entrevista performada en su casa. Allí, Kathi Montalvo Chuquihuanca, describió bien este punto: “Al ver a Robert en la calle y llamarle Túpac, yo pienso que están regresando y están recordando, están recordándolo en Robert a Túpac Amaru. Hay un enlace con la historia y [por él] recuerdan la historia cómo ha sucedido”.

Por otro lado, para reforzar su pertinencia como ejecutor de los actos conmemorativos, Paucara Churana ha construido una narrativa eficaz sobre su vida¹⁰⁴. En las entrevistas que suele ofrecer a medios de comunicación de Cusco, resalta su lugar de nacimiento —Jilayhua— como cuna del inicio de la rebelión de Túpac Amaru II y reclama la filiación de hijo del curaca¹⁰⁵. Utiliza estratégicamente el mismo sentido de identidad que sus vecinos para reclamarse hijo de la rebelión y, en consecuencia, heredero de la memoria del curaca. Pero a eso le suma un componente formativo y emprendedor: dice que ha estudiado, que recibió lecciones de grandes maestros del teatro, que no es solo que haya salido de Canas, sino que ha recorrido otros escenarios para poder perfeccionar su arte (este discurso se puede ver en el documental). Afirma, además, que ha invertido dinero y tiempo para poder ser un mejor actor y para que las escenificaciones tengan un mayor realce. En el fondo, me ha comentado y lo ha dicho ante la población, quiere que las escenificaciones sobre la gran rebelión lleguen a tener el mismo prestigio y convocatoria que el Inti Raymi. Y él quiere ser el impulsor. Esto abre otro campo de análisis.

Como he descrito en el primer capítulo, las manifestaciones escénicas en Cusco —como el Inti Raymi y otras celebraciones— partieron de la difusión de líneas ideológicas y la construcción de posicionamientos identitarios. Esto se circunscribe a la función política de las performance. En ese sentido, la memorabilia de la rebelión tiene un fundamento no sólo de reivindicación de la figura del curaca, sino sobre todo de restauración de un

¹⁰⁴ Como dice Behar (2009), muchas veces, cuando llegamos al campo, desconocemos que nuestros personajes se fueron construyendo como textos —como relatos— antes de que nosotros intentemos contar sus vidas.

¹⁰⁵ Durante la investigación previa al proceso de filmación encontré algunas entrevistas a él donde manifiesta este discurso. Pero también presencié y registré dicha articulación cuando tres periodistas lo entrevistaron en Cusco el 4 de noviembre y cuando un locutor lo invitó a su programa en radio Túpac Amaru de Yanaoca el 10 de noviembre.

tipo de sociedad que pudo ser mejor; un proyecto que busca desterrar los abusos coloniales, alcanzar la libertad de las personas dominadas, volver a la moral y los valores incas y definir a las tierras tupacamaristas como el centro de origen del proyecto emancipador. El contenido de los actos tiene tintes vinculados a las interpretaciones de revitalización inca y de búsqueda de la independencia (Walker, 2021), lo cual es también reapropiado por Paucara Churana dentro y fuera de escena.

En ese sentido, la función del actor no es meramente escénica, sino también política. Por medio de su performance refuerza las aspiraciones colectivas de lucha, reivindicación y justicia social del presente. Dentro de la performance, prevalece la dicotomía entre españoles e indios que se extrapola a otras categorías, como: abusadores-rebeldes, injusticia-justicia, corrupción-moral, poder-subalternidad, el mal-el bien y, como una condensación, olvido versus memoria. Paucara Churana manifiesta que por medio de sus escenificaciones las personas deben recordar quién fue Túpac Amaru y los males a los que se enfrentó para que, por medio de su ejemplo, puedan transformar su presente. Puedan ser como él o Micaela Bastidas o Tomasa Tito Condemayta o José Mamani... Y no como Arriaga o los soldados españoles. Es por ello que, al terminar todas sus presentaciones, suele pedir a la gente que no olvide su historia y su cultura y que destierren la corrupción. También hace *hayllis* y *kausachuns* (vivas) por los personajes de la rebelión y por el pueblo en el que se encuentra. El contexto referido (el pasado) se mezcla con el contexto de ejecución (el presente) para tramar juntos un solo contexto histórico (el tiempo de la rebelión o las rebeliones). La rebelión sigue y debe cosechar una situación mejor para el pueblo.

Paucara Churana también es consciente de la escalabilidad que tiene su rol como actor. Además de una carrera artística, lo que está edificando es un proyecto proselitista. Conocedor del reconocimiento que le da interpretar a Túpac Amaru II, me confesó que su objetivo final es ser un autoridad local (ya postuló a la alcaldía provincial de Canas en 2018) o incluso tal vez ser congresista. El discurso reivindicacionista y la performance

evocativa del curaca del siglo XVIII le ayudan a perfilarse como un líder de la zona¹⁰⁶. Defiende la memoria local e insurgente, se opone a los males que han atravesado la historia de la zona y demuestra don de mando. Pero también se erige como un hijo ilustre, alguien que ha salido de una comunidad y que quiere triunfar en otras tierras sin olvidar su sentido de identidad y filiación a la rebelión.

Esto no es sólo potencial, sino que ya ejecuta su influencia política en gobiernos locales aledaños. En algunos de ellos es asesor de compras o proveedor de equipos de informática de las gerencias o las alcaldías, en otros es la figura predilecta para personificar a incas o a Túpac Amaru II. Como parte previa a la temporada de filmación, lo acompañé a una ceremonia en el centro poblado de Pampa Quehwar, ubicado en el distrito de Quiquijana, provincia de Quispicanchi. Allí vi que lo trataban con respeto y solemnidad. No solo lo presentaron como asesor del alcalde, sino también como “el actor que interpreta a Túpac Amaru”.

Para que las redes de contacto con las municipalidades sean eficientes en la adjudicación de servicios artísticos, Paucara Churana y Montalvo Chuquihuanca han formalizado su trabajo. Ambos fundaron la asociación cultural Artes Escenicas Roka Amaru en 2019¹⁰⁷. Esto les permitió competir con otros actores o elencos de mayor trayectoria que eran contratados para las escenificaciones. Como parte de esa institucionalidad y siguiendo el ejemplo de otros productores culturales, compraron vestuario para los personajes indígenas (el pueblo), los soldados españoles, las autoridades virreinales y el séquito de Túpac Amaru II¹⁰⁸. En la confección de las prendas

¹⁰⁶ La fama que obtuvo en el año 2023 por ser el inca principal en el Inti Raymi ha incrementado su perfilamiento como líder en Canas.

¹⁰⁷ Ambos se conocieron en la Municipalidad de Canas, donde eran funcionarios. Montalvo Chuquihuanca había regresado a la provincia luego de muchos años de estudio y trabajo en Cusco, por lo que dice que no conocía la faceta actoral de Paucara Churana. A los pocos meses de iniciada la relación, llegó la pandemia de la Covid-19 y los forzó a vivir juntos. Se mudaron al terreno que tenía la familia de ella en Yanaoca, cerca a la comunidad de Jilauhya. En 2021 construyeron la casa de dos pisos donde viven ahora y donde tienen una tienda de artículos de informática, una de las tres del distrito, pero sin duda la mejor equipada.

¹⁰⁸ En el mercado de la memoria cusqueño, casi siempre relacionado a las manifestaciones incas, se conoce que uno de los mayores ingresos es el de alquiler de vestuario. Por ejemplo, en Cusco hay una asociación que cuenta con una cantidad amplia de trajes, esta casi siempre es la que es contratada para el Inti Raymi, generando los celos de otros grupos.

se ayudaron de profesores de la zona y de sastres, además de la referencia de la película *Túpac Amaru* de Federico García Hurtado y de imágenes extraídas de Internet. También adquirieron utilería, en especial armas de madera y metal, banderolas con el símbolo de una serpiente (el *amaru*), banderas del Tawantinsuyo, *warak'as*, cruces, *keros*, cantaros e instrumentos musicales (tambores, *pututus* y *quenás*).

Lo más importante de la *institucionalidad* fue poder venderse como un conjunto profesional. Paucara Churana y Montalvo Chuquihuanca dicen a sus clientes (las municipalidades) que cuentan con un “gran staff profesional” que cubre todas las necesidades de una puesta en escena, es decir, personas encargadas de las áreas de maquillaje, vestuario, guión, logística, alimentación... En la práctica, ellos hacen todo, con excepción de la música, pues contratan a personas que apoyan el en el ensayo final y en el día de la representación¹⁰⁹. Cuando se ven desbordados por alguna tarea, piden los favores de familiares y amigos y les dan un retribución. Saben resolver muy bien los imprevistos, como pareja andina que se enfrenta a un proyecto familiar. Paucara Churana es un productor y promotor cultural que no solo opera en la parte intelectual y creativa, sino también en la dimensión ejecutiva y política. En este sentido, se asemeja a los impulsores del Inti Raymi de la década de 1940, pero en su caso además traza una narrativa de emprendedurismo, muy propia de estos tiempos.

La parte actoral requiere un comentario aparte. Para interpretar los papeles principales contratan a actores con experiencia del Cusco. En 2021, fueron: Norvina Gallegos Altamirano (Micaela Bastidas), Gerarda Pacheco Céspedes (Tomasa Tito Codemayta), Helio Regalado Moreira (corregidor Arriaga) y Mattia Ducoli (cura). Las dos primeras han participado en el Inti Raymi en varias ocasiones y en otras representaciones de tipo incásico: provienen de la tradición del teatro quechua y pueden ser catalogadas como intelectuales populares (Pacheco además es una cantante vernacular reconocida). En los otros dos casos son extranjeros (el primero de Argentina, el segundo de Italia) que se ‘cachuelean’ con trabajos escénicos. De ellos, Regalado Moreira, de profesión

¹⁰⁹ En Tinta y en Sangarará contrataron al músico y docente Edwin Pantía Tito, quien vive en el distrito de Cusipata, de la provincia de Quispicanchi.

abigado, es un activo participante de eventos folclóricos y celebraciones costumbristas (ha acompañado a una de las comparsas de la danza wayri ch'unchu en Qoylluriri). Para Paucara Churana es importante resaltar que le acompaña gente de otros países. Esto le da prestigio a su elenco.

