

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**Representar lo peruano:
Folclore e identidad nacional a partir del estudio de la obra de Rosa Elvira
Figuroa (1948-1988)**

Tesis para optar el grado de Magíster en Antropología con mención en Estudios
Andinos

Presentado por:

Wilders Andrés Ramírez Trebejo

Asesora:

Dra. María Eugenia Ulfe

Jurados:

**Gisela Cánepa K.
Giuliana Borea L.**

LIMA-PERU
2016

Dedicatoria:



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I: ANTECEDENTES Y MARCO ANALÍTICO	19
1.1. Estado de la cuestión	19
1.1.1. Cultura expresiva y representación de identidades.....	19
1.1.2. Objetos tradicionales y bienes mercantiles	22
1.1.3. Performance, imagen e identidad	24
1.2. Marco conceptual.....	26
1.2.1. Identidad y creación de tradiciones.....	26
1.2.2. La representación e identidades	29
1.2.3. Folclor, patrimonio cultural y cultura expresiva	30
1.2.4. Performance, cultura y recurso	33
1.2.5. Cultura material y mercancías.....	35
CAPÍTULO II: CONTEXTO	37
2.1. El indigenismo y el Oncenio de Leguía.....	37
2.2. Manifestaciones artísticas y culturales sobre lo indígena	40
2.3. El indigenismo institucional: fundación de la etnología y la normalización del folclor.....	48
CAPÍTULO III: INSTITUCIONALIZACIÓN DEL FOLCLOR EN LIMA: LA FUNDACIÓN DE LA PRIMERA ESCUELA DE MÚSICA Y DANZA FOLKLÓRICAS PERUANAS (1948)	54
3.1. Rosa Elvira Figueroa: aspectos biográficos.....	54
3.2. La Escuela de Danza y Música Folklóricas Peruanas (1948)	57
3.2.1. La fundación	57
3.2.2. Organización y desarrollo	61
3.2.3. El devenir de la escuela	72
3.3. Espectáculo artístico Perú Canta y Baila.....	74
3.3.1. Orígenes y propósitos	74
3.3.2. Integrantes.....	75
3.3.3. El repertorio y los escenarios	76
3.4. El debate por la autenticidad y la academización.....	84
3.4.1. José María Arguedas, Conservador de folclor.....	85
3.4.2. Academización y espectacularización.....	87
3.4.3. La autoridad académica.....	94
CAPÍTULO IV: EL ESPECTÁCULO ARTÍSTICO-CULTURAL GALAS PERUANAS	97
4.1. Origen y propósitos.....	97

4.2. Diseño del vestido y las modelos.....	98
4.3. Dinámica y escenarios.....	100
4.4. Repertorios.....	104
CAPÍTULO V: REPRESENTAR LO PERUANO	118
5.1. La profesionalización y la enseñanza.....	119
5.2. El patrimonio cultural: entre la mercancía y recurso	121
5.3. Las performances, eficacia y el consumo.....	125
5.4. Rosa E. Figueroa y las políticas culturales	130
5.4.1. La autenticidad y la gestión cultural	131
5.4.2. Aspectos finales	141
CONCLUSIONES	145
BIBLIOGRAFIA.....	149
ANEXOS	166
I. Recortes periodísticos sobre «Perú Canta Y Baila».....	166
II. Recortes periodísticos sobre «Galas Peruanas».....	172
III. La continuación de Galas Peruanas con Grimaldina Romero.....	177

Lista de Cuadros

Cuadro 1: Asignaturas de la Escuela de Danzas y Música Folklóricas	63
Cuadro 2: Primeras promociones de la Escuela.....	65
Cuadro 3: Cronología de la Escuela de Danzas y Músicas Folklóricas fundada por Rosa E. Figueroa	74
Cuadro 4: Números artísticos presentados en Buenos Aires –Argentina (1960).....	82
Cuadro 5: Personal artístico para el certamen en Buenos Aires, Argentina (1960) ...	82
Cuadro 6: Vestuario llevado al certamen de folclor en Buenos Aires (1960)	82

Lista de Imágenes

Imagen 1: Escena costumbrista de la Misión Peruana de Arte Incaico (1924)	42
Imagen 2: Los bailes nacionales en la Fiesta de Amancaes (1927).....	43
Imagen 3: Compañía “Ollanta” de Alejandro Vivanco	47
Imagen 4: Exposición de la “Cultura Uru Chipaya” en el Museo de la Cultura Peruana (1951).....	50
Imagen 5: Última Promoción “Ricardo Palma” (1962)	66
Imagen 6: Diploma de Capacitación de la Escuela de Música y Danzas Folklóricas Peruanas—Promoción 1957.....	66
Imagen 7: Evelina Villegas Rojas, Ñusta de 1957	71
Imagen 8: Primera gira de la Escuela a Piura por las Fiestas Patrias (1951).....	71
Imagen 9: Noticias sobre la nacionalización de la Escuela	73
Imagen 10: Carnaval de Pisac.....	79
Imagen 11: Canciones de la Guardia Vieja.....	79

Imagen 12: Fiesta del Sango	80
Imagen 13: Noticia sobre premio en Certamen Folklórico en Argentina.....	84
Imagen 14: Desfile de trajes típicos en la 5ta avenida en Nueva York.....	102
Imagen 15: Desfile performando las etapas de la historia del Perú	103
Imagen 16: Vestidos de La Libertad, Loreto y Moquegua	103
Imagen 17: Vestidos de Áncash, Junín y Tumbes	104
Imagen 18: Vestido de la “Nativa” de Tupe	106
Imagen 19: Vestido de la “Apañadora” de Ica.....	108
Imagen 20: Dibujo de vestido de la “Apañadora” de Ica.....	108
Imagen 21: Pallas de Corongo (Ancash)	110
Imagen 22: Vestido de “Ñusta Imperial” del Cusco	113
Imagen 23: Dibujo de la “Mestiza” de Cajamarca	114
Imagen 24: Vestido de la “Nativa” Shipiba	117
Imagen 25: Aviso del espectáculo “Perucromía”	140
Imagen 26: Recorte periodístico sobre “Perú Canta y Baila” en Chile (1952)	166
Imagen 27: Recorte sobre presentación en el Teatro Municipal (1960)	167
Imagen 28: Recorte sobre “Perú Canta y Baila” en el Teatro Municipal (1967).....	167
Imagen 29: Recorte sobre “Perú Canta y Baila” en la Hacienda San Jacinto, Casma- Áncash (1969)	168
Imagen 30: Recorte sobre llegada de “Perú Canta y Baila” a Piura (1970).....	169
Imagen 31: Recorte sobre presentación de “Perú Canta y Baila” en Piura (1970)...	170
Imagen 32: Nancy Mackenzie en Perú Canta y Baila.....	171
Imagen 33: Recorte sobre desfile de vestidos de “Galas Peruanas” en casa de la familia Dibós (1968).....	172
Imagen 34: Repertorios de “Galas Peruanas” en el Casino Social de Miraflores (1976).....	173
Imagen 35: Programa de presentación de Galas Peruanas en festival gastronómico	174
Imagen 36: Miss Perú Mundo 1980 vistiendo la colección de “Galas Peruanas”	175
Imagen 37: Recorte donde Rosa E. Figueroa muestra sus “Galas Peruanas” (1984)	176
Imagen 38: Anverso de folleto sobre Galas Peruanas	177
Imagen 39: Reverso de folleto sobre Galas Peruanas	177

INTRODUCCIÓN

En nuestro país, uno de los aspectos que tiene gran importancia, tanto para los sectores académicos como para la vida cotidiana de la población, es sin duda lo referido a la cultura expresiva, entendida por algunos como folclor. La música, las danzas, los bailes, los vestidos, las artesanías, los cuentos y mitos, se reproducen a lo largo de todo el territorio nacional. Así, por ejemplo, es muy común ver representaciones de danzas y músicas de diversos tipos en fiestas patronales, espacios rituales, concursos nacionales y escolares, y hasta en eventos políticos, ya sea en un aniversario de algún distrito, provincia, región o en festividades nacionales. El folclore, en este caso referido a las danzas y músicas, se vive, se representa y se utiliza en diversas esferas sociales y políticas, y además por diversos actores, que va desde el político que las utiliza para convocar a mítines o celebrar aniversarios, por el danzante tradicional y hasta el danzante o músico profesional egresado de alguna escuela o centro de especialización.

Por otro lado, desde la academia el folclor ha sido igual de importante, pues constituyó —y lo sigue siendo— en un objeto de estudio, que diverso y complejo, ha logrado que muchos investigadores desarrollen importantes corpus de análisis sobre su devenir, sus cambios, clasificaciones, entre otros aspectos. También el folclore fue importante para el desarrollo de la antropología en el Perú, pues sus más destacados estudiosos (Efraín Morote Best, Josafat Roel Pineda, José María Arguedas, Emilio Mendizábal, entre otros) fueron parte de los primeros egresados de la recién institucionalizada antropología, tanto en la Universidad del Cuzco como en San Marcos, a mediados de la década del 40 (Degregori 2000; Roel 2000).

Si bien el tema del folclor sigue siendo complejo en la actualidad, pues ahora se entrecruzan con otros aspectos, como el consumo masivo, los cambios sociales que han ocurrido en el país —desde la migración hasta la violencia política—, la mayor existencia de academias, centros o escuelas donde se enseña y practica las danzas y músicas tradicionales o populares, las representaciones en las escuelas o colegios públicos y privados de casi todo el país, y la mayor legitimidad que ha adquirido con el tiempo hasta formar parte de la “peruanidad” o la identidad nacional, lo que complejiza el intento de acercarse a su estudio en sus diversas manifestaciones. En

ese sentido, en esta tesis se intenta estudiarla a partir del análisis histórico y cultural de un caso en particular, que en parte ayudó a modificar la forma de concebir, practicar y enseñar las danzas y bailes llamados folclóricos en Lima, desde la década del 50 y que llega hasta la actualidad: la obra de Rosa Elvira Figueroa.