Con estos actores la relación es horizontal y de camaradería. Paucara Churana escucha con más atención sus propuestas e incluso les pide consejos sobre su performance. Aprende de ellos algunos conceptos teatrales que replica de inmediato en sus ensayos, como “limpiar escenario”, “dar pie” o “marcar distancia”. Pero también aporta desde su experiencia como habitante de la zona al proponer lo que “la gente quiere”. Es así que pone énfasis en las arengas, en la espectacularidad de los enfrentamientos (por ejemplo, al plantear que Micaela Bastidas le dé un lapo¹¹⁰ a Arriaga) o en el uso de parlamentos en quechua¹¹¹. Con quienes tiene mayor consideración es con Gallegos Altamirano y Regalado Moreira¹¹², pues entiende que *conocen más de* la historia. Ellos también tienen un posicionamiento como tupacamaristas: ella en un sentido discursivo, de defender el legado de Micaela Bastidas y de reclamar una reivindicación con España; y él de mostrar a través de su performance los abusos de los hombres blancos, lo que entiende que representa por su apariencia mas no por su forma de ver el mundo, pues en su interior se siente un hombre andino que lucha por la decolonización. Ambos influyen en la construcción de la representación y discuten con Paucara Churana sobre el contenido. Sin embargo, cuando se presentan controversias y se debe resolver, es el actor caneño quien toma la determinación final.

¹¹⁰ Si bien esta palabra denota golpe con un látigo, en Cusco se usa para referirse a una bofetada estruendosa.

¹¹¹ Gallegos Altamirano y Pacheco Céspedes hablan fluidamente la lengua, incluso le corrigen algunas palabras a las personas de la zona y a Paucara Churana.

¹¹² Sería injusto decir que Pacheco Céspedes no tiene una visión y discurso propio. Ella al igual que Gallegos Altamirano, expresa una filiación con las mujeres tupacamaristas. Sin embargo, su influencia es menor. Uno de los aportes interesantes que dio en el curso de la construcción de la performance fue proponer a las mujeres de Tungasuca Ccollana un estilo de blandir las warak'as como parte del ejército de Tomasa Tito Condemayta. La idea cayó muy bien en las participantes (mujeres de más de 50 años) y generó una coreografía muy interesante. A pesar de que se ensayó por dos días, pocos antes de salir a escena anularon la propuesta porque, a entender de Paucara Churana y Nina Condeña, tomaba mucho tiempo: las mujeres avanzaban muy lento. Pero sí hubo propuestas de Pacheco Céspedes que fueron aceptadas. Dos de ellas fueron: actuar una patada voladora al pecho de Arriaga cuando éste había sido capturado por las fuerzas de Túpac Amaru y bailar la k'achampa luego de quemar la iglesia de Sangarará. Sin embargo, como se aprecia en el documental, la participación escénica de ella es imponente.

Un párrafo especial merece Gallegos Altamirano. Al interpretar a la heroína principal de la historia de la rebelión, tiene un rol importante dentro y fuera de la construcción de las escenificaciones. Ella impulsa algunas prácticas andinas como la realización del *kintu*¹¹³, el consumo de hojas de coca durante los ensayos y la reciprocidad de esfuerzos en trabajos colectivos (*ayni*). Pero también, al igual que otras artistas escénicas de Cusco, tiene un discurso de reivindicación feminista: enaltece la participación de las mujeres de ese tiempo¹¹⁴ y subraya la preponderancia e influencia de Micaela Bastidas Puyucagua en la planificación y logística de las fuerzas insurgentes. En el desarrollo de los ensayos, enseña técnicas de postura y dicción a los participantes y busca activar sus memorias por medio de interpelaciones sobre los abusos que sufrieron *sus antepasados* (usa este término en especial cuando se dirige a los más jóvenes: los escolares de Sangarará y los estudiantes de Tinta). Para ella también son los habitantes de los pueblos tupacamaristas quienes tienen que ser defensores de la memoria de los acontecimientos del pasado, por lo que los compromete a esforzarse en las puestas en escena.

En cambio, los personajes secundarios (Diego Cristóbal, Cecilia e Hipólito Túpac Amaru, entre varios otros) se eligen entre la población, es decir, se hace un casting con los jóvenes del instituto de Tinta (como ya mencioné), de la Institución Educativa Libertadores de América de Sangarará o de la Comunidad Campesona Tungasuca Ccollana. Un detalle importante es que solo en los dos primeros casos se les paga. El monto llega a ser alrededor del 10% de la remuneración de los actores principales.

Dentro del análisis del elenco, un caso particular es el profesor Teodoro Arosquipa Montañez. Él trabaja en la I.E. Independencia Americana de Yanaoca, donde vive: es vecino de la Comunidad Campesina Jilayhua. Al igual que otros docentes, él es un practicante e impulsor del folclor de la zona. Por esa labor, es convocado para escenificar la captura del corregidor Arriaga en Tungasuca desde hace cinco años. El papel que interpreta es el de Piki Chaki, un personaje lúdico extraído de la tradición del teatro

¹¹³ Configuración de hojas de coca que se emplea para pedir permiso o realizar algún pedido a los apus.

¹¹⁴ Este es un tema que merece una investigación mayor, pues durante mi indagación previa identifiqué en Cusco a otras artistas que representaban proyectos performativos sobre la lideresa de Pampamarca.

quechua que tiene su origen en el drama *Ollantay*. En el marco de la representación, es un secretario de Túpac Amaru II, quien le ayuda a convocar a los *kamachiqkuna* (autoridades indígenas menores) y a los pregoneros¹¹⁵. Por su experiencia, conocimiento del quechua y habilidad performativa, Paucara Churana lo suele integrar a sus escenificaciones (en 2022 participó en Tungasuca y Sangarará¹¹⁶). A pesar de que su participación dramática es muy importante y que su compromiso es alto (viaja por su cuenta en su moto para llegar a los ensayos y presentaciones), Paucara Churana no le paga igual que a los actores venidos de la ciudad. En su caso, dice que le da “una propina” porque sabe que a Arosquipa Montañez le gusta participar de los actos conmemorativos. A veces también pide un monto adicional para él a las municipalidades, pero no le asegura que se lo darán.

El profesor me afirmó lo mismo y dijo que es importante que los más jóvenes recuerden lo que sucedió en la zona. Incluso un día lo acompañé a una excursión con sus alumnos de tercero de primaria a la quebrada de Huancoraccay. Mientras subíamos la montaña caminando, les contaba los hechos de la rebelión. Al final, los niños escenificaron la captura de Arriaga en la misma ubicación donde se hace la performance todos los años. Arosquipa Montañez guiaba los actos y narraba los sucesos. El contenido era el mismo que el de las escenificaciones. Su función, entonces, es también la de generar experiencias performativas y memoriales en sus alumnos, quienes replican el contenido de las escenificaciones incluso sin verlas directamente. El ciclo de memoria también se articula por su influencia.

¹¹⁵ Este personaje no aparece en la película *Túpac Amaru*, allí el rol de secretario lo tiene Diego Ortigoza, un criollo nacido en Arequipa. No he encontrado una referencia original de su inserción dentro de los actos conmemorativos por el inicio de la rebelión. Paucara Churana me comentó que lo suele incluir porque siempre ha existido dicho papel. Desde mi punto de vista, puede ser la inclusión de un personaje indígena que condensa la agencia reactiva de los habitantes de la zona. Algo llamativo es que no tiene argumentos dentro del guión del ajusticiamiento de Arriaga, pero en el calor de la escenificación, Arosquipa Montañez tuvo un parlamento largo y cargado de furia. En él, le increpa en quechua a Arriaga por haber violado a su esposa y abusar de las mujeres de la zona, por lo cual dice que debe sufrir y morir. Cuando le pregunté a Arosquipa Montañez de dónde había sacado el contenido de su discurso, me dijo que “así dicen que hacía Arriaga” (sobre los abusos) y que las frases que articuló se le ocurrieron a él.

¹¹⁶ Él aparece, portando una bandera, junto a Gerarda Pacheco Céspedes al inicio del documental, cuando se aprecia que se quema la iglesia de utilería de Sangarará.

Para finalizar este apartado, voy a enfocarme en la construcción de los guiones de Paucara Churana. Él afirma que desde el año 2019 empezó la escritura de esos textos en base a sus conocimientos y a los libros de historia que fue leyendo. Ante esto, le pregunté si no usaba saberes o memorias locales, a lo que él respondió que sí, “los *tiitos*¹¹⁷ mayores también nos han contado”. Quizá porque yo era un “investigador” y estaba haciendo “una tesis” priorizó los elementos del conocimiento formal para contarme la forma de elaborar el contenido de sus escenificaciones. Es por ello que en el análisis de lo que se dice y lo que se hace he ampliado y agudizado la mirada. Sin embargo, en cuanto a lo que es manifiestamente una invención el asunto es más complejo. Por las exploraciones etnográficas previas al trabajo de campo, pude asistir a los ensayos de la obra *Túpac Amaru vive*, del actor Luis Castro García, en septiembre de 2021. Él creó la pieza teatral y la puso en escena en Tinta desde finales de la década de 1980. El parecido con el contenido de las escenas de Paucara Churana para los acontecimientos del 4 y 10 de noviembre es alto. En especial el abuso del pueblo y el enfrentamiento entre Túpac Amaru II y Antonio de Arriaga (en la segunda parte se detallan las acciones). Sin embargo, ambas representaciones también son deudoras de la película de García Hurtado. Una explicación a esto la podemos encontrar en el hecho de que Castro García fue el impulsor de los actos conmemorativos en Tinta. De esa experiencia (y quizá de otras) bebió Paucara Churana para construir sus performance. De la misma forma que se transfieren las memorias de estudiantes a alumnos, Paucara empleó las creaciones de otros para edificar la suya propia. Los flujos de memoria y la circulación de la experiencia, como he manifestado antes, pueden ser caóticos, desordenados e incluso no rastreables, pero se generan y actualizan por medio de las subjetividades, posiciones políticas y recursos constantemente. Lo que al final se mantiene y se transfiere es la restauración del rol del curaca y los actos de rebelión. El acontecimiento prototípico fue uno, pero luego existieron otros acontecimientos (con sus versiones creadas) que generaron una serie de acontecimientos secundarios año tras año.

¹¹⁷ Los vocativos *tío* o *tía* en la zona, así como en otras partes del Cusco, son marcadores de familiaridad (aunque no sean tíos necesariamente) o de cercanía.

3.1.4 Descripción de los actos conmemorativos

En esta subsección se hace una descripción del contenido de los actos conmemorativos realizados en Tinta, Tungasuca y Sangarará. Cada uno tiene una unidad propia y un espacio delimitado, pero en conjunto siguen una línea narrativa: el inicio de la rebelión de Túpac Amaru II, desde la captura del corregidor Arriaga, que marca el punto de partida de la sublevación, hasta la Batalla de Sangarará, triunfo más importante de la campaña insurgente. Como toda performance, en su estructura interna todas las representaciones empiezan con una brecha o quiebre de la cotidianeidad: el curaca insurgente decide levantarse contra el abuso que sufre el pueblo de indios. Luego de esto, él, como héroe de la historia, busca restaurar un pasado idealizado y se corporiza en inca al recibir la *maskapaycha* en la cabeza y el Sol de oro en el pecho. Con esa nueva condición de líder simbólico de los oprimidos, emprende su lucha, dando inicio al conflicto. En ese momento aparecen enfrentamientos: hay gente que debe morir y se debe propiciar la aparición de un nuevo orden. Como cierre, se marca una escisión con el Virreinato, abriendo el camino para la emancipación. Las escenificaciones siguen por su cuenta esta estructura general, con escenas que algunos casos se repiten. No obstante, tienen intrínsecamente una ruta particular, como se detalla a continuación.

A. Tinta (Canchis)

Acontecimiento: Captura del corregidor de Tinta Antonio de Arriaga

Participantes: Robert Paucara Churana, Norbina Gallegos Altamirano, Helio Regalado Moreira, Gerarda Pacheco Céspedes, Mattia Ducoli y alumnos de la Escuela de Educación Superior Pedagógica Pública Túpac Amaru de Tinta

Relator: Julián Yanque Paz

Organización: Municipalidad de Tinta

Lugar: Plaza de la Emancipación Americana de Tinta

Fecha de escenificación: Tarde del 4 de noviembre de 2022

Descripción de las escenas o actos:

- Micaela Bastidas, preocupada, espera por Túpac Amaru II, quien fue a Lima a reclamar por el abuso del pueblo y por su título como último descendiente inca.
- Túpac Amaru II llega enfermo a casa, víctima de las “tersianas” (fiebres).
- Auscultación a Túpac Amaru II por parte de Satuco (un *paqo* o curandero).
- Reunión de Túpac Amaru II con lugartenientes (su esposa, Tomasa Tito Condemayta, José Mamani, Cecilia Túpac Amaru, Diego Cristóbal Túpac Amaru, Juan Bautista Túpac Amaru, Hipólito Túpac Amaru, Mariano Túpac Amaru, entre otros) y se realiza el juramento de fidelidad de todos por la causa revolucionaria.
- Investidura como inca con el Sol de oro y la *maskapaycha* en las huacas de Tinta.
- Abuso al pueblo de Tinta: durante la procesión del patrón San Bartolomé, se lee el edicto real que indica el incremento de los tributos y se realiza la elección de los hombres que irán a la mina de Potosí. Luego de ello hay un enfrentamiento entre un indio y Arriaga. Túpac Amaru II y Micaela observan.
- Reclamo de Túpac Amaru II a Arriaga por el abuso al pueblo.
- Espías merodean a las fuerzas Túpac Amaru II.
- Encuentro de Túpac Amaru con Arriaga.
- Captura del corregidor Arriaga.
- Ahorcamiento.
- Arengas de Túpac Amaru II y Micaela Bastidas.
- Celebración con la autoridad local del presente.



Figura 35: Escenificación de la captura del corregidor Arriaga del 4 de noviembre con Norbina Gallegos Altamirano (Micaela Bastidas Puyucahua) y Robert Paucara Churana (José Gabriel Túpac Amaru). Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.



Figura 36: Escenificación de la captura del corregidor Arriaga del 4 de noviembre en Tinta. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.



Figura 37: Escenificación de la captura del corregidor Arriaga del 4 de noviembre en Tinta. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.

B. Tungasuca (Canas)

Acontecimiento: Ajusticiamiento del corregidor Arriaga

Participantes: Robert Paucara, Norbina Gallegos Altamirano, Helio Regalado Moreira, Gerarda Pacheco Céspedes, Mattia Ducoli, Teodoro Arosquipa Montañez, habitantes de la comunidad Tungasuca Ccollana y trabajadores de la Municipalidad del distrito de Túpac Amaru

Relator: Víctor Nina Condeña

Organización: Municipalidad del distrito de Túpac Amaru en coordinación con la directiva de la Comunidad Campesina Tungasuca Ccollana

Lugar: Plaza de la Justicia Social del distrito de Túpac Amaru (Tungasuca)

Fecha de escenificación: Mañana del 10 de noviembre del 2022

Descripción de las escenas o actos:

- Llegada de Túpac Amaru II y Micaela Bastidas a su casa de Tungasuca, a caballo.
- Almuerzo y captura de Arriaga en Yanaoca (se ve la salida de Túpac y Micaela, no se ve la reunión, solo lo narra el relator).
- Ingreso de Arriaga a Tungasuca como preso, atado por un grupo de arrieros.
- Salida del ejército de Túpac Amaru II hacia Tinta y Pomacanchis para hacer los saqueos.
- Retorno a Tungasuca con los cargamentos acopiados en los saqueos.
- Ingreso de Tomasa Tito Condemayta con su ejército de mujeres para plegarse a las fuerzas rebeldes.
- Alerta de Piki Chaki a todos los *kamachiqkuna* para que se unan a Túpac Amaru.
- Llegada de los *kamachiqkuna* del Alto Perú, Acomayo, Paruro, Quispicanchis y Chumbivilcas a la casa de Túpac Amaru II.
- Llamado al cura para que se presente ante Túpac Amaru II, quien le pide que confiese a Arriaga por sus pecados.
- Convocatoria a todos los pueblos para que se presenten ante Túpac Amaru II: en cada esquina gritan *Wañuchuy, Arriaga* (Muerte a Arriaga).
- Sentencia de Arriaga y enfrentamiento con Micaela Bastidas, Tomasa Tito Condemayta, Cecilia Túpac Amaru, Hipólito Túpac Amaru y Piki Chaki. Todos le reclaman por sus abusos y lo golpean.
- Lectura de la sentencia de Arriaga por parte del escribano y firma del acta de muerte por parte del corregidor.
- Desplazamiento de Arriaga hacia la horca.
- Escape de Arriaga a la iglesia para evitar la muerte.
- Ahorcamiento de Arriaga.
- Arengas de Túpac Amaru II, Micaela Bastidas y Tomasa Tito Condemayta y búsqueda del alcalde de Tungasuca para finalizar el acto.



Figura 38: Escenificación del ahorcamiento del corregidor Arriaga del 10 de noviembre en Tungasuca. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.



Figura 39: Escenificación del ahorcamiento del corregidor Arriaga del 10 de noviembre en Tungasuca. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.



Figura 40: Escenificación del ahorcamiento del corregidor Arriaga del 10 de noviembre en Tungasuca. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.

C. Sangarará (Acomayo)

Acontecimiento: Batalla de Sangarará

Participantes: Robert Paucara, Norbina Gallegos Altamirano, Helio Regalado Moreira, Gerarda Pacheco Céspedes, Mattia Ducoli, Evans Loayza Montesinos, Teodoro Arosquipa Montañez, Miguel Chuquitapa Cuentas, Josías Iwaraki Cusi y alumnos de la I.E. Libertadores de América de Sangarará

Relator: Trabajador de la Municipalidad

Organización: Municipalidad de Sangarará

Lugar: Campo de la iglesia de Sangarará

Fecha de escenificación: Tarde del 18 de noviembre del 2022

Descripción de las escenas o actos:

- Reclamo de Túpac Amaru II ante el visitador José Antonio de Arreche por los abusos a los indios y por su título de inca.