Ella fundó en 1948 la primera escuela de música y danzas folclóricas en Lima, constituyendo así una de las primeras instituciones que academizó y profesionalizó el folclor, al certificar a sus egresados y promover la creación de elencos profesionales artísticos. Dentro de esta obra que puede ser enmarcado dentro de un tipo de política cultural, Figueroa no solo fundó su escuela, sino que formó dos de las agrupaciones artísticas con mayor prestigio en el ámbito local limeño, nacional e incluso extranjero, que tuvo el Perú. Hablamos de *Perú Canta y Baila*, famoso por ser un espectáculo que presentaba danzas y bailes representativos de todo el país, y *Galas Peruanas*, un espectáculo llamado artístico-cultural, que consistía en desfiles de una gran colección de vestidos tradicionales y representativos de todas las regiones y épocas del Perú. Estas dos agrupaciones tuvieron una importante presencia y gran demanda el ambiente artístico de Lima, sobre todo en los sectores medios y altos, que incluso eran representantes del Perú en festivales internacionales desde la década del 60 hasta el 70 principalmente. En la presente tesis se describe y analizan, tanto la escuela de folclor como las dos agrupaciones que hemos hecho mención. Todo ello para dilucidar las representaciones de la peruanidad que en ellas se construían. Notamos que a diferencia de otros casos similares (Feldman 2009, Mendoza 2006, De la Cadena 2000), en la propuesta de Rosa E. Figueroa no se intenta reconstruir una identidad regional limeña a partir del folclor, sino una identidad nacional peruana, que intentaba representar a todas las regiones naturales (costa, sierra y selva), épocas (prehispánico, colonial y república) y varias etnicidades (indígena, mestizo). Todo ello también nos ofrece algunos puntos para discutir respecto al diseño de las políticas culturales en el Perú. Como se verá en la presente investigación, muchas veces dichas políticas se piensan desde Lima, desde las élites y en relación al resto del país, haciendo muchas veces que se caigan en discursos que si bien se intenta rescatar, promover y difundir un tipo de expresión cultural, caen en exclusiones de las poblaciones que se pretende representar.

De este modo, en la investigación que presento intento responder las siguientes preguntas: ¿Cómo se representa lo peruano en la academización e institucionalización del folclor hecho por Rosa E. Figueroa desde mediados del siglo XX en adelante?, ¿Cuál fue el contexto previo a la academización e institucionalización del folclor en Lima en la década del 50?, ¿Cuáles fueron las razones para fundar la Escuela de Música y Danzas Folklóricas?, ¿Cómo fue el proceso de academización del folclor en la escuela?, ¿Cómo fue la difusión del folclor a partir de ella?, ¿Cuáles fueron los debates y cuestionamientos que aparecieron ante la academización y difusión del folclor?, ¿Qué elementos se recurren para la difusión de bailes y músicas folklóricas?, ¿Cuáles eran los escenarios en donde se difundía la propuesta folklórica de Rosa E. Figueroa?, ¿Cómo se presenta la cultura en las danzas y músicas folklóricas?, ¿Cuáles fueron los mecanismos discursivos y performativos para imaginar la nación como diversa?

Entonces, el objetivo general que persigue la tesis sería la siguiente: comprender la representación de lo peruano a partir del folclor que difundió y trató de promover Rosa E. Figueroa. Por otra parte, los objetivos específicos, serían: 1) Comprender los debates y sus argumentos por la autenticidad y la academización del folclor a partir de la obra que hizo Rosa E. Figueroa; 2) Identificar los escenarios y comprender las dinámicas de las puestas en escenas de los espectáculos promovidos y dirigidos por Figueroa; 3) Describir y explicar la diversidad peruana que se representó y puso en escena en los espectáculos folklóricos de Figueroa, tanto en las danzas como en los vestidos tradicionales.

Por otro lado, considero que la investigación es importante porque analiza y muestra la representación de lo peruano a partir de la academización, profesionalización y exhibición de la cultura expresiva hechas por la escuela de folclor y las agrupaciones artísticas que fundó y organizó Rosa E. Figueroa desde fines de los años 40. Como se recuerda, a mediados de los años 40 las prácticas folklóricas estaban más bien referidas como manifestaciones propias de los espacios indígenas, rurales, y eran pocos los casos en donde se las representaban fuera de sus contextos originales, por participantes no indígenas y mediante la enseñanza o la academización. En este sentido, el Estado peruano tuvo como política el rescatar y conservar las expresiones culturales del mundo rural para que no desaparecieran. Por ello, se fundó el Museo

de la Cultura Peruana y la Sección de Folklore y Arte Popular en el Ministerio de Educación. Sin embargo, en estas fechas aparece también una reorientación en cuanto a la concepción de la expresión del folclor, en donde se hacía en énfasis en la profesionalización, la enseñanza, la estilización, las puestas en escena en diversos escenarios, y construyendo visual y discursivamente una idea de peruanidad, no basada en repertorios incaicos o indígenas puros o auténticos, sino en la invención, clasificación y en la puesta en escena de manifestaciones culturales del país. Por ello, Figueroa no se limitó a reconstruir o establecer tradiciones folclóricas particulares o regionales, sino apuntó a una representación de una visión general del país.

La investigación se realizó partiendo desde un enfoque que se podría denominar antropología histórica, es decir, como un espacio de frontera intersectada por la antropología y la historia (Viazzo 2003: 50). Por ello, se recurrió a los archivos, fuentes documentales y periodísticas; y etnográficamente a los testimonios de los que conocieron el trabajo de Rosa E. Figueroa y con el tema en sí. Se ha tratado de recoger documentos que ayuden no solo a reconstruir un hecho o proceso histórico respecto al folclor promovido por Figueroa, sino a entender e interpretar lo que pasó en los años que ella tuvo presencia en las actividades culturales del país. Además, he podido realizar dos entrevistas a personas claves quienes conocieron y participaron en las puestas que realizaba la señora Rosa E. Figueroa: por una parte, entrevisté a la señora Grimaldina Romero, una de las primeras egresadas de la escuela de folclor, y al señor Héctor Jiménez, quien participó en los últimos años del conjunto Perú Canta y Baila.

El antropólogo y su investigación

Hace un par de años atrás, leí una reseña que escribió Juan Javier Rivera Andía (2009) respecto a la publicación del número 5 (2008) —en ese entonces el último número— de la Revista de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Entre los comentarios que ofrece respecto a los varios artículos que se publicaron en dicho número, hubo uno en particular que me llamó la atención, al referirse a un texto que discutía al papel de Luis E. Valcárcel y José María Arguedas en la educación pública de la década del 40. Y donde Juan Javier deja una pregunta que hizo interesarme específicamente por el folclor y la figura de J.M. Arguedas:

“¿Dónde está el Arguedas «purista» que dictaminaba qué trajes típicos era auténticos en los concursos y festivales de folklore?” (Rivera 2009: 221).

A partir de dicha pregunta que hace Rivera Andía, decidí tomarla como punto de inicio y tratar de responderla a partir de una investigación corta básicamente documental, que me permitiera profundizar sobre el Arguedas como funcionario público, donde —mencionaba Rivera— tenía la actitud “purista” y “dictaminadora” de las actividades folclóricas. Aproveché que en el año 2011 se conmemoraba el centenario del nacimiento del afamado escritor y antropólogo andahuaylino, para lograr un texto que intentara responder dicha pregunta. Así, me dirigí a la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas” para revisar su documentación respecto al registro nacional de intérpretes y si algunos de los documentos que aún conservan se vincularían con Arguedas. Lamentablemente, en dicha institución no cuentan con tal material, solo con documentos recientes. Luego fui al archivo del Ministerio de Educación (ubicado en aquel año en el sótano del edificio del Museo de la Nación, hoy Ministerio de Cultura), donde traté de conseguir documentos de la época cuando Arguedas fue Jefe de la Sección de Folklore del mencionado ministerio. Debido quizá a los años que han transcurrido desde que Arguedas asumiera tal cargo, dichos archivos se han perdido. Por el cual no es posible acceder, por ejemplo, a los informes que hacía el propio Arguedas cuando calificaba a los grupos de danzas, bailarines o cantantes para calificarlos o descalificarlos como auténticos. Estas referencias las sabemos a partir de lo que se nos proporciona en testimonios o cartas, pero no mediante documentos institucionales.

Ante la imposibilidad de continuar con el objetivo de la investigación, empecé a revisar algunos libros que se han escrito sobre Arguedas. Así, casi de casualidad encontré un punto relacionado con el anterior que me permitió conocer la obra de Rosa Elvira Figueroa y de algún modo, la presente investigación. En un texto de Carmen María Pinilla que se publica en el volumen *Amor y Fuego* (1995), la autora menciona sobre la actitud que tenía Arguedas para salvaguardar la pureza del folklore cuando trabajaba éste en la Sección de Folklore del Ministerio de Educación y en cuyos dictámenes y posiciones apelaba a su condición de científico social. Es aquí cuando por primera vez supe de Rosa Elvira Figueroa y quien, mencionaba

Pinilla, sostuvo un debate con Arguedas por el tema del folclore. Como dice la autora:

“Meses más tarde él [Arguedas] usaría de este prestigio y de su título de científico social para defender sus propias opiniones sobre la pureza de las expresiones folklóricas. Ello ocurrió cuando se vio envuelto en una larga polémica periodística con Rosa Elvira Figueroa, polémica en la que Arguedas aludió a su condición de científico social para dar mayor peso a sus argumentos” (Pinilla 1995: 219).

Carmen M. Pinilla cita a pie de página dos artículos de periódicos en donde se entiende se llevaron a cabo dichos debates (JMA, “Grupo Perú Canta y Baila no es espectáculo folklórico”, *La Prensa*, 27 de mayo de 1963; y “Carta sobre el Folklore”, *El Comercio*, 5 de junio de 1963), así que los busqué para leer sus contenidos, ya que Pinilla tampoco los ahondaba, solo los menciona. Es en la búsqueda de estas dos notas periodísticas, que empecé a desatar la madeja, ver que el debate se extendió a más de esos dos artículos que citaba Pinilla, y sobre todo, descubrir la figura y obra de Rosa Elvira Figueroa con la academización y difusión del folclor llevada a una escala nacional.

Luego de buscar los artículos en cuestión y notas periodísticas que se publicaban en *El Comercio*, *La Prensa*, entre la década del 40 hasta el 60, en donde se registraron no solo los debates entre Arguedas y Figueroa, sino sus apreciaciones del primero sobre las actividades folclóricas, como los ballets, concursos, academización, estilización, entre otros, la segunda tarea fue encontrar más información sobre Rosa E. Figueroa. Así, buscando en la web, encontré que hace un par de años se hizo una exposición sobre su obra en la sede del entonces Instituto Nacional de Cultura —hoy Ministerio—, donde la historiadora del arte, Fedora Martínez, quien sigue trabajando en dicha institución, estaba a cargo del archivo de Figueroa. Revisar dicho fondo documental me permitió no solo poder acceder a valiosos documentos de la Escuela de Música y Danzas del Perú que fundara Figueroa a fines de la década del 40, sino otros aspectos de su labor como promotora y difusora del folclor con sus espectáculos coreográficos y musicales, como Perú Canta y Baila y sobre todo, Galas Peruanas; también a los programas donde se presentaban, recortes de periódicos, y demás documentos que han sido valiosísimos para la elaboración de la presente tesis.