- Reunión entre Micaela Bastidas, Tomasa Tito Condemayta y Túpac Amaru II, para realizar el juramento de fidelidad por la causa revolucionaria.
- Investidura como inca con el Sol y la *maskapaycha* a Túpac Amaru II a cargo de Piki Chaki.
- Desplazamiento de los soldados al mando de Arriaga con un grupo de indias hacia Potosí y abuso a una de las mujeres.
- Reclamo de Túpac Amaru II a Arriaga por el maltrato al pueblo de indios.
- Agasajo del corregidor Fernando Cabrera con sus concubinas (Terasas) y llegada del padre Antonio Valdés para informar sobre la muerte del corregidor Arriaga a manos de Túpac Amaru II.
- Visita del corregidor Cabrera al corregidor Fernando Inclán para informar sobre la muerte de Arriaga y convocatoria a Junta de Guerra Realista.
- Desfile del Ejército Realista.
- Reunión de la Junta de Guerra: corregidores Cabrera, Inclán y Tiburcio Landa, además el indio noble Pedro Jiménez Sahuaraura y el padre Antonio Escajadillo.
- Arengas de Piki Chaki.
- Arengas y convocatoria a los pueblos por parte de Piki Chaki y Tomasa Tito Condemayta.
- Reunión entre Micaela Bastidas, Tomasa Tito Condemayta y Túpac Amaru II antes de la batalla.
- Llegada del ejército español a Sangarará, luego el descanso frente a la iglesia.
- Ingreso al campo de batalla de Micaela Bastidas, Tomasa Tito y Túpac Amaru II con ejército de mujeres indias y enfrentamiento verbal con Cabrera y Landa.
- Rendición de soldados españoles y degollamiento por parte de soldado español a los traidores.
- Batalla, triunfo del ejército de mujeres de Tomasa Tito Condemayta frente a los soldados españoles.
- Incineración de la iglesia de Sangarará por Piki Chaki y Tomasa Tito Condemayta, al final bailan la K'achampa.
- Ingreso de Túpac Amaru II y pago de dinero al cura para enterrar a los muertos y reparar la iglesia.

- Arengas de Túpac Amaru II, Micaela Bastidas y Tomasa Tito. Búsqueda del alcalde de Sangarará.



Figura 41: Escenificación de la Batalla de Sangarará del 18 noviembre en Sangarará. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.



Figura 42: Escenificación de la Batalla de Sangarará del 18 noviembre en Sangarará. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.



Figura 43: Escenificación de la Batalla de Sangarará del 18 noviembre en Sangarará. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.

3.2 Propuesta documental

Luego de una larga reflexión durante el proceso de edición, se decidió darle un estilo performativo al producto audiovisual. Es decir, resaltar el universo escénico no sólo en el contenido, sino también en la forma, en la estructura del largometraje. Es por ello que se ha titulado a la película de la siguiente manera:

***Aquel fuego de noviembre,
un documental sobre la memoria de Túpac Amaru II
en tres actos y un epílogo violento***

Precisamente el largometraje, cuya duración final es 101 minutos, está dividido en tres actos:

**Primer acto: Buscando a Túpac
Segundo acto: El fuego del pueblo**

Tercer acto: La memoria y el cuerpo

Epílogo: La Gran Rebelión

Esta es una división temática y dramática, pero no excluyente ni cancelatoria. Los hechos de cada uno de los actos se desarrollan de forma paralela. Sólo el epílogo tiene una lógica propia: está principalmente constituido por las escenificaciones. Esta es una descripción general de la película. A continuación voy a detallar cada uno de los componentes del filme.



Figura 44: Momentos previos a la escenificación en Tinta. Captura de video. Autor: Miguel Ángel Farfán Huamán. 2022.

3.2.1 Ficha técnica

Dirección: Miguel Ángel Farfán Huamán

Fotografía y sonido: Miguel Ángel Farfán Huamán

Edición: Fernanda Bonilla Tullume

Personas que aparecen:

Robert Paucara

Kathi Montalvo
Carlos Paucara
Julián Yanque
Miguel Chuquitapa
Natalia Nina
Josías Iwaraki
Yasmin Mamani
Víctor Mamani
Braulio Quintanilla
Willy Condeña
Dayiro Mamani
Teodoro Arosquipa
Víctor Nina
Norbina Gallegos
Helio Regalado
Gerarda Pacheco
Mattia Ducoli
Evans Loayza
Walter Quispe

Alumnos de la Escuela de Educación Superior Pedagógica Pública Túpac Amaru de Tinta

Habitantes de la comunidad Tungasuca Ccollana y trabajadores de la Municipalidad del distrito de Túpac Amaru

Alumnos de la I.E. Libertadores de América de Sangarará

Población de Yanaoca, Tungasuca, Tinta, Jilayhua y Sangarará

Personajes históricos de la Gran Rebelión

Duración: 101 minutos

Género: Documental

Locaciones: Distritos de los pueblos tupacamaristas en Cusco: Yanaoca, Tinta, Tungasuca y Sangarará

Idiomas: Español y quechua

3.2.2 Sinopsis

Ha llegado el mes de noviembre a las provincias de Canchis, Canas y Acomayo, ubicadas en una zona alejada y rural al sur de Cusco. Como todos los años, un hombre andino se prepara para interpretar a Túpac Amaru II, último descendiente de los incas y líder de la rebelión indígena más importante contra el Virreinato del Perú durante el siglo XVIII. Con ayuda de su esposa, el actor lidia con los preparativos para las escenificaciones de estos sucesos históricos y violentos: reescribe guiones, prepara vestuarios y utilería de guerra, se entrena físicamente, consigue caballos y ensaya con los actores que lo acompañarán en escena, es decir, en una serie de representaciones que dan cuenta del conflicto entre españoles e indios. Sin embargo, esta rutina que se sigue desde hace muchos años se rompe por la llegada de un documentalista: él, también de origen andino, explora su vínculo con el personaje histórico mientras intenta hacer solo, cámara en mano, su primera película. Durante el proceso de filmación emergen discusiones sobre cómo deben ser actuados los hechos del pasado y sobre cómo fue aquel héroe de larga cabellera y cuerpo macizo. Es así que los habitantes de la zona narran por su voz y por su cuerpo las memorias con las que han crecido sobre el insurgente y sobre aquel hecho traumático de la época colonial que aún hoy tiene consecuencias en su vidas.

3.2.3 Tratamiento narrativo y enfoque artístico

Esta es una propuesta que parte de una reflexión personal y política. Por la indagación teórica y la investigación que hice sobre la producción cinematográfica en las provincias altas de Cusco, concluí que las películas documentales que se realizaron en la zona tuvieron como directores a hombres blancos provenientes del extranjero, Lima o la élite intelectual y económica de Cusco. Las miradas de estos realizadores representaron a las personas como seres atrapados en el tiempo, inscritas en sus filmes únicamente a partir de sus performances ancestrales o sus rasgos de indigeneidad. Frente a esto,

busqué construir una estética audiovisual que exprese de manera cercana, horizontal, respetuosa e intercultural la agencia y emotividad de los pobladores en relación con acontecimientos conflictivos de su memoria colectiva.

En su estructura narrativa, la película cuenta el proceso de preparación que emprende el actor Robert Paucara Churana para re-presentar a Túpac Amaru II, héroe máximo de la zona, en un conjunto de escenificaciones que se realizan anualmente en los pueblos de Tinta, Tungasuca y Sangarará. La cámara en mano genera una inmersión al viaje metafísico del personaje, quien a lo largo del filme pasa de ser persona a personaje. Esta transformación la vemos de forma progresiva y acumulativa. Primero aparece trabajando como técnico de computadoras, luego como un hijo que ayuda a su padre en las labores del campo y finalmente como un performer que construye gradualmente su papel. Él escribe los guiones, ensaya sus movimientos y parlamentos, elige los vestuarios y se encarga de liderar los ensayos de los elencos.

La estética visual de la película documental se compone de diferentes planos. Se usan algunos *travellings* para resaltar el desplazamiento del personaje principal y el movimiento continuo e inestable de quien está detrás de la cámara. Los planos enteros y generales ubican a Paucara Churana en los espacios por donde transita y muestran su relación con las personas (su esposa, autoridades y pobladores de las comunidades). Los primeros planos y planos detalle dan cuenta de sus rasgos físicos, insumo que explota para poder personificar a Túpac Amaru II. Cuando vemos al actor en un rol de liderazgo la cámara lo encuadra en contrapicado, con esto se busca resaltar de forma simbólica su grandeza. Por otro lado, los planos fijos se usan principalmente para graficar la vida cotidiana de la zona o para mostrar los monumentos de Túpac Amaru II que pueblan esta geografía memorial. Esta diversidad visual se maximiza en el montaje, que tiene cortes dinámicos y algunos largos planos secuencia.

También asistimos a lo largo del documental a una serie de encuentros performativos entre el documentalista y algunos de los participantes de las escenificaciones. Estas son conversaciones que buscan poner en evidencia la puesta en escena de las producciones

de no ficción al ver cómo el realizador los orienta para que se coloquen frente a la cámara, los encuadra y los dirige. Los diálogos son ricos en expresiones y tensiones sobre la memoria de la rebelión y dan cuenta de la diversidad de subjetividades que existen.

Además de las voces en quechua y en español surandino, que constituyen el rico y particular universo sonoro, en la película se sienten los silbidos del viento, los golpes de los cascos de los caballos, las arengas de los performers, los gritos de abuso de los soldados españoles, el canto de los *pututus*, el repique de los tambores y el crepitar del fuego, elemento simbólico de la narración. Para resaltar la presencia del realizador detrás de la cámara, lo vemos transfigurado en una sombra y escuchamos por ratos su respiración agitada, esto exalta el biorritmo del filme, remarca su irremediable presencia y demuestra la artesanidad de su estilo de registro.

3.2.4 Ejes dramáticos y temáticos

La película tiene cuatro ejes dramáticos que se superponen y concatenan. Estos son:

a. El actor caneño: intelectual popular, performer y productor cultural

Este eje es el tronco narrativo de la película, es decir, es la historia principal a partir de la cual se ramifican otras historias, acciones y sensaciones. Su estructura interna sigue la secuencia de la teoría de la performance de Víctor Turner, pero desde un planteamiento propio: 1) quiebre de la realidad (cuando el protagonista pasa de ser un técnico de computadoras a un performer); 2) escalada hacia la crisis (las tareas que emprende para llevar a cabo la representación); 3) conflicto (las tensiones, discusiones y acuerdos sobre lo que se va a representar); y 4) nueva realidad (Túpac Amaru II está en el presente). En estos puntos conocemos la dimensión política, cultural, social y humana de Paucara Churana. Se le aprecia como un agente de la memoria y como un habitante contemporáneo de las tierras tupacamaristas.

b. Los pueblos tupacamaristas

Aquí busco mostrar la geografía y demografía memorial de Yanaoca, Tinta, Tungasuca y Sangarará. Aparecen sus calles, plazas y campos y las edificaciones representativas sobre el curaca y la rebelión (monumentos y pinturas) que existen en cada lugar. La forma de construir su presencia es colectiva e individual: en conjunto son las tierras tupacamaristas, pero también cada distrito tiene su propia entidad. También conocemos a sus habitantes por medio de una serie de encuentros performativos con el realizador. En esos diálogos los conocemos y también vemos y escuchamos cómo evocan distintas memorias sobre la rebelión.

c. Los actos conmemorativos

Son las performance que hemos visto construir a lo largo de la película. Ni bien empezado el filme, construimos una imagen mental de los eventos pues solo escuchamos lo que sucede: un enfrentamiento entre los soldados españoles y el pueblo de indios. Los gritos y las arengas nos introducen en el universo de la representación hasta que vemos a Túpac Amaru encarnado en un actor que celebra haber derrotado a los invasores. Esto nos da pie a introducirnos en el proceso de construcción de las escenificaciones. Al final, volvemos a ver los actos conmemorativos. Esta vez se superponen los escenarios, pero se narra el inicio de la rebelión: el retorno de Túpac Amaru II luego de haber reclamado por los abusos contra los indios y por su título de inca, el juramento de fidelidad a la causa insurgente por los lugartenientes de Túpac Amaru II, el maltrato al pueblo y el reclamo al corregidor Arriaga, la captura a dicha autoridad española, su ejecución y la batalla de Sangarará, máximo triunfo de las fuerzas tupacamaristas. La estructura total es circular: aquello que se vio al inicio cobra su real dimensión al final.

d. El desplazamiento del documentalista

Combina una propuesta autorreferencial con un modo performativo e intercultural. Busca exaltar el viaje del investigador de la ciudad al campo y trazar también un movimiento temporal: desde el presente de los pueblos tupacamaristas, con sus formas de vida urbanas y rurales, al pasado representado en sus escenificaciones. En las secuencias iniciales del filme, se aprecia la interactividad con el protagonista (el actor que interpreta a Túpac Amaru), pero poco a poco esa presencia se va difuminando hasta ser un hombre-cámara que registra y evoca por medio de su voz. Al terminar, el documentalista está dentro de la puesta en escena, buscando registrar la performance y la memoria.

3.2.5 Línea argumental narrativa

Esta película empieza por el final. De manera sensorial, aún con la pantalla en negro, escuchamos la marcha de unos soldados. Ellos profieren insultos con dejo español contra unas “indias” (mujeres indígenas). Hay más gritos, golpes y tambores repiqueteando. Un hombre —también con acento español— grita: “¡Muerte a Túpac Amaru!”. Escuchamos más enfrentamientos y el sonido del fugo crepitando, que crece y crece. Entonces aparece al fin una imagen: una iglesia de palos se incendia mientras un hombre y una mujer con prendas indígenas celebran con los pasos de la K’champa, tradicional danza guerrera de los Andes. En el suelo hay soldados españoles amontonados y muertos.

Regresamos al presente. En un paradero de buses de la ciudad de Cusco, un hombre (el documentalista) se alista para viajar hacia las tierras tupacamaristas. No llegamos a verlo directamente, solo nos enteramos de su presencia por una sombra en el piso. Pero sí sentimos su desplazamiento: va de la ciudad al campo.

En Yanaoca, un distrito pequeño ubicado a casi cuatro mil metros sobre el nivel del mar, la cotidianeidad es apacible. Las personas pasean a sus vacas y ovejas por las calles, rumbo a las montañas donde se alimentan de pasto. Los niños y niñas van al colegio. Algunos adultos toman desayuno, sentados en puestos de comida de la calle. Las

estatuas de Túpac Amaru II, quedas y mudas, miran el mundo desde las alturas donde las han construido.

En uno de los terrenos de ese lugar, un hombre mayor y menudo, vestido con chullo y chompa de lana, ubica a sus vacas en un lugar especial, mientras conversa con el documentalista que lo sigue con su cámara. Su nombre es Carlos Paucara. Él cuenta que sus padres fueron sirvientes de los hacendados de la zona y que los estafaron con la venta de unas tierras. Mientras se disgusta por ese recuerdo, aparece un hombre alto, de casi dos metros de estatura, cabellera negra y larga. Es su hijo, Robert Paucara Churana. Este le ayuda a ordeñar las vacas, mientras le cuenta que en unas semanas será el encargado de personificar a Túpac Amaru II en las celebraciones de unos pueblos aledaños por la conmemoración del inicio de la Gran Rebelión.

Paucara Churana trabaja reparando computadoras y teléfonos móviles en una tienda que él y Kathi Montalvo Chuquihuanca, su esposa, fundaron hace tres años. Allí, él atiende a un cliente que tiene problemas con su laptop. Pero no pierde tiempo: en paralelo coordina por teléfono el contrato de unos caballos para sus escenificaciones. Túpac Amaru II siempre debe llegar cabalgando. A la madrugada siguiente, sale de su local, que también es su casa, para hacer ejercicio. Emplea la banda sonora de las películas de Rocky Balboa para darse fuerza. El documentalista lo sigue como puede, agitado por la falta de oxígeno. En un momento tranquilo, escucha las historias de Paucara Churana: él relata leyendas mágicas de su tierra.

Ya inmersos en la vida íntima del actor, empieza su trepidante transformación, a la par que seguimos conociendo los pueblos por donde se desplaza con planos contemplativos y breves. Primero Paucara Churana se encarga de revisar el vestuario del héroe histórico que va a interpretar, hace lo mismo con los otros personajes. Esto nos sirve para ir adentrándonos en el universo material que se ha construido en la zona sobre la rebelión. Luego lo vemos discutir sus guiones con uno de los asesores de la Municipalidad de Tinta. Este momento es clave para entender las disputas de saberes y memorias entre los actores sociales de la zona.

Es entonces que empieza el proceso de construcción escénica con los habitantes de los pueblos. Paucara Churana se presenta ante unos jóvenes que estudian para ser profesores de Historia en un instituto en Tinta (Canchis). Les explica cómo deben interpretar a indios y a soldados españoles. También elige entre todos ellos a quiénes interpretarán a los actores secundarios. El ambiente es lúdico, pero al leer los guiones y empezar a encarnar a los personajes la tensión y emoción crece. Este mismo procedimiento lo vemos en Tungasuca, pero allí el elenco cambia: quienes participan anualmente de la escenificación son los pobladores de una comunidad campesina. Paucara Churana se amolda a ambos espacios: en el primer lugar hablar en castellano y en tono coloquial, en el segundo combina el castellano con el quechua y es más serio.

En cada uno de estos distritos se escenifica un evento particular del inicio de la rebelión, que sigue esta secuencia: 1) el levantamiento de Túpac Amaru II contra el Virreinato y la captura del corregidor Antonio de Arriaga, máximo representante de la Corona española en la zona; 2) el llamado a los pueblos circundantes para que se unan a la rebelión y el ahorcamiento de Arriaga luego de una condena por sus abusos. De esta forma, los ensayos nos sirven para descubrir cómo estos pueblos representan los acontecimientos que ocurrieron en el pasado.

Nos acercamos al momento de las escenificaciones. Pero antes, presenciamos la transformación final del actor. Él asiste a un salón de belleza para que lo maquillen y peinen. En ese momento comenta que su rostro de rasgos andinos tiene un valor inalcanzable. Esto sirve para debatir las construcciones físicas que se han forjado sobre los hombres de origen indígena y discutir la imagen que se tiene del héroe. Es entonces que, ya en presencia del Túpac Amaru II contemporáneo, nos ubicamos en los camerinos de los actores, donde decenas de personas están listas para salir a escena. La emoción crece por efecto del ritmo del montaje y la música compuesta por tambores y *pututus*. Hay un paralelismo de los dos lugares (Tinta y Tungasuca) y, cuando la emoción está en la cúspide, hay un quiebre: volvemos a ver a Paucara Churana manejando su auto junto

a su esposa, quien le da indicaciones sobre cómo debe hacer las arengas en Sangarará, el tercer pueblo tupacamarista que hasta ahora se nos tenía vedado.

Nos instalamos en Sangarará, con la apariencia de que la película está empezando de nuevo. La voz del documentalista reflexiona sobre cómo terminar su participación y, de esa forma, la historia. Sin embargo, cae en cuenta de que no puede salir, la historia no puede terminar porque es cíclica. Entonces los actores principales del elenco se dirigen a un grupo de escolares, animándolos a que participen de la escenificación de la Batalla de Sangarará, el otro punto culminante de los actos conmemorativos durante el mes de noviembre. Cuando el ensayo está por empezar (otra vez), la pantalla se vuelve negra. Paucara Churana lee las indicaciones del guión, describiendo cómo debe ingresar el pueblo hacia el escenario. Esta ausencia de imagen intenta emular al corrido de un telón. Pues de pronto aparecen al fin las escenificaciones. Durante unos minutos todo es representación: primero la captura del corregidor Arriaga en Tinta, luego su ahorcamiento en Tungasuca y, al final como al principio, la Batalla de Sangarará. Con el fuego.