Ahora bien, luego de acceder al archivo de Figueroa y poder revisar buena parte de los documentos que contienen, presenté una ponencia en el marco XI Congreso Nacional Extraordinario y el X Congreso Nacional de Folklore “José María Arguedas”, que organizó el Centro Universitario de Folklore y la Escuela de Antropología de San Marcos, evento que se llevó a cabo en junio del año 2011. La ponencia que expuse versaba sobre la defensa que hizo Arguedas del “folclore auténtico” frente a los cambios, modificaciones, estilizaciones, y sobre todo, la academización del folclore que hizo la Rosa E. Figueroa. Mi fuente para aquella ponencia, fueron los artículos, notas periodísticas y documentos que revisé en el archivo de Figueroa. En dicha exposición pude recibir muchos comentarios de los asistentes, quienes objetaron la obra de Figueroa, alegando básicamente una característica que el mismo Arguedas la usaba: la tergiversación. Según recuerdo, algunos asistentes comentaban que Figueroa tergiversó el folclore, al presentarlo como espectáculo en la televisión, en desfiles, que recortó las faldas de los vestidos, y que dichas formas, no “era auténticas”. Con ello pude darme cuenta lo complejo que puede ser el campo del folclor si se tiene en cuenta que siempre sale a relucir las calificaciones de si algo es “auténtico” o no. En este trabajo, menos de encontrar dicha respuesta, se trata de ver, en la parte que le corresponde, cuáles fueron los argumentos para calificar como auténtico o no, al folclore que promovió Figueroa y el cual supuso una fuerte oposición de Arguedas.

Reflexionando sobre los cambios que hizo Figueroa a las danzas, las presentaciones que hacían, los vestidos que diseñaba, y la academización al fundar su escuela de música y danza, me lleva a pensar en aquello que los asistentes de mi ponencia comentaban: la tergiversación. En dichos comentarios se resaltan que los cambios o la forma cómo se proceden a realizar, alteran en muchos sentidos la “esencia” de las danzas o bailes tradicionales. Así, las puestas en escena de lo que se sigue llamando folclor, y que actualmente se presentan en concursos (nacional e internacional), eventos de todo tipo (como los políticos), en la televisión, los elencos particulares y nacionales (como el Elenco Nacional de Folklore), los conjuntos de universidades (PUCP, San Marcos, UNI, etc.), entre otras muchas formas de expresar la danza y la música; nos lleva sin duda a reflexionar y plantearnos propuestas de investigación sobre la cultura expresiva en los contextos actuales.

El Archivo de Rosa Elvira Figueroa

El archivo de Rosa Elvira Figueroa (en adelante Archivo REF) se ubica en la Biblioteca del Museo de la Nación, edificio donde funciona actualmente el Ministerio de Cultura del Perú. El origen del archivo se remonta a los años finales de la vida de Rosa E. Figueroa, cuando su entrañable amiga y exalumna, Grimaldina Romero Lostaunau, le promete hacerse cargo y custodiar hasta sus posibilidades, los objetos que fue acumulando durante toda su vida artística y cultural: los vestidos de Galas Peruanas (aproximadamente más de 70 vestidos), objetos que acompañaban a los mismos (varas de mando del Cusco, alhajas, joyas), un álbum fotográfico, que contenía fotos de todas presentaciones que realizó en vida; sus objetos personales, y también, la innumerable cantidad de documentos sobre su escuela, las tarjetas y programas de presentación, documentos sobre Galas Peruanas, Perú Canta y Baila, recortes periodísticos, entre otros.

Cuando Rosa E. Figueroa fallece en 1988, todas sus pertenencias se encontraban en una casa que la Municipalidad de San Borja le había asignado en vida, con la promesa de realizar ahí un museo del vestido peruano. Sin embargo, luego del fallecimiento, y ante el incumplimiento de realizar dicho museo y, lo peor aún, ante las primeras pérdidas de los objetos, la señora Romero decide llevarse a su domicilio todas las pertenencias de Figueroa. Poco tiempo después, según relata la señora Romero, se encontró con Arturo Jiménez Borja —conocedor y admirador de la obra de Figueroa—, cuando este era director del Museo de la Nación en los primeros años de los 90, y le propuso que depositara en el museo toda la colección de vestidos y de documentación de Figueroa, a fin de que se quede bajo custodia permanente del museo. Es así que los vestidos de la colección de Galas Peruanas y la documentación que forma el archivo, llegan al Museo de la Nación. Sin embargo, los trajes nunca fueron salvaguardados ni expuestos, como fue la idea original para llevarlos al museo, sino fueron depositados en un almacén, lo mismo que los documentos que fueron llevados a la biblioteca de la institución. Cuando empecé con la búsqueda de información en el Archivo REF, algunos de los trabajadores de la biblioteca desconocían el paradero de los vestidos de Figueroa, años más tarde, me comentaron que algunos de ellos se encontraban en un almacén, al cual era difícil el ingreso.

Respecto a los documentos que forman parte del archivo REF, se encuentran agrupados en pequeñas cajas, parcialmente clasificados y ubicados en un armario en la biblioteca del Museo de la Nación. Es de lamentar, sin embargo, que en el archivo solo se encuentran documentos y no fotografías. La señora Romero, según su relato, ella dejó una gran cantidad de documentación “nueve cajas de leche Gloria” y dentro de ellas un voluminoso álbum fotográfico de Rosa E. Figueroa. Esta valiosa fuente de información, no se encuentra actualmente en el archivo REF, el cual no lo he podido ubicar dentro de los documentos y el personal que está a cargo tampoco tiene referencia de aquel álbum. Es por esta razón que las imágenes que se colocan en la tesis son principalmente de los recortes de periódicos y solo en algunos pocos casos, unas pequeñas fotografías que se encontraban pegadas en algunos documentos.

El Archivo REF se encuentra parcialmente clasificado y no está expuesto abiertamente al público, como sí lo está el Archivo de Luis E. Valcárcel, el cual se ubica también en la misma biblioteca. La única clasificación que se ha realizado es según unos ítems generales como: “Galas Peruanas” (con la signatura “GP”), “Perú Canta y Baila” (con signatura “PCB”), entre otros. En cada documento se le ha colocado una numeración correlativa, por ello se tiene, por ejemplo, la signatura “PCB-01” que significa que pertenece a “Perú Canta y Baila” y el documento en mención es el primero de la serie. Por otro lado, los recortes periodísticos y los programas de presentaciones no tienen catálogo, y solo se les ha colocado una numeración correlativa entre uno y otro.

De esta manera, al no estar el Archivo REF inventariado y catalogado, la forma de revisarlo ha sido siguiendo el orden de ubicación en el armario donde se encontraba. En los primeros años que empecé con su revisión, tuve el permiso para personalmente sacar las cajas donde se almacenaban los documentos —agrupados según los ítems mencionados arriba—, revisarlos y fotografiarlos. Esta situación cambió para el año 2013 y 2014, cuando el armario donde se encuentra el archivo fue llevado al interior de la biblioteca, junto con la estantería de libros. Esta vez, fueron los trabajadores de la biblioteca quienes me alcanzaban las cajas del archivo, pero al no estar catalogadas, los traían de acuerdo a su ubicación en el armario. Así, iba descartando aquellos documentos que ya había revisado anteriormente, quedándome con los que aún faltaba revisar y eran necesarios para la investigación. Para la tesis se

ha tomado información de los documentos respecto a “Galas Peruanas”, “Perú Canta y Baila”, “Folklore”, “Tarjetas y recortes periodísticos”. No han sido incluidos otros documentos, como los contenidos de los programas radiales que dirigía Rosa E. Figueroa en las décadas del 30 y 40, antes de fundar su escuela de música y danza, entre otros.

En cuanto a los recortes periodísticos es importante mencionar que muchos de ellos no cuentan con sus referencias completas. Ello sin duda constituye de por sí ya una limitación, pues no permite conocer las fechas en que se registraban algunos eventos o hechos relacionados con Figueroa. Algunos recortes solo tienen el nombre del periódico y no la fecha; en otros casos, solo se cuenta con el año y no el nombre del periódico o revista; y en muchos otros, no se tiene ninguna referencia, ni año ni fuente. Solo son algunos recortes con la referencia completa. Por ello, cuando se colocan algunos recortes o se los citan a lo largo de la tesis, se explicita si tiene o no sus respectivas referencias.

Organización de la tesis

La exposición y desarrollo de la tesis sigue de algún modo un orden cronológico a la obra de Figueroa y se divide en cinco capítulos. En el capítulo 1 se hace un recuento, por un lado, a las investigaciones anteriores respecto al tema y problema planteado en la tesis; y por otro, se esgrimen algunos conceptos que han servido de guía para describir y analizar el caso presentado. El capítulo 2 constituye el contexto general (social, cultural y político) previo a la academización y profesionalización del folclor en Lima. Se hace un recuento del indigenismo y las manifestaciones artísticas que se promovían en el oncenio de Leguía; se describe, además, los espectáculos artísticos que se producían en las décadas posteriores (30 y 40) con las compañías de folclor y los coliseos; y finalmente, la institucionalización de los estudios sobre lo indígena desde el Estado con la fundación de la etnología por Luis E. Valcárcel en 1946 y los dispositivos legales para normar las prácticas folclóricas en Lima desde el Estado. Este capítulo es importante pues permite ubicar y entender mejor a la escuela que funda Figueroa en el año 1948 y las manifestaciones artísticas años después. Hasta dicha fecha, todo lo concerniente sobre lo indígena, andino o ese otro diferente, se enmarcaban dentro de los estudios etnológicos y folclóricos (antropólogos y

folcloristas), el desarrollismo y la integración del indígena (como el Proyectos Vicos y Puno Tambopata) y de normas para regular las prácticas folclóricas en la ciudad. Sin embargo, la enseñanza, la difusión y la conversión como objeto de consumo por varios sectores del país y en diversos escenarios, recién se produce con la propuesta de Figueroa. Así, en el capítulo 3 se dedica principalmente a conocer a la escuela de música y danza que ella fundó a fines de la década del 40. Se verá al elenco de la escuela y que luego se convertirá en la agrupación que tuvo bastante prestigio en su época conocido como Perú Canta y Baila. Es con la creación de dicha escuela, y su propuesta académica de enseñar el folclor en las aulas para que cualquier individuo sin importar su procedencia social o geográfica pudiera aprenderlo, y además con las constantes presentaciones a nivel nacional que el elenco tenía, se producen críticas y oposiciones de los sectores más puristas en cuanto a la imposibilidad de enseñar el folclor en las aulas. Es aquí donde destaca la figura de José M. Arguedas quien manifestó su abierto rechazo hacia la escuela. Curiosamente, en la década del 80 cuando la escuela fundada por Figueroa ya pertenecía al Estado peruano, se le puso el nombre de Arguedas, llamándose actualmente Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”.

En el capítulo 4 se examina y describe las puestas en escena de otro aspecto importante en la obra artística de Rosa E. Figueroa: la colección de vestidos tradicionales conocidos como Galas Peruanas. Aquí se verán los repertorios a los que se apelaban la construcción de imaginarios sobre el Perú, recurriendo a la noción performatividad (eficacia) de los vestidos diseñados como típicos o “representativos” de cada departamento y épocas del país, en donde cada uno de ellos se exhibían, tanto en el Perú como en el extranjero. En el capítulo 5 se ofrece un análisis a modo de síntesis de lo mostrado hasta el momento, tanto de la academización del folclor —que finalmente dio la formación de profesionales con reconocimiento estatal sobre danza y música— de las representaciones e imaginarios sobre lo peruano que se ponían en práctica mediante las exhibiciones de los vestidos acompañados con músicas y narraciones, y como el caso se enmarca dentro de una política cultural, donde se interrelacionaron varios agentes e instituciones, como la propia Figueroa, Arguedas, el Estado y los públicos consumidores. Así, Galas Peruanas como Perú Canta y Baila, fueron más bien aparatos discursivos —que integraba objetos (vestidos), descripciones y música (según el tipo de vestido) —

para representar lo peruano en sectores que requerían consumir un tipo de idea de nación peruana. Finalmente, en el último apartado se ofrecen algunas conclusiones del estudio, respondiendo a las preguntas iniciales de investigación.

Agradecimientos

Por último, debo agradecer a todas las personas e instituciones que me brindaron su valioso apoyo para la realización de esta investigación, la cual se inició como una ponencia para el congreso sobre el centenario de José M. Arguedas en el año 2011 y que luego lo continuaría como tesis de maestría en la PUCP. En la Biblioteca del Museo de la Nación, debo agradecer al señor César Coloma Porcari, jefe de dicha instancia, quien siempre se mostró ávido de apoyarme en todo lo concerniente al estudio sobre Figueroa; del mismo modo, Fedora Martínez Grimaldo, encargada del Archivo REF, me permitió revisar detalladamente los documentos y, con quien sostuve además interesantes conversaciones que me ayudaron a entender mejor la vida y obra de Rosa E. Figueroa. En la misma biblioteca, los señores Carlos Coronado y Franco Benaducci siempre se mostraron amables y asequibles para ayudarme en todo el tiempo que iba al Archivo REF. En la hemeroteca de la Universidad de San Marcos y de la PUCP, así como en la biblioteca del Instituto Riva Agüero, siempre tuve el apoyo de su personal para buscar los periódicos y revistas de las décadas del 40, 50 y 60, que tuve que revisar para la investigación.

En la PUCP, agradezco en primer lugar a María Eugenia Ulfe por haber aceptado ser asesora de tesis, además de sus comentarios a los avances de la investigación. De igual forma a Gisela Cánepa y Giuliana Borea, ambas jurados de tesis por sus comentarios. También en la PUCP, debo agradecer a Chalena Vásquez, directora del CEMDUC, con quien tuve una interesante conversación cuando decidí que la investigación sobre Figueroa sería mi tesis de maestría. En la Escuela Nacional Superior de Folklore “José M. Arguedas” el profesor Víctor Hugo Arana, me brindó también su valioso tiempo para sostener una conversación respecto a los orígenes de la escuela y la obra de Figueroa.

Los agradecimientos no estarían completos si no menciono a los dos valiosísimos informantes que tuve para la culminación de la tesis. En primer lugar, a la señora

Grimaldina Romero Lostaunau, ex alumna y gran amiga de Rosa E. Figueroa, quien me brindó una extensa entrevista en su casa, y en donde, entre otros aspectos, me contó detalles respecto a la escuela de Figueroa, la enseñanza y los vestidos tradicionales. En segundo lugar, al señor Héctor Jiménez (el “Cholo Eleuterio”), quien también me brindó una amena entrevista en su hogar, relatándome sobre los espectáculos de música y danza que realizaban, entre otros temas. También a la señora Nancy McKenzie, sobrina de Rosa E. Figueroa, quien vive en México y me permitió usar una fotografía suya posteada en su Facebook cuando integraba el grupo Perú Canta y Baila. Finalmente, agradezco a mi familia por el interminable apoyo, a mis amigos de siempre y a aquellos que hice en la PUCP; a todos ellos, mis eternos agradecimientos.



CAPÍTULO I: ANTECEDENTES Y MARCO ANALÍTICO

1.1. Estado de la cuestión

1.1.1. Cultura expresiva y representación de identidades

De la variedad de bibliografía existente, considero importante resaltar dos trabajos que se ubican en la misma línea temática: por un lado, el libro de Zoila Mendoza (2006) y varias publicaciones de Heidi Feldman (2013; 2009a, 2009b). Ambas autoras buscan analizar a la cultura expresiva como mecanismos constructores de identidades y tradiciones culturales.

El trabajo de Z. Mendoza (2006) estudia el arte folclórico, incluyendo la danza, la música y el teatro, como forjador de identidades regionales, étnicas raciales y como propuestas de identidades nacionales que hicieron los cusqueños en la primera mitad del siglo XX. La autora ubica a dicha producción artística como parte de procesos sociopolíticos acaecidos en la región y no como simples manipulaciones de las élites intelectuales y artísticas de Cusco. De esta forma: “las propuestas identidad regional y nacional que se desarrollaron con el indigenismo fueron inspiradas y, en gran parte, materializadas por esta importante actividad artística [folclor]” (Mendoza 2006: 25).

Por otra parte, Heidi Feldman (2009a, 2009b) realiza un análisis respecto a los proyectos de memoria que se han elaborado respecto a las tradiciones afroperuanas en el país desde la década del 50. Encuentra que existen tres momentos clave por lo cual se construye y se reinventa la tradición negra en la música y la danza en el Perú: primero, con la compañía Pancho Fierro de José Durand (a mediados del 50); segundo, el papel determinante de los hermanos Santa Cruz (Victoria y Nicomedes) quienes mediante su compañía Cumanana, elaboran narrativas de memoria situando al pasado de la música afroperuana en África; tercero, con la creación de la agrupación Perú Negro en la década del 70, con lo cual se canoniza el folclor afro en el país. A partir de ello, Feldman (2009a, 2009b) demuestra que el folclor afroperuano actual, no tiene sus raíces en África, sino que obedece a un proceso de reconstrucción desde los años 50. En esta misma línea se ubica el trabajo de W. Tompkins (2011), quien analiza las formas musicales negras en la costa del Perú,

encontrando que lejos de ser formas puras o únicas, son combinaciones de varias tradiciones, que incluye tanto lo africano como lo ibérico e indígena.

Además de la producción artística en Cusco, los ritmos afroperuanos, también se encuentra el estudio sobre la marinera limeña de R. Chocano (2012). En su investigación sitúa a la marinera como parte del componente de la identidad criolla en Lima. Por ello, el estudio que se realiza sobre ella, apunta a ver la transmisión del baile durante el siglo XX, que involucra “el aprendizaje del género, la interpretación musical y coreográfica, el aspecto festivo en que se manifiesta, los discursos identitarios asociados, las dinámicas sociales y roles (...), sus circuitos comerciales y no tradicionales y muchas otras prácticas más” (Chocano 2012: 42). También, encontramos a G. Borrás (2012) quien publicó sobre el vals y la canción criolla, donde reconstruye las relaciones que se producían entre los habitantes de Lima y las prácticas musicales del vals. El autor encuentra que las canciones del vals limeño, eran formas para representar tensiones, crisis sociales, y cualquier evento que se producía en la ciudad. De otro lado, también se cuenta con el libro de R. Romero (2004), quien al analizar los roles de los rituales, las danzas, la organización y la música, examina a las construcciones sobre de la autenticidad cultural en el Valle del Mantaro. Se busca ver cómo la gente que vive en dicha región, va definiendo sus proyectos culturales, recreando e reinventando sus tradiciones regionales como diferentes a las ideologías hegemónicas nacionales (Romero 2004:18).

Además de los trabajos sobre las tradiciones musicales como constructoras de identidades, tanto en el área andina como en la ciudad de Lima, también encontramos otras formas expresivas que han pretendido imaginar y representar identidades, ya sean locales o nacionales. En este punto, podemos ubicar al papel que ha tenido el teatro.

En esta perspectiva, un trabajo singular es el de C. Itier (1995) sobre el teatro quechua del Cusco de principios del siglo XX. El autor apunta que desde fines del siglo XIX y mediados del XX, se desarrolla en el Cusco el teatro conocido como el “drama incaico”, que funcionaba como constructor de identidad regional desde la élite cusqueña. En estos dramas se apelaba al pasado glorificado representado en el Tahuantinsuyo. Sin embargo, dentro de este panorama, surge un personaje que se

aleja de los cánones de la época, el cura Nemesio Zúñiga Cazorla, quien incluye en sus obras teatrales a actores campesinos y con temáticas rurales, ocasionando que sea excluido y despreciado por las élites intelectuales de Cusco.

“Nemesio Zúñiga Cazorla se distingue de la mayoría de los dramaturgos quechuístas de su generación, y de las generaciones anteriores, por su procedencia social y por el ámbito en el que desarrolló su actividad literaria. Mientras aquéllos pertenecían casi todos al estrato de las “familias” y se dirigían en primer lugar a su propio grupo social, Nemesio Zúñiga tuvo por público, como correspondía a su posición de cura de pueblo, a los estratos inferiores de la sociedad: pequeños comerciantes, artesanos, empleados públicos, pequeños agricultores e “indígenas”, es decir según nos refirió un contemporáneo, un público de “clase media para abajo”. Sus modestos feligreses también eran los que actuaban en sus dramas” (Itier 1995: 20).