3.2.6 Aspectos técnicos

El documental fue filmado con una cámara digital Sony A7 III en 4K y el sonido se registró con un micrófono shotgun de la misma marca. Ambos equipos son de mi propiedad. Yo los adquirí en 2021 porque sabía que haría un producto audiovisual para la tesis de la maestría: antes de eso no tuve mayor experiencia haciendo o trabajando en documentales. La elección de la marca y el modelo tuvo la influencia de experiencias de otros realizadores *amateurs* y la relación costo-beneficio. Al no ser yo un profesional del campo audiovisual, necesitaba aparatos que me permitieran llegar a niveles básicos de calidad con funciones intuitivas y con una buena maniobrabilidad, pues también era consciente que podría terminar haciendo todo el registro sin colaboración externa. Es así que a lo largo de los ciclos de la maestría fui experimentando con el uso de la cámara y el micrófono: fui variando los perfiles de imagen de acuerdo con mi propuesta estética, la sensibilidad del enfoque en circunstancias de mucho movimiento y el balance de blancos en espacios con mucha luminosidad (como sucede en zonas altoandinas). Si

bien en algunos cursos de la maestría teníamos comentarios sobre las técnicas de grabación, no hubo mayor profundización¹¹⁸. Es por ello que me serví principalmente de tutoriales encontrados en Internet. Lejos de sentir que todo esto era una limitación, traté de incluir mi inexperiencia y el uso de equipos semi-profesionales a la propuesta estética del largometraje.

Durante la grabación usé dos tipos de lentes. Por un lado, un gran angular de 16-35 mm que empleé para tomas abiertas. Su amplio rango de imagen logró que los escenarios y personajes se aprecien en su real magnitud: las mesetas rodeadas por cadenas de montañas, las plazas y calles con el contraste entre su superficie y el intenso azul del cielo y los grupos de personas interactuando durante los ensayos. La alta resolución de este lente (de la línea G-Master de Sony) otorgaba la posibilidad de capturar de lado a lado los planos abiertos y generar desenfoques (efecto Bokeh) en algunos planos cerrados. Esta versatilidad, además, hizo posible que, con una sola cámara y un único lente, haya diversidad en los planos.

Por otro lado, usé una focal fija de 80 mm para los planos detalle. Aunque muchas tomas quedaron fuera de la edición, hice muchos registros de objetos y rostros con este lente, en especial cuando quería que la atención se enfocara en algo concreto, como las reacciones de los estudiantes de Tinta durante los ensayos, o algunas de las estatuas de Túpac Amaru II. Sin embargo, donde fue más importante fue en la Batalla de Sangarará. Yo había registrado el acto conmemorativo en 2021 con un lente gran angular. Aquella experiencia me generó dos aprendizajes: 1) Como era un espacio muy abierto y con bastantes elementos distractores alrededor (la gente, las casas y la iglesia) en las grabaciones se sentía caos, por lo que se necesitaba restringir el encuadre a solos las escenificaciones; y 2) Yo no podía ingresar a escena porque mi presencia era más evidente que en otras escenificaciones y porque podía alterar las acciones performadas, lo cual relegaba mi ubicación a los bordes del campo de tierra. La solución que definí fue

¹¹⁸ En Perú no existen muchos espacios de formación profesional para la cinematografía y, los pocos que hay, tienen costos elevados. Muchas personas, en especial de regiones diferentes de Lima, se educan técnicamente por su cuenta. Yo tuve el privilegio de comprar mis equipos, pero no así de cubrir la brecha de aprendizaje sobre los aspectos técnicos de registro. Como yo, otros compañeros atravesaron por lo mismo. Esto es algo que se podría evaluar en el contenido de las clases de la Maestría en Antropología Visual.

usar el teleobjetivo de 80 mm, con lo que además podía generar la sensación de estar dentro del campo. Finalmente, debo decir que tanto la cámara, el micrófono y los lentes eran livianos, lo que me permitía desplazarme sin tanto agotamiento.

El montaje de la película se hizo en Adobe Premiere Pro 2023, tanto en Lima como en Cusco. El corte que presento para la tesis de maestría no tiene ningún trabajo de postproducción en imagen y sonido. El alto costo de estos servicios hace inviable que pueda cubrir esas etapas en este momento, además que el tiempo de entrega se extendería demasiado. Considero que es indispensable cubrir esos procesos de cara al futuro, pues con ello la calidad de la película se elevaría, generando una mejor experiencia en los espectadores. Espero conseguir los fondos necesarios para ello en el corto o mediano plazo.

3.2.7 Propuesta de devolución

Durante el trabajo de campo, identifiqué que existe demanda por experiencias escénicas y artísticas en cada uno de los pueblos tupacamaristas. Los padres de los escolares y los mismos jóvenes quieren participar de talleres de teatro. Paucara Churana también me contó que él no había tenido una experiencia de ese tipo cuando era niño (aunque sí le incentivaron, como lo hacen aún con pequeños de la zona, a participar en declamaciones de poesía, lo cual ya tiene un componente performativo). En mi experiencia previa, yo dirigí durante cinco años un colectivo cultural que llevaba talleres de teatro con profesores profesionales a niños y jóvenes de un asentamiento humano del Callao. Es así que mientras estuve realizando la edición del documental y la escritura de este texto, hice un proyecto para combinar las potencialidades de los estudios de la performance con las activaciones de memoria. La propuesta fue aceptada por las autoridades del distrito de Túpac Amaru y de la Comunidad Campesina Tungasuca Ccollana y, a finales de septiembre de 2023, resultó ganadora de los Estímulos Económicos para las Artes Visuales, las Artes Escénicas y la Música que promueve el Ministerio de Cultura. De esa forma, podré hacer realidad el pedido de la población con talleres de reflexión y creación en relación a la memoria de la Gran Rebelión. Espero que

esta iniciativa pueda replicarse en las otras tierras tupacamaristas que me abrieron sus puertas y me adoptaron como un tupacamarista más.



Conclusiones

En esta tesis he buscado integrar la investigación etnográfica y la creación audiovisual. Luego de una serie de indagaciones y exploraciones a diferentes prácticas performativas sobre la memoria de José Gabriel Túpac Amaru en la región de Cusco, circunscribí el tema a los actos conmemorativos por el inicio de la rebelión que se realizan cada mes de noviembre en los distritos de Tinta, Tungasuca y Sangarará, pertenecientes a las provincias altas de Canchis, Canas y Acomayo, respectivamente. Para establecer una ruta de inmersión en el campo y una estrategia narrativa dentro del documental, definí que el actor Robert Paucara Churana sería el hilo conductor. El vínculo y la interacción con él y su esposa (Kathi Montalvo Chuquiwanca) me permitieron conocer densamente cada una de las etapas de la construcción de las escenificaciones. Esto también fue importante para descubrir a otros actores sociales que, como casi toda la población de los pueblos tupacamaristas, tienen memorias largas sobre la campaña insurgente del siglo XVIII. Este proceso fue planificado, pero también redefinido constantemente mientras se realizaba el trabajo de campo. Haber recorrido la zona por varios meses en dos años distintos, entablar amistad con los habitantes y usar códigos culturales andinos fueron claves para poder realizar la investigación y la filmación por mi cuenta, sin un equipo de producción. El resultado es un largometraje que muestra los hallazgos y expone los procedimientos de realización del documental.

Uno de los debates que aparecieron durante la elaboración del marco teórico fue la disyuntiva entre dos conceptos: la recreación histórica y la producción de memorias. Las lecturas, la reflexión y la confrontación con lo que veía en el campo hicieron que me decante por lo segundo. Los estudios de memoria plantean que es posible la recuperación, representación e incluso reimaginación de aquello que se había omitido en los sistemas de transferencia del pasado. La memoria se reactualiza, se transforma y se reexperimenta en diferentes periodos, además que despierta tensiones, disputas y consensos. Tiene una dimensión creativa, recursiva y subjetiva, pero también política e identitaria. La memoria es un vector social que integra a comunidades, pero que no desconoce luchas individuales e interesadas. En el trabajo de campo confronté estas

ideas y las reelaboré de acuerdo al problema que había planteado. Las memorias sobre el inicio de la Gran Rebelión se han integrado a la vida social de las personas y a sus momentos de mayor efervescencia política, en los que restauran la figura del curaca insurgente para plantear sus propias luchas. Las escenificaciones sirven para conmemorar ese sentido de identidad y esa situación de violencia y abuso a la que fueron sometidos sus antepasados. Pero también sirven para descargar compulsiones creativas a partir de los recursos disponibles.

Combinar los estudios de memoria con los de performance tuvo un resultado fructífero. De esa forma, pude indagar en el uso del cuerpo como vía de transferencia y de representación. Todo el documental muestra los movimientos particulares de los sujetos sociales, tanto en sus vidas cotidianas como en la construcción de las escenificaciones (los ensayos). Allí encontramos su mayor dimensión subjetiva. Otros dos aspectos que analicé como parte de la elaboración de una performance fueron los enunciados y los recursos estéticos (en especial el vestuario y la utilería). Por todo ello, la performance no solo fue el objeto de estudio sino que también sirvió como una metodología (prestada de la realidad) para encontrar en su elaboración las formas en las que se activan las memorias.

El resultado de esta investigación sería definitivamente otro si solo se hubiera hecho en forma de texto. La producción audiovisual brinda alcances inesperados al trabajo etnográfico y lo enriquece. No se habría podido trasladar la experiencia vital del actor, su esposa y los actores sociales sólo por medio de palabras escritas. Las imágenes y el sonido logran construir una narrativa sensorial de lo que se está investigando y, cuando se utiliza de forma reflexiva, permite mostrar los mecanismos de abordaje de la realidad y cuestionar la autoridad de quien representa. Sin embargo, también genera responsabilidades de creación, cómo ser conscientes de que más que capturar la realidad se está creando una realidad alterna que representa la realidad. O que es necesario una interacción honesta y respetuosa con las personas. Quizá hace cinco años no habría pensado en hacer una película documental sobre la Gran Rebelión, pero luego de haber explorado los alcances del lenguaje cinematográfico, es imposible no pensar

en imágenes. Por otro lado, fuera de mí, en los actores sociales que componen la investigación, ya existía la expectativa por la realización de producciones audiovisuales. Muchos habitantes de las tierras tupacamaristas graban con sus celulares los actos conmemorativos y, cuando llega alguien para tomar fotos o para filmar, buscan tener acceso a dicho material. Yo comprendí esa necesidad por ser representados audiovisualmente y traté de hacerlo con la mayor dedicación y honestidad posibles. Sin embargo, soy consciente de que mi trabajo es parcial.