Este personaje, al diseñar y realizar presentaciones teatrales fuera de los cánones establecidos que no se circunscribía a las élites intelectuales cusqueñas, hizo que sea rechazado por ésta. Siendo cuestionado como no “auténtico” y que no representaba el “verdadero” drama cusqueño y que más bien lo deformaba. Con este caso, C. Itier (1995) demuestra que mediante el teatro se configuran identidades, inscribiéndose en ellas además debates por la autenticidad cuando existen propuestas alternas a los cánones establecidos. Del mismo modo que Zúñiga Cazorla fue cuestionado por las élites al presentar un teatro alejado al “drama cusqueño”, también lo fue Rosa E. Figueroa cuando empezó a enseñar folclor y llevarlo a escenarios de las élites de Lima.

Además, la relación entre teatro e identidad no solo se encuentra en el papel de las élites regionales, como fue en Cusco, sino que se pensó desde Lima. En este sentido, M. Ricketts (2003) muestra cómo el teatro limeño posterior a la independencia, se constituye un espacio para imaginar y representar lo que debiera ser la nueva sociedad poscolonial.

“(…) el teatro desempeñó en los primeros 30 años de la república tanto una función política como una social porque en el interior del coliseo, como a través de piezas teatrales, los distintos grupos pudieron opinar sobre cómo debía ser la nueva sociedad y fueron construyendo así la nación republicana” (Ricketts 2003: 259).

A partir de estos trabajos reseñados, se puede extraer algunas conclusiones: primero, que las formas expresivas del arte, ya sea la música, la danza o el teatro, constituyen campos de poder en donde se imagina y representan identidades, sean locales,

regionales o nacionales; segundo, que producto de estas representaciones se producen diversas tensiones entre actores (élites y otros agentes) que originan los debates por la autenticidad. En esta misma perspectiva, se ubica el caso de Rosa E. Figueroa, que recurriendo a la cultura expresiva, música y danza, empieza a representar la peruanidad, y en donde cuya acción se producirán luego los debates por la autenticidad.

1.1.2. Objetos tradicionales y bienes mercantiles

Al explorar la literatura respecto a la transformación de objetos tradicionales a bienes mercantiles, resulta importante mencionar que dicho cambio para las manifestaciones artísticas obedecen a tres etapas: una primera, en la época del indigenismo, que va desde la década del segundo gobierno de Augusto B. Leguía hasta la década del 60. En este tiempo fueron las élites intelectuales quienes se acercan a conocer a artistas locales, rescatando piezas que se asumían que desaparecerían por la modernidad. En una segunda etapa, desde la década del 60 hasta el 90, donde se vinculan los artistas locales con el mercado urbano, produciéndose en algunos casos, propuestas híbridas. Y finalmente, la tercera, desde el 90 que se caracteriza por la época post violencia y de la globalización (Borea & Germaná 2008).

En cuanto a los cambios o modificaciones que se producen en los objetos tradicionales, B. Spooner (1991) describe lo que sucedió con las alfombras turcomanas. Según el autor, fue a partir de la relación entre el productor y los consumidores que van produciendo las modificaciones, dejando de lado, por ejemplo, los simbolismos propios de la cultura de origen y asignándoles otros, que luego serán asumidos como auténticos por los consumidores.

“Más bien [se] modifica los motivos originales por él conocidos, con base en lo que considera tendrá aceptación en los mercados extranjeros. Este cambio de orientación ha conducido a modificaciones muy evidentes en materia de las dimensiones de las alfombras, el tamaño y la combinación de los motivos y la elección de los colores” (Spooner 1991: 270).

Para el caso peruano, E. Mendizábal Losack (1966) cuestionaba a los artesanos jóvenes del Cusco, pues al estar en contacto directo con los consumidores urbanos, empiezan a recrear en sus trabajos escenas de la vida popular. Esto a raíz de que los

que consumían dichos objetos, lo popular era asumido como “pintoresco” y tenía mayor demanda. De este modo, la demanda del consumir por un tipo de producto, hizo que se reelabore las formas (Mendizábal 1966: 21).

Por otra parte, María E. Ulfe (2011a) analizando a los retablos como objetos de memoria, encuentra que en ellos se van imprimiendo aspectos y situaciones sociales y políticas del país y de los propios productores. Siendo los retablos “manifestaciones de arte importantes a partir de las cuales se representan al Perú y, es además, posible vislumbrar de otra forma los dolorosos suceso de nuestro pasado reciente” (Ulfe, 2011a: 27).

Además, nos ofrece una secuencia histórica de transformación de los retablos ayacuchanos, de ser piezas religiosas y contextualizadas en espacios rituales andinos, a convertirse en parte del arte nacional. Este proceso se ubica en tres momentos históricos: 1) la modernización del país por el presidente Augusto B. Leguía (1919-1930), la utilización de ideas del movimiento indigenista, y la construcción de caminos mediante la Ley de Circunscripción Vial, con lo cual se construyeron carreteras de penetración a las zonas más alejadas, eliminando a los arrieros y comerciantes quienes portaban y llevaban de un lugar a otro a las cajas de San Marcos —nombre con lo que se conocía a los retablos—; 2) el encuentro entre Joaquín López Antay y Alicia Bustamante, pintora limeña y ligada a la intelectualidad indigenista a mediados de la década del 40. En este encuentro, Alicia “descubrió” a los cajones, bautizándolos por ella con el nuevo nombre de “retablos”, en semejanza a los retablos de las iglesias, y llevó varios a Lima para exponerlos en su peña Pancho Fierro. Con ello, los retablos ingresan en un nuevo circuito y consumo, en donde empiezan a transformarse, cambiando el nombre, el mercado, los materiales de fabricación y las autorías; y finalmente, 3) la entrega del Premio Nacional de las Artes otorgado por el entonces Instituto Nacional de Cultura (INC), y el cual legitima a los retablos como arte popular (Ulfe 2011a).

Los caminos que siguieron los retablos que aparecieron dentro de un contexto social y cultural particular, se fueron transformando en bienes nacionales, adscribiéndoles nuevos significados, tanto para los productores como los consumidores: “(...). Los temas de los retablos de hoy, son determinados por lo que vende y por los intereses

de los compradores e intermediarios” (Ibíd.: 61). En esta misma línea de ver las transformaciones en cuanto a los significados de los objetos, se encuentran las tablas de Sarhua, los que fueron objetos donde se registraban hechos sociales y familiares, se convierten actualmente en objetos de adornos, ornamentos y hasta exóticas (Gonzáles, Hernández & Barriga 2013).

Otro caso importante para mencionarlo en la obra de Elena de Izcue y su hermana Victoria respecto al arte decorativo prehispánico en los años 20 y 30 del siglo XX. Las hermanas Izcue utilizaron los motivos indígenas y los incluyeron a la enseñanza y el diseño de modas. Así, fueron las primeras que dieron nuevos significados al arte prehispánico como arte decorativo, incluyéndolas además en las élites locales y extranjeras (Vargas 2011; Majluf 1999; Antrobus 1997).

A partir de lo anterior, se puede extraer reflexiones sobre cómo los bienes culturales o del arte popular siguen un camino donde van adquiriendo nuevos significados, según los nuevos contextos, escenarios y actores involucrados. Algo similar a lo que sucedió con los retablos y los tapetes o alfombras, pasa con la danza, la música, los diseños y el traje, los que van adquiriendo nuevos sentidos de acuerdo también a nuevos contextos sociales, políticos e ideológicos.

1.1.3. Performance, imagen e identidad

Respecto a la imagen como constructora de identidades, encontramos a D. Poole (2000) quien a través de su concepto de “economía visual”, analiza la relación que se produce entre la producción, circulación y consumo visual como medios para construir representaciones, encerrando en ello relaciones de poder y desigualdad. La autora analiza las imágenes que se produjeron desde fines del siglo XVIII e inicios del XX, encontrando que fueron mecanismos para construir imaginarios sobre los Andes, además que otorgó bases objetivas al discurso racial de la época, siendo “las imágenes visuales han dado forma a las percepciones europeas en torno a la raza como un hecho biológico y material” (Poole 2000: 27).

La intervención en el espacio público mediante performances y así, imaginar y/o construir representaciones respecto al Estado, la nación, hechos históricos,

identidades culturales, etc., son de uso bastante corriente en el medio peruano. Por ejemplo, tenemos la procesión cívica que se realizaba al Morro Solar como forma de recordar los hechos ocurridos en la Guerra del Pacífico (Torrejón 2003) o las danzas de los Avelinos que van impregnándose de diversos significados en sus ejecuciones (Mendoza 1989). Del mismo modo, también se encuentra la empresa privada, quien mediante la intervención en el espacio público va narrando ideas de identidad nacional, como lo presenta P. Ortemberg (2006) para el caso del curso de Wong en el distrito limeño de Miraflores. En él discute la relación entre identidad nacional y cultura empresarial. Este caso resulta interesante a la luz de la presente tesis, pues Rosa E. Figueroa realizó su difusión del folclor desde un lado privado. Al igual que Figueroa desde mediados de la década del 50, el curso de Wong presenta “(...) un *collage*, un cóctel de tradiciones, que se manifiestan vivamente como pastiche, es decir, la mezcla de elementos cultural y temporalmente heterogéneos cuya organización no tiende a la parodia, sino a la lógica neutralizada del consumo-espectáculo” (Ortemberg 2006: 66). Además, y tal como fue para el caso de Figueroa, “Wong difunde la idea del Perú plural, apuesta al discurso de la diversidad —contratando por ejemplo a grupos de danzas folklóricas de todas las regiones del país (...)—, transmite los valores de confianza (empresarial y nacional)” (Ibíd.: 72). Así, en esta construcción o invención de lo nacional, se emplean repertorios culturales (danza, música y vestido) de varias regiones del país, con la intención de conseguir eficacia en las audiencias.