La larga tradición de representaciones y actos de memorialización sobre la Gran Rebelión y sobre sus protagonistas es larga y fecunda en Cusco. Esto da pie a pensar en otras investigaciones que busquen enfocarse en memorias locales sobre figuras colectivas o incluso nacionales. Es necesario realizar más trabajos, en especial en los Andes y en la Amazonía, que muestren esas versiones específicas. El contexto nacional y global nos interpela como investigadores sobre el cuestionamiento de grandes narrativas o lineamientos unánimes que socaban esas voces subterráneas, marginalizadas o disidentes.

Una crítica recurrente que me hice durante el trabajo de campo y la elaboración del documental fue la preponderancia de mi mirada en la figura de José Gabriel Túpac Amaru, y del actor que lo representa. Esto actuó en desmedro de la representación de Micaela Bastidas Puyucahua. No voy a eludir los comentarios en contra al respecto, pero debo afirmar que por la complejidad y los recursos limitados que tuve para hacer la investigación no me fue posible ampliar el campo de visión hacia la lideresa de la rebelión. Además, considero que sería materia de otro trabajo y de otras reflexiones adicionales que en este momento no puedo hacer. Hay allí una oportunidad amplia de investigación y creación.

Para finalizar, quiero decir que la experiencia de hacer este trabajo de tesis ha reconfigurado la idea que tenía sobre la Gran Rebelión y sobre José Gabriel Túpac Amaru. Nadie es el mismo luego de salir del campo y también nadie es el mismo luego de acabar una película (aunque esta espere una post producción mejor lograda para ser

mostrada ante el público). Ha sido muy enriquecedor conocer las memorias y versiones de las personas y me ha comprometido a seguir trabajando otros proyectos en colaboración con los habitantes de las tierras tupacamaristas. No sólo hay consideraciones profesionales en esa intención, sino también un posicionamiento político. No ver que hay una *rebelión* aún inconclusa sería cegarse ante la realidad. Ciertos eventos que se performan son aún acciones que se viven cotidianamente (como la discriminación y la falta de oportunidades) y que requieren, desde diferentes frentes, buscar solución, o al menos intentarlo. Una película y una investigación también son armas poderosas en ese camino.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABU-LUGHOD, Lila

2012 “Escribir contra la cultura”. En: *Andamios. Revista de Investigación Social*. Vol. 9, Núm. 19, mayo-agosto, 2012, pp. 129-157. Universidad Autónoma de la Ciudad de México México

AMADO, Ana y SZURMUK, Mónica

2017 “Narrar la guerra a través de la forma”. En: *Mora (B. Aires) vol.23 no.1*. Buenos Aires

AMES, Patricia

2017 *La diversidad en la escuela. Aproximaciones antropológicas a las experiencias educativas de los niños, niñas y jóvenes peruanos*. Lima: Fondo Editorial PUCP

ANGELES, Luis

1980 *Túpac Amaru y Micaela Bastidas en la poesía peruana*. Lima: Ediserte.

ALVARADO, Luis

2010 “Encuentro de dos mundos: Edgard Valcárcel y la nueva música en el Perú. En: *Hueso Húmero* N°55, Junio 2010, Lima

ARDÉVOL, Elisenda

1997 “Representación y cine etnográfico”. En: *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, N°. 10, pp. 125-168

1998 “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”. En: *Disparidades. Revista de Antropología*, 53 (2), pp. 217–240

2006 *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC

ASENSIO, Raúl

2017 *El apóstol de los Andes: El culto a Túpac Amaru en Cusco durante la revolución velasquista (1968-1975)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos

ASÍS, Alfred

2021 *Los espíritus de Antonio Huillca Huallpa y Túpac Amaru*. Lima: Frepo

BEDOYA, Ricardo

1997 *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Universidad de Lima

BEHAR, Ruth

1996 *The vulnerable observer. Anthropology that breaks your heart*. Boston: Beacon Press

BORDOY, Milagros.

2003 "Apu Ollantay: drama épico de la cultura quechua". En: *Boletín Americanista*, Vol. 53

BROWNE, Cynthia

2022 "Collaborations across Cinematic Objects". En: *Visual Anthropology Review*. Vol. 38, Issue 2, pp. 298–319. Wiley Periodicals LLC on behalf of American Anthropological Association.

En: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/var.12275>

BRIGARD, Emile

1995 "Historia del Cine Etnográfico". En: *Imagen y Cultura, perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada

BRUZZI, Stella

2000 *New documentary: A Critical Introduction*. Londres: Routledge

BURT, Jo-Marie & ULFE, María

2023 “Resistencias colectivas, futuros imaginados”. LASA Forum, Summer 2023.

CAHILL, David

1999 Violencia, represión y rebelión en el sur andino: la sublevación de Túpac Amaru y sus consecuencias. Lima: IEP

En:<https://repositorio.iep.org.pe/bitstream/handle/IEP/901/documentodetrabajo105.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

CALVO, Guadi

2010 “La Escuela de Cusco: Luis Figueroa desde el centro del mundo”. En: *Archipelago*. Revista Cultural de Nuestra América, Num. 14 (53). Recuperado a partir de:

<https://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/19863>

CÁNEPA, Gisela

2001 *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Fondo Editorial PUCP

CARBONE, Giancarlo

1993 *El cine en el Perú: 1950 - 1972. Testimonios*. Lima: Centro de Investigación Social de la Universidad de Lima

CATALÁ, Josep María

2007 “El hombre de la cámara”. En: *Paisajes del Yo: el cine de Ross McElwee*, Efrén Cuevas y Alberto N. García (eds.), págs. 97-133. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias

COLLIER, John y COLLIER, Malcolm

1986 *Visual Anthropology: photography as a research method*. Albuquerque: New Mexico University Press.

CONNERTON, Paul

2009 *How societies remember*. New York: Cambridge University Press

DA SILVA, Ludmila

2017 “De memorias largas y cortas: Poder local y violencia en el Noroeste argentino”.
En: *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares*, Rio de Janeiro, v. 19 n. 2,
p. 426-442

DAZA, Sandra

2009 “Investigación creación: un acercamiento a la investigación en las artes”. En:
Horizonte Pedagógico, Volumen 11, N° 1, pp. 87-92. Bogotá: Corporación
Universitaria Iberoamericana

DE LA CADENA, Marisol

2004 *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco*. Lima: IEP.

DEL BUSTO, José Antonio

2018. *José Gabriel Tupac Amaru antes de la rebelión*. Lima: edición del autor.

DÍAZ, Katherine

2021 “La Escuela de Cine del Cusco: Patrimonio Audiovisual Nacional”. En: *Riqch'ariy*,
Vol. 2, Nro. 1, 2021, pp. 107-134.

ESTENSSORO, Juan Carlos

1991 “La plástica colonial y sus relaciones con la gran rebelión”. En: *Revista Andina*, N°9.
Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas

FLORES GALINDO, Alberto

1975 *El carácter de la sublevación de Túpac Amaru. Algunas aproximaciones* (mimeo).
Lima 1975, PUCP. Dpto. de Ciencias Sociales

1989 "Las revoluciones tupamaristas: Temas en debate". En: *Revista Andina*, N° 7.
Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas

GARRET, David

2004 "His Majesty Most Loyal Vassals: The Indian Nobility and Tupac Amaru". En:
Hispanic American Historical Review, No 84:4

GEERTZ, Clifford

1989 *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós

GEIST, Ingrid

1996 *Procesos de escenificación y contextos rituales*. Ciudad de México: Universidad
Iberoamericana y Plaza y Valdés

2002 *Antropología del ritual: Víctor Turner*. México: Escuela Nacional de Antropología e
Historia

GONZÁLEZ, Enrique y RIVERA, Fermin

1982 "La muerte del Inca en Santa Ana de Tusi". En: *Bulletin de l'Institut Français
d'Études Andines*, Tome 11, N°1-2, pp. 19-36.

GODOY, Mauricio.

2010 "En busca de la memoria documental (Parte II)".

En: <https://documentalperuano.wordpress.com/2010/07/04/en-busca-de-la-memoria-documental-parte-ii/>

2013 *180° gira mi cámara. Lo autobiográfico en el documental peruano*. Lima:
Departamento de Comunicaciones de la PUCP

GONZALES, Adys y SANTILLÁN, José

2014 *La huella inquieta de Osvaldo Dragún*. Buenos Aires: Inteatro

GUBER, Rosana

2004 *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Paidós

GUEVARA, Ernesto

2016 *Aproximaciones a la historia y a las corrientes del Cine Documental Peruano, 1910-1990. Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Comunicación Social*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos

GUPTA, Akhil y FERGUSON, James

1997 "Discipline and Practice: "the field" as site, method and location in Anthropology". En: *Anthropological Locations. Boundaries and Ground of a Field Science*. Berkeley: University of California Press

GUZMÁN, Patricio

1998 "El guión en el cine documental". En: *Revista Viridiana*, Madrid

HALL, Stuart

2010 "El trabajo de la representación". En: *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos

HUSSON, Jean Philippe

2016 *Guaman Poma y la escritura de la Nueva corónica*. Lima: Fondo Editorial PUCP

2017 *Génesis de los dramas del fin del Inca Atahualpa y los mitos del Incarrí*. Lima: Argos

ITIER, César

2006 "Ollantay, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru". En: *Histórica*, XXX.1. pp 65-97. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú

JELIN, Elizabeth

2002 *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores

2001 *Exclusión, memorias y luchas políticas*. Buenos Aires: CLACSO

2013 "Memoria y democracia. Una relación incierta". En: *Política, Revista de Ciencia Política vol. 51, n. 2*, p.129-144, 2013. Santiago de Chile: Instituto de Asuntos Públicos, Universidad de Chile, Santiago de Chile, vol. 51, n. 2, p.129-144, 2013

JOUTARD, Philippe

1986 *Esas voces que nos llegan del pasado*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica

LITUMA, Leopoldo

2017 "Imagen y poder. Iconografía de Túpac Amaru 1968-1975". En: *Ilapa Mana Tukukuq*, (6), pp. 39-46.