Para resumir, vemos que varios trabajos han apuntado a analizar los procesos de representación y construcción de identidades (locales, regionales, nacionales) a partir de las manifestaciones artísticas y la imagen y la performances en los espacios públicos. Tenemos que Mendoza (2006, 1989) ve las actividades folclóricas y dancísticas en Cuzco; Feldman (2009a), Tompkins (2011), con la música y tradición afroperuana, y Chocano (2012) con la marinera limeña. También, que muchos objetos considerados como artesanales o populares, pasan a inscribirse en lógicas mercantiles, transformándose en objetos mercantiles o comerciales, y que van adquiriendo nuevos sentidos y significados, tanto para los productores y consumidores, como lo ve Gonzáles, Hernández & Barriga (2013), Ulfe (2011a) y Spooner (1991).

Es a partir de estas revisiones que se puede situar mejor el caso de estudio. Encuentro que si bien los autores mencionados han trabajado un aspecto particular de la cultura expresiva o artística —sea danza, música, teatro, artesanía— y la utilización de la imagen para representar a espacios geográficos y sustentar discursos raciales (Poole 2000), para el caso de Rosa E. Figueroa existen varios puntos vacíos y que esperan ser llenados con esta tesis. Por ejemplo, ella al fundar su escuela de formación folclóricas y otorgando certificados para ser docentes calificados para enseñar danzas, es un tema que no se ha visto en otras investigaciones reseñadas. Otro punto lo constituyen los cambios de sentidos que se le otorgan a las danzas y al vestuario, pues, al igual que los retablos, ellos empezaron a adaptarse a nuevos escenarios y consumidores, además de inscribirse en ellos nuevas narrativas de identidad. Dejan de ser solamente representativas de un lugar para ser asumidas como lo verdaderamente auténtico del Perú. Del mismo modo, las puestas (musicales, de danzas y de vestidos) que realizaba Figueroa constituyen de algún modo, una “imagen-objeto” (Poole 2000), pero en movimiento, pues con ellas se intenta imaginar y construir representaciones sobre el país. También es importante anotar que a diferencia de las construcciones identitarias sobre lo afroperuano o lo cusqueño, en Figueroa no se encuentra una pretensión de reconstruir una identidad regional limeña, sino una nacional. Por ello, mediante sus representaciones se intenta cubrir todo el territorio nacional y los tiempos históricos, creándose de este modo un sentido de lo peruano.

1.2. Marco conceptual

1.2.1. Identidad y creación de tradiciones

La investigación que presento en esta tesis, respecto a la representación y construcción de la identidad nacional a partir del folclor que promovió y difundió Rosa E. Figueroa, la enmarco dentro de una perspectiva constructivista (Burr 1995), performativa (Schechner 2000) y narrada (Bhabha 2010), con la cual veremos que las representaciones sobre la peruanidad asumida como diversa culturalmente, no son hechos naturales y que aparecen de la nada. Así, nos alejaríamos de aquellas perspectivas “primordialistas” que conciben a la identidad como producto de un fuerte sentimiento de grupo emanadas casi de forma natural (Appadurai: 2001: 148).

Dentro de este marco general, considero el concepto que propone B. Anderson (1997) respecto a la nación, entendiéndola como una “comunidad imaginada” y contiene cuatro aspectos a considerar: es imaginada, limitada, soberana y comunidad. Según el autor:

“*imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas” (...) *limitada* porque incluso la mayor parte de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque clásicas (...) *soberana* porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico (...) se imagina como *comunidad* porque (...) la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (Anderson 1997: 23-25).

Sin embargo, la noción de comunidad que propone el autor, no se forma de manera natural o por generación espontánea, sino que es construida mediante varios factores, entre ellos destaca la creación de la imprenta en Europa del siglo XV. Anderson (1997) plantea que dicha creación permitió que se produzcan mejor niveles de comunicación entre individuos, superando incluso a la diversidad lingüística de los estados europeos, y que se empiece a gestar una comunidad nacional.

A partir ciertos factores, como la imprenta y el papel en la concepción de Anderson (1997) podemos situar a la construcción de imaginarios nacionales a las creaciones literarias. Así, por ejemplo, Doris Sommer (2004) analiza a las novelas que se produjeron en los primeros años después de las independencias de las ex colonias españolas en el siglo XIX, encontrando que muchas de ellas obedecieron a criterios para imaginar y construir una nación apelando a la ficción. Donde “los escritores fueron alentados en su misión tanto por la necesidad de rellenar los vacíos de una historia que contribuía a legitimar el nacimiento de una nación, como por la oportunidad de impulsar la historia hacia ese futuro ideal” (Sommer 2004: 24).

En esta misma perspectiva, E. Hobsbawm (2002), menciona a ciertas prácticas culturales como “tradiciones inventadas”, los cuales “buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado” (Hobsbawm 2002: 8). La invención de tradiciones, según el autor, se produce mediante un proceso de formalización y ritualización, refiriéndose al pasado y la repetición, y obedecen a tres tipos que se superponen:

“a) las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales; b) las que establecen o legitiman instituciones, estatus, o relaciones de autoridad, y c) las que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento” (Ibíd.: 16).

Según el autor, la primera de estos tres tipos de tradiciones inventadas es la principal y dominante, pues instaura comunidades y sentidos de pertenencia a ellas. De esta primera, se desprende y generan las otras dos, tanto aquella que establece y legitima instituciones, como las que transmite el sistema de valores al resto de sujetos (Hobsbawm 2002: 20).

Por otro lado, resulta también pertinente atender el análisis que realiza Appadurai (2001) respecto a la india poscolonial, en donde ve cómo se recrean identidades nacionales a partir la apropiación de elementos culturales —como el juego del cricket— que formó parte de la época colonial. Así, se brinda una nueva legitimidad y representación social a la nueva nación poscolonial. Appadurai (2001) realiza un análisis para apreciar el cambio que tuvo la representación de este juego en la sociedad india, desde los tiempos que fue colonia británica hasta la época poscolonial, de ser un juego que obedecía a lógicas y significaciones de la alta sociedad inglesa hasta convertirse en un juego de carácter nacional y que constituye en un elemento importante para la identidad de la nueva nación.

Desde este enfoque poscolonial se puede apreciar que las identidades nacionales y los elementos culturales que las sustentan, no son creaciones en el vacío y fuera del contexto sociopolítico en la cual surgen. Como sostiene Bauman (2010): “La idea de ‘identidad’, una ‘identidad nacional’ en concreto, ni se gesta ni se incuba en la experiencia humana ‘de forma natural’, ni emerge de la experiencia como un ‘hecho vital’ evidente por sí mismo” (p. 49). Las identidades nacionales como construcciones hechas en un tiempo obedecen a lógicas de poder, de dominación y de disciplina, y que sin embargo, pueden ser cuestionado, reapropiados y resignificados mediante la agencia de los propios actores sociales.

De este modo, para definir a la identidad nacional no se las puede ubicar por encima de los sujetos sociales, la estructura de poder, ni los procesos históricos. Son

construcciones formadas a partir de un proceso de representación y de discurso como sostiene Hall (2010a):

“... las identidades nacionales, no son elementos con los cuales nacemos, sino que son formadas y transformadas dentro de y en relación con la *representación*. (...). Se sigue que una nación no es solamente una entidad política sino algo que produce significados, un *sistema de representación cultural*. Las personas no son solamente ciudadanos legales de una nación; participan en la idea de la nación según se representa en su cultura nacional” (p. 380).

“(...). Una cultura nacional es un *discurso*, una manera de construir significados que influencia y organiza tanto nuestras acciones como la concepción de nosotros mismos. Las culturas nacionales construyen identidades a través de producir significados sobre ‘la nación’ que podemos identificar; estos están contenidos en las historias que se cuentan sobre ella, las memorias que conectan su presente con su pasado, y las imágenes que de ella se construyen” (p. 381).

A partir de lo expuesto, convendría apuntar que tales nociones respecto a la “comunidad imaginada”, la “tradición inventada” y la reapropiación de elementos culturales para darle sentido a la identidad nacional, constituyen un punto importante para la investigación que presento. En primer lugar, porque como veremos en el capítulo 3, la concepción que tuvo Figueroa respecto al folclor, la necesidad de academizarlo, profesionalizarlo y promoverlo, apuntaba a imaginar y construir (discursiva y visualmente) una noción de *lo peruano*. Pero en este proceso de imaginar la nación y proyectarla, recurre a construir e inventar aquello que lo representaría: los espectáculos folclóricos diversos como representativos y auténticos del país. Ella logra constituir una tradición para representar al país mediante la cultura, para el caso desde lo que se conoce como folclor.

1.2.2. La representación e identidades

La sección anterior se refería respecto al asumir y partir para la investigación que las identidades —como las identidades nacionales— son construidas mediante representaciones. Entonces, queda la pregunta pendiente ¿qué es la representación? O ¿qué entendemos o debemos entender sobre la representación? Recurriendo a Stuart Hall (2010b), presento algunas aproximaciones respecto sobre ella para entender y ubicar mejor el concepto anteriormente trazado sobre identidad.

Stuart Hall empieza definiendo que:

“(…). La representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero *implica*, el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están en un lugar de las cosas, o las representan” (Hall 2010b: 444).

En esta definición, el autor sitúa a la representación como un proceso en el que se utilizan signos (lenguaje, imagen, textos) para generar sentidos, es decir, significados; en cuya práctica o trabajo, el lenguaje tiene importancia para generar sentidos y representaciones.

“Representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje. El vínculo entre los conceptos y el lenguaje es lo que nos capacita para *referirnos* bien sea al mundo ‘real’ de los objetos o eventos, o bien sea incluso a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios” (Ibíd.: 445).

La representación sería, por tanto, aquel proceso que vincula las cosas u objetos, los conceptos (que de ella nos hacemos), los signos (palabras, sonidos o imágenes que portan sentidos), y que los convierte en un conjunto. De este modo, (Hall 2010b) nos sitúa dentro de una perspectiva constructivista de las representaciones mediante la importancia social del lenguaje, en donde:

“(…). Las cosas *no significan: nosotros construimos* el sentido, usando sistemas representacionales —conceptos y signos—. (...) no es el mundo material el que porta el sentido: es el sistema de lenguaje o aquel sistema cualquiera que usemos para representar nuestros conceptos. Son los actores sociales los que usan los sistemas conceptuales de su cultura y los sistemas lingüísticos y los demás sistemas representacionales para construir sentido, para hacer del mundo algo significativo, y para comunicarse con otros, con sentido, sobre ese mundo” (Ibíd.: 452).

Con esta perspectiva y nociones que nos brinda el autor, se remarca la importancia de los signos (textos, imágenes) para la construcción de representaciones y dar sentido al mundo. Para la presente investigación se otorgará la importancia que tuvo las imágenes y las narraciones que acompañaron a las representaciones de la diversidad en la construcción de un sentido de *lo peruano*.

1.2.3. Folclor, patrimonio cultural y cultura expresiva

Cuando Rosa E. Figueroa funda su escuela a fines de la década del 40, emplea el término “folclor” para referirse a los repertorios musicales y coreográficos que empezaría a enseñar y luego a difundir mediante sus elencos y escenificaciones. Para

dicha época, en el Perú se empieza con su estudio sistemático, impulsado por el movimiento indigenista y la teoría culturalista que sostendría a la naciente antropología (Romero 2012, Benza Solari et. al. 2012, Parra 2008, Roel 2000).

En aquellos años, los estudios de folclor realizados por antropólogos o folcloristas, ubican al objeto de estudio como el “hecho folclórico”, el cual era definido como una supervivencia del auténtico pasado indígena. Como dice Roel (2000), el folclor “(...) es el estudio de esas ‘supervivencias’ en la estética, los comportamientos y los conocimientos, que han de ser rescatadas e validadas como parte de la persistencia cultural ante la amenaza que supone el avance de la modernidad” (p. 78). En esta perspectiva —y como se verá más adelante en el debate por la autenticidad entre J.M. Arguedas y R.E. Figueroa—, para que sea folclor debía existir correspondencia entre quienes ejecutaban una danza folclórica y los contextos originarios de creación. De modo que si una danza o alguna otra forma de cultura expresiva al alejarse de tal concepción, era percibida como falsa o no folclórica. Como se aprecia en la siguiente definición sobre el folclor presentado para otros espacios:

“(...) representaciones en el escenario no son el hecho folklórico mismo, pues está descontextualizado en el espacio y en el tiempo. Sus agentes no son los que corresponden el pueblo, de donde emergen las expresiones, que no tienen fecha ni lugar específicos de aparición. A estas representaciones en las tablas, en escenarios, en el teatro, se les denomina proyección folklórica o proyección del hecho folklórico” (Vilcapoma 2008: 437).

Precisamente, dicha forma de concebir a los repertorios coreográficos, sean andinos o de otra tradición cultural, como folclor, solo se prestan atención en los aspectos “puros” y dejan de lado las interacciones con la sociedad nacional, el mercado económico y simbólico (García Canclini 1987a).

Por otra parte, desde organismos internacionales, como la UNESCO, define a dichos hechos folclóricos como “patrimonio cultural inmaterial”:

“(...) las creaciones de una comunidad cultural fundadas en las tradiciones expresadas por individuos que responden a las expectativas de su grupo, como expresión de identidad cultural y social, además de los valores transmitidos oralmente. Son testimonios de ello la lengua, la literatura, la música, la danza, las fiestas, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, los conocimientos ancestrales, la gastronomía, la farmacopea tradicional y la manufactura de artesanías” (UNESCO 2001; citado en Romero 2005: 41).

Sin embargo, como apunta Romero (2005) dicha definición encierra límites porque si bien se cataloga a la música, la danza, fiestas, como patrimonio inmaterial, también parte de ellas son materiales y que tienen valores monetarios, como los vestuarios utilizados en danzas y fiestas. Por otra parte, el autor cuestiona que en las políticas de la UNESCO, como es el resguardo y rescate de la cultural inmaterial, existe énfasis en las expresiones tradicionales de zonas rurales, asumidas como los más representativos y que se encuentran en peligro de extinción, pero que no se asume a otras expresiones populares e híbridas.

Asimismo, a lo que tradicionalmente se ha llamado como folclor, a las danzas, músicas, rituales, artesanías, etc., y actualmente también se lo llama como “patrimonio cultural inmaterial”, también se la puede conceptualizar desde la antropología de la experiencia y de la performance como “formas de cultura expresiva” (Cánepa 2001: 12).

Desde esta perspectiva, tanto las danzas, la música y otras formas de representación cultural, son concebidas como actos performativos, los cuales mediante sus puestas en escena, van constituyendo significados cuando son experimentados. De este modo: “(...) las formas de representación cultural, entendidas como prácticas performativas y generadoras de experiencia, constituyen espacios donde las identidades y las relaciones entre los participantes se crean, transforman y negocian” (Ibíd.:18).

Para la presente tesis, entenderemos al folclor o patrimonio cultural inmaterial como cultura expresiva, pues cuando son realizadas transmiten significados y crean experiencia entre quienes los que ejecutan y consumen. Para el caso de estudio, si bien obtenemos la información mediante los archivos y algunos testimonios, no se asumían a las danzas o las músicas andinas o de cualquier región como transmisores de una identidad única. Por el contrario, es a partir las performances de los repertorios coreográficos que se iban construyendo, narrando y experimentando una idea de lo peruano.

1.2.4. Performance, cultura y recurso

Asumir la cultura expresiva desde la performance, nos lleva a ver algunas características de esta perspectiva. De acuerdo a D. Taylor (2011), los estudios del performances rompen con los supuestos heredados desde los enfoques estructuralistas que remarcaban que eran las condiciones sociales las que regían las conductas y creencias. Por el contrario, desde la performances, se reconocen a las agencias individuales, negociaciones y la experiencia como constructores de identidades.

Esta perspectiva que viene desde la confluencia entre el teatro y la antropología con V. Turner (1987, 1988) y R. Schechner (2002, 2000), señala la performance puede ser entendido como una relación entre el ser, el hacer y el mostrar hacer (*showing doing*). De esta forma, toda performance se constituye como un comportamiento dos veces practicado. Así, asumir a las prácticas performativas como un comportamiento practicados dos veces y que se presentan en varios aspectos de la vida social, tiene consecuencias pues construyen, modelan y narran historias, que relacionado con el caso de estudio, es clave para la representación, construcción y narración de la identidad nacional.

“(…) [las] performances marcan identidades, curvan el tiempo, remodelan y adornan el cuerpo y cuentan historias. Las performances (del arte, ritual o de la vida cotidiana) son hechos a partir de comportamientos comportados o comportamientos restaurados, que son acciones performadas que las personas entrenan para que ellos la practiquen y ensayen” (Schechner 2002: 22).

Por otro lado, cuando se ha tratado de definir el término folclórico para referirse a las manifestaciones musicales, dancísticas y demás artes, siempre se ha hecho énfasis en necesidad del contexto originario para definirse como tal. Por ese motivo, cuando una puesta es desarrollada en otros contextos, son catalogadas como falsas o no folclóricas. Sin embargo, como apunta R. Schechner (2000) y Taylor (2012) las performance hace que sea imposible distinguir entre lo aparente y lo real, pues ambas forman parte del mismo fenómeno.

“Las apariencias son realidades. Y realidades son también lo que está detrás de las apariencias. La noción de ‘verdad’ como ‘natural’ o ‘fija’ se vuelve dudosa. La realidad social y hasta física se comprende como construcción, en toda su extensión,

desde muchas superficies o aspectos hasta sus múltiples profundidades” (Schechner 2000: 19).

Por su parte, Diana Taylor (2012) menciona que las performances en sus diversas formas que toman, como las danzas, los deportes, actividades donde la participación es ensayada y reiterada pueden ser objetos del análisis de los estudios de performance; también la performance puede ser una metodología, la cual posibilita analizar dichos eventos (conductas repetidas de manera consciente o inconsciente) como una performance. De este modo, para el caso de estudio se asumen como performances las puestas que realizaba Rosa E. Figueroa con sus elencos de la escuela de folclor, con la agrupación Perú Canta y Baila y con Galas Peruanas. Ellas, al ser un fenómeno real y construido al mismo tiempo, “connota simultáneamente un proceso, una práctica, un acto (...) un modo de transmisión, un desempeño, una realización y un medio de intervención en el mundo” (Taylor 2012: 12-14).

Esta práctica e intervención en el mundo se realiza mediante dos tipos de sistemas de transmisión de conocimiento y de memoria, como dice Taylor (2012): archivo y repertorio. La autora define al archivo como el soporte material que es perdurable en el tiempo, como los documentos, cartas, videos, fotografías, etc.; así, “el archivo, ya que perdura, excede ‘lo vivo’” (p. 15). A pesar de que el archivo se entiende como imperecedero, sus significados nunca son estables, ni concretos, ni mucho menos ajenos a las intenciones del cual fueron parte cuando se formó el archivo. Del mismo modo, tampoco es tan cierto que resistan al cambio o al tiempo, pues los diversos soportes físicos pueden desaparecer o cambiar en el tiempo. Por otro lado, el repertorio apunta más bien a “lo vivo”, a lo efímero, a aquello que se representa en un determinado momento, y el cual “tiene que ver con la memoria corporal que circula a través del performance: gestos, narración oral, movimiento, danza y canto (...). El repertorio requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción de saber al estar *allí* y ser parte de esa transmisión” (p. 17). Ambos, como dice la autora, no funcionan separadamente sino en conjunto.

Pero, ¿cómo esta distinción entre repertorio y archivo ayudaría para entender el caso presentado en la tesis, si como no se analizarán performances in situ? Considero que si bien en la presente tesis, apuntaré más a analizar las representaciones identitarias a

partir de las danzas, vestuario y bailes que se pusieron en práctica hace varios años, considero que la noción de archivo y repertorio permite tener una mejor comprensión de las performances. Taylor (2012) menciona que “El performance ‘en vivo’ no puede ser capturado o transmitido a través del archivo. Un video de un performance no es el performance, aunque generalmente viene a reemplazarlo como objeto de análisis (el video es parte del archivo; lo que allí se representa es parte del repertorio)” (p. 17). Partiendo de dicha observación, analizaré entonces a las imágenes y los textos como archivos que contienen parte de aquellos repertorios de las performances que promovió Rosa E. Figueroa con la cultura expresiva.

1.2.5. Cultura material y mercancías

Por otra parte, veo conveniente también asumir a la “cultura material” —como los vestidos, trajes, indumentarias que se emplean en las representaciones folclóricas—, como una mercancía, en términos que lo define Appadurai (1991): “(...) las mercancías son cosas que poseen un tipo particular de potencial social, que son discernibles de ‘productos’, ‘objetos’, ‘bines’, ‘artefactos’ y otros tipos de cosas...” (p. 21). Así, estas “cosas,” argumentará el autor, adquieren la condición mercantil no en relación a la producción, como la perspectiva marxista las entendía, sino más bien a partir de su trayectoria total y su intercambiabilidad. También, resalta que las mercancías pueden desviarse de sus rutas específicas, ya sea por razones estéticas o penurias económicas. Un ejemplo que muestra Appadurai (1991) respecto a las desviaciones de las mercancías, es aquella concebida como el “arte turístico”, en donde ciertos objetos producidos con fines rituales y estéticos son transformados social, cultural y económica por otros grupos o ideologías más grandes. Este punto es relevante para el caso, pues así como dice el autor, los objetos propios de las representaciones folclóricas fueron transformados, reapropiados y puestos en otras trayectorias.

En esta perspectiva, también considero el enfoque que propone Kopytoff (1991) respecto a las biografías de las cosas, lo cual puede mostrar “lo significativo de la adopción de objetos —y de conceptos- extranjeros no es el hecho de que sean adoptados, sino la forma en que son redefinidos culturalmente y puestos en uso” (p. 93). Este punto, también será tomado en cuenta, pues veremos cómo los objetos

culturales, como los vestidos, son redefinidas y empleados como parte de las puestas que se realizaba, modificándolas y reasignándoles nuevos valores simbólicos y narrativos de identidad.



CAPÍTULO II: CONTEXTO

La fundación de la Escuela de Música y Danzas Folklóricas hecha por Rosa E. Figueroa y los posteriores espectáculos culturales y artísticos que ofreciera desde la década del 50 en adelante, se enmarca dentro de un contexto político, social y cultural particular en la historia del Perú. Nuestro país, que había pasado de una breve estabilidad política conocida como la “primavera democrática”, con los gobiernos de Manuel Prado Ugarteche (1939-1945) y de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948), se enrumaba hacia una etapa conocida como el Ochenio de Odría, en donde nuevamente el poder recaía en manos de los militares. Sin embargo, si bien toda la producción cultural, académica y de difusión que hizo Figueroa desde la década del 50 empieza desde el Ochenio, queda preguntarnos ¿Cómo era la situación cultural en Lima antes de la década del 50?, ¿Qué eventos y formas de difusión existían respecto a la cultura indígena o andina en la capital?, ¿Cómo influyó el movimiento indigenista de los años 20 y 30 para la presencia de lo indígena en la difusión del folclor andino en los espacios públicos? Estas preguntas nos guiarán para esbozar en este capítulo, un breve contexto sociocultural e ideológico previo a la fundación de la escuela de folclor y danzas de Rosa E. Figueroa.

2.1. El indigenismo y el Ochenio de Leguía

A fines del siglo XIX y en las primeras décadas del XX, empieza a darse discusiones en los grupos intelectuales respecto a la nacionalidad peruana. Estas discusiones surgen a partir de la derrota peruana en la Guerra con Chile, la falta de capacidad de las élites oligarcas en formar al Perú como una nación, los movimientos campesinos, y la penetración capitalista al país (Degregori 1979: 22)¹. El surgimiento de la pequeña burguesía en el país, va a propugnar el desarrollo de mercados internos, para lo cual necesitaba incorporar a los indígenas al mercado de trabajo, surgiendo el indigenismo como una “ideología antifeudal” (Ibíd.: 32).

¹ Uno de los precursores del indigenismo fue Manuel González Prada, quien luego de la derrota peruana en la Guerra con Chile, empieza a cuestionar el papel de las clases dominantes —oligarquía y el Clero— como aquella que había explotado y marginado a la población indígena, no haciéndole partícipe en la nación peruana (Contreras y Cueto 2004: 174-175; Klarén 2000: 200; Alfageme y Valderrama 1979: 57).

De este modo, como menciona Favre (2007), el indigenismo se constituirá como un “*movimiento ideológico* de expresión literaria y artística, aunque igualmente política y social, que piensa al indio en el marco de una problemática nacional” (p. 10; énfasis en el original). En Lima surgirían asociaciones filantrópicas, como la Asociación Pro Indígena, y grupos de intelectuales y artistas que tenían al indio como eje de discusión y de inspiración para los debates y creaciones. Las características de aquel indigenismo fueron el pasadismo —ver al indio histórico y no al actual—, exoticismo —indio estereotipado—, paternalismo y el populismo (Degregori 1979).

Sin embargo, fue con el gobierno de Augusto B. Leguía (1919—1929) que se produce el auge del movimiento indigenista, asumido ésta casi como una política de estado, con el lema de la *Patria Nueva*, aunque siempre contradictoria entre el discurso y la práctica. Como menciona Valderrama y Alfageme (1979): “... por un lado se desarrolló una política indigenista que revaloraba el papel del indígena en nuestra sociedad, por otro lado, había una despiadada explotación de la misma población indígena...” (p. 91). Explotación que se daba, por ejemplo, mediante la Ley de Circunscripción Vial, que obligaba a trabajar gratuitamente a la población indígena en la construcción de carreteras.

Respecto a las acciones favorables hacia la población indígena, tenemos que se reconoció en la Constitución de 1920 la propiedad de la tierra y se dieron normas para el reconocimiento legal de las comunidades campesinas; se creó la Sección de Asuntos Indígenas en el Ministerio de Fomento; se formó el Patronato de la Raza Indígena; se estableció el “Día del Indio”; y desde un origen campesino se formó el Comité Pro-Derecho Indígena “Tahuantinsuyo” (Contreras & Cueto 2004).

Pero a partir del segundo periodo del Oncenio de Leguía, según refiere Valderrama y Alfageme (1979), la actitud del gobierno frente al problema indígena cambió sustancialmente. Así, “aunque se mantuvo en los discursos oficiales una retórica pro indígena (...), el tema de la crítica al gamonalismo se tornó totalmente moderado” (Ibíd.: 106). Esta retórica que refiere los autores citados, se encuentra, por ejemplo, cuando leemos el discurso que Leguía proclamó en su campaña de 1924:

“Urge, pues, reintegrar al indio a la vida nacional, protegiendo eficazmente su vida, su salud; instruyéndole y amparando sus derechos, entre los cuales el principal es el de la propiedad. Yo prometo solemnemente rehabilitar al indio a la vida del derecho y la cultura porque ya es tiempo de acabar con su esclavitud que es una afrenta para la República y un crimen intolerable para la Justicia”.²

Estas promesas que proclamaba respecto al indio, según el testimonio que nos ofrece Dora Mayer, no se llegó a cumplir. Ella nos dice que: “Leguía, un perfecto criollo, nunca pensó realmente en el bien del indígena, sino en la utilidad que éste pudiera prestarle. El fin de la política indigenista, anunciada en el programa presidencial de su última reelección, no se llegó a ver” (Mayer ¿1933?: 81).

A pesar de que Valderrama y Alfageme (1979) y la propia Dora Mayer (¿1933?) refieren que en la segunda etapa del oncenio se pierde el interés hacia el indigenismo desde el Estado, pasando a ser visto el problema indígena como un problema técnico, es imposible no reconocer que fue durante el leguismo que se “favoreció cierto clima intelectual, aunque sea a ‘contrariori’, pues la adopción por el gobierno de ciertos principios, programas y lemas, contribuyó a la eclosión de un clima nativista en las artes y la literatura” (Tamayo, 1988: 24). Este clima intelectual que menciona José Tamayo, hizo que se produzca una moda indigenista en la Lima criolla y oligarca de la época, llegando folkloristas, músicos y grupos de danzas a la capital; además, dicha moda se expandió hacia los círculos intelectuales, artísticos y pictóricos limeños, como José Sabogal, José C. Mariátegui, entre otros. De esta manera que “entre 1926 y 1930, la capital del Perú, por entonces una sociedad regional desintegrada del resto del país, sucumbió a la moda indigenista como nunca antes lo había hecho” (Ibíd.: 36)³.

El arte, en tiempos de Leguía, fue entonces una “manifestación de un deseo para crear una autentica cultura nacional que reconozca la necesidad de incorporar la

² Discurso electoral de Augusto B. Leguía el 3 de julio de 1924, citado en: J. Basadre (1969).

³ Si bien se menciona que en la época del Oncenio generó una moda respecto a lo indígena, tanto en los círculos intelectuales y artísticos, Dora Mayer (¿1933?), realiza una crítica a dicha moda, aduciendo que fue más bien un recurso para que los grupos criollos obtengan ganancias de lo indígena: “En tiempos de Leguía se puso de moda al indio. Pléyade de intelectuales se ocuparon de la raza nativa obedeciendo una consigna oficial. Eso no era un levantamiento de la raza indígena, sino una pesca criolla. Cada cual quería distinguirse con alguna lindura referente a los indígenas. Se presentó la Sociedad de la Flecha de Oro. Se fomentó el “folklore incaico” en las Pampas de Amancaes con miras a una espléndida ganancia para el Alcalde del distrito (sic) del Rímac y los teatros limeños. Se trabó relaciones, en el Museo Arqueológico, con emisarios de la industria extranjera, para sacar partido del arte autóctono” (p. 80).

herencia indígena del Perú. En consecuencia, en la incorporación de motivos prehispánicos en el lenguaje artístico o pintar indios significó un acto político” (Antrobus 1997: 10; traducción mía). Por ello, se debe entender a la moda indigenista dentro de una postura política que luego se materializaría mediante la adopción, promoción y difusión de todo aquello relacionado con el “arte incaico”, referido a la música, el folclor, el teatro, la pintura —cabe destacar el patronazgo que ejerció sobre la Escuela de Bellas Artes—, la arquitectura, entre otros⁴.

2.2. Manifestaciones artísticas y culturales sobre lo indígena

Uno de los medios para transmitir el discurso que propugnaba el gobierno de Leguía con el lema de la *Patria Nueva*, fue el teatro⁵. Si bien hasta la época que comienza el Oncenio, existían en Lima diversas presentaciones teatrales y de óperas que eran producidas y consumidas por sectores altos de la ciudad. Sin embargo, cuando empieza el gobierno de Leguía, llegan a Lima varias compañías de teatro quechua cuzqueño, que eran muy exitosos en Cusco, pero que no llegaron a obtener buena acogida entre el público limeño, acostumbrados a espectáculos de ópera y lírica clásica. Existiendo incluso mucha crítica negativa y cierto rechazo hacia a aquellas puestas en escena que trataban sobre lo indígena (Rengifo 2014)⁶.

⁴ Uno de los casos importantes se dio