MACERA, Pablo

1975 "El arte mural cuzqueño siglos XVI-XX". En: *Estudios y notas*. Tomado de: <http://revistas.up.edu.pe/index.php/apuntes/article/download/101/103>

MACDOUGALL, David

2006 *The corporeal image: film, ethnography, and senses*. Princeton: Princeton University Press

MARKS, Laura

2000 *The Skin of the Film Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham y Londres: Duke University Press

MATTO DE TURNER, Clorinda

1959 *Hima Sumac*. Lima: Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos

1976 *Tradiciones cuzqueñas completas*. Lima: Ediciones Peisa

MCCLELLAN, Kate

2013 "Presidents at Work: Shop Displays of Political Portraiture in Prewar Damascus". *Visual Anthropology Review* 29 (1). pp. 16–28

MEAD, Margaret

1995 "Visual Anthropology in a discipline of words". En: *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings (ed.). Berlín: De Gruyter

MENDOZA, Zoila

2016 *Crear y sentir lo nuestro: Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial PUCP

MIYASHITA, Azusa

2006 "La zona 'de paso': el turismo como oportunidad de desarrollo en el área entre Cuzco y Puno". En: *La Ruta Andina Turismo y desarrollo sostenible en Perú y Bolivia*, Annelou Ypeij y Annelies Zoomers (eds), pp.129-146. Quito: Ediciones Abya-Yala

MILLONES, Luis

1992 *Actores de Altura: Ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Editorial Horizonte

1995 "Dramas populares y conmemoraciones: los incas de Carhuamayo".

En: <http://dra.revistas.csic.es/>

MOLINIÉ, Antoinette

2022 *El rito y la historia. La configuración de la memoria en el mundo andino*. Lima: Fondo Editorial PUCP/Instituto Francés de Estudios Andinos

MOLLER, Natalia

2011 “Reassemblage: un nuevo lenguaje subversivo. El cine etnográfico de Trinh T. Minh-Ha”. En: *La Fuga N° 12*, Santiago de Chile

MÖRNER, Magnus y TRELLES, Efraín

1986 “Un intento de calibrar las actitudes hacia la rebelión en el Cuzco durante la acción de Túpac”. En: *Histórica*, Vol. 10, julio de 1986. Lima: PUCP

MUJICA, Ramón

2016 *La imagen transgredida: Estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso

2020. “El renacimiento inca virreinal: su arte, emblemas imperiales y teología política”. En: *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la Conquista hasta la Independencia. Colección artes y Tesoros del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

NICHOLS, Bill

1997 *La representación de la realidad Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós

2001 *Introduction to documentary*. Indiana University Press

2013 *Introducción al documental*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México

LANZA, Pablo

2013 “La cámara y el sujeto: sobre el direct cinema”. En: *Revista Cine Documental*, Número 8, Año 2013, pp. 72-87

O'PHELAN, Scarlett

1979 "La Rebelión de Tupac Amaru: Organización interna, dirigencia y alianzas". En: *Histórica*, Vol. III, No, 2, Diciembre 1979

1995 *La gran rebelión en los Andes: De Tupac Amaru a Tupac Catari*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas

2012 *Un siglo de rebeliones anticoloniales: Perú y Bolivia 1700-1783*. Lima: IFEA-PUCP

2016 *Siete ensayos sobre la gran rebelión de los Andes: de Túpac Amaru a Túpac Catari*. Cusco: Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco.

2021 "Elementos apocalípticos en la descripción del cuadro-retrato de Túpac Amaru II". En: *Mesianismo, reformismo, rebelión: Los Andes en el siglo de la Ilustración*, Christine Hunefeldt Alexandre Belmonte (eds). Publicación independiente

PARANAGUÁ, Antonio (ed.)

2003 *Cine documental en América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra

PIEDRAS, Pablo

2016 "The mobility turn in Contemporary Latin American First Person Documentary". En: *Latin American Documentary in the New Millennium*, María Guadalupe Arenillas y Michael J. Lazzara (eds.), pp. 79-95. New York: Palgrave Macmillan

PINK, Sarah

2007 "Walking with video". En: *Visual Studies*, 22:3, 240-252, DOI: 10.1080/14725860701657142

POLLAK, Michael

2006 *Memoria, olvido y silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones al margen

POOLE, Deborah

1991 “El folklore de la violencia en una provincia alta del Cuzco”. En: *Poder y Violencia en los Andes*. Mirko Lauer y Henrique Urbano editores. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas

2000 *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo

PRATT, Mary Louise

1991 “Trabajo de campo en lugares comunes”. En: *Retóricas de la Antropología*, James Clifford y George E. Marcus (eds). Madrid: Ediciones Júcar

QUINTEROS, Alonso

2012 “Luis Figueroa Yábar (1928 – 2012)”,

En: <https://documentalperuano.wordpress.com/2012/03/21/luis-figueroa-yabar-1928-2012/>

2021 “Multiple Videographies: From Promotional Documentaries to Music Videos of Andean Popular Music in the Peruvian Videosphere”. En: *Ethnographies of ‘On Demand’ Films*, Vailati, A., Zamorano Villarreal, G. (eds.). Palgrave Macmillan, Cham

RASCAROLI, Laura

2014 “El cine subjetivo y el ojo de la cámara”. En: *Revista Cine Documental*. Número 10, Año 2014, pp.145- 179

RÁEZ, Manuel

2013 *Imaginario global y creatividad local. Los desfiles dramatizados en el Valle de Yanamarca. Tesis para optar el grado de magíster en antropología que presenta el alumno.* Lima: PUCP

RICHARD, Nelly (ed.)

2010 *En torno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas.* Santiago de Chile: ARCIS, CLACCSO

RIVERA, Silvia

2010 *Violencias (re) encubiertas en Bolivia.* La Paz: La mirada salvaje/Editorial Piedra rota

ROSALES, José Luis

2014 *Heroica nación. Las imágenes de Túpac Amaru II y Miguel Grau en materiales escolares.* Tesis para optar el Título de Magíster en Antropología Visual, Pontificia Universidad Católica del Perú

ROTHMAN, William

2009 *Three Documentary Filmmakers Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch.* New York: State University of New York Press

ROWE, William y SCHELLING Vivian

1991 *Memoria y modernidad: Cultura popular en América Latina.* Ciudad de México: Ediciones Grijalbo

RUIZ, Jesús

2020 "La imagen de Túpac Amaru". En: *La Corriente: Revista digital de política y cultura*, año 1, nro. 2-3, Lima, pp. 67-81.

SALAS, Guillermo

2003 "Curanderos, peregrinos y turistas. Procesos interculturales en la sociedad cusqueña contemporánea". En: *Anthropologica*, 21, PUCP, pp. 145-171.
<https://doi.org/10.18800/anthropologica.200301.008>

SÁNCHEZ, Miguel

2017 "El afiche como fetiche: De los espacios gubernamentales a los espacios museísticos. El caso de los afiches de Jesús Ruiz Durand para la reforma agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado". En: *Arte y antropología: Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: PUCP.

SÁNCHEZ, Tomas y STALELLA, Adolfo

2023 *An Ethnographic Inventory Field Devices for Anthropological Inquiry*. Nueva York: Routledge

SCOTINI, Marco y GALASSO, Elisabetta

2015 *Politics of Memory: Documentary and Archive*. Berlín: Archive Books

SEDEÑO, Ana María

2004 "Lo visual como medio de reflexión antropológica". En: *Cine etnográfico versus cine documental y de ficción*. *Gazeta de Antropología*, 20, artículo 28

SERULNIKOV, Sergio

2010 *Revolución en los Andes: La era de Túpac Amaru*. Buenos Aires : Sudamericana

SCHMIDT, Donald

1969 "El teatro de Osvaldo Dragún". En: *Latin American Theatre Review*, vol. 2, núm. 2, pp. 3-20.

TAYLOR, Diana

2011 *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica

2015 *El archivo y el repertorio*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado

2016 *Performance*. Durham: Duke University Press

TODOROV, Tzvetan

2000 *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós

TRINH T., Minh Ha

1991 *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. Nueva York: Routledge

TURNER, Victor

1974 *Dramas sociales, metáforas rituales* (traducido de *Dramas, Fields, and Metaphors*). Ithaca: Cornell University Press

[1982]

2010 “Del ritual al teatro: la humana seriedad de la actuación. Introducción”, en: *Lecturas en antropología de la historia, la experiencia y la performance*, organizado por Agustina Altman, Laureano Borton, Ana Lucía Olmos y Verónica Talellis. Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Buenos Aires.

TURNER, Clorinda

1959 *Hima Sumac*. Lima: Centro de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos

1976 *Tradiciones cuzqueñas*. Lima: Peisa

UGARTE, Guillermo.

1974 *El teatro en la Independencia*. Lima: Colección Documental de la Independencia del Perú.

ULFE, María Eugenia

2011 *Cajones de la memoria: La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

VALLADARES, Manuel

2005 "Las letras que forjaron el indigenismo cusqueño". En: *Guaca*, año 1, número 2, junio 2005, pp. 39-60.

WALKER, Charles

2017 *La rebelión de Tupac Amaru*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos

2022 *Túpac Amaru y Micaela Bastidas: Memoria, símbolos y misterios*. Lima: Ministerio de Cultura/LUM

YANA, Jacinto

1980 *A nuestro padre creador Túpac Amaru*. Lima: Centro de Publicaciones Educativas Tarea

1971 *Poemas a Túpac Amaru: en el Año del sesquicentenario de la independencia nacional*. Yanaoca-Canas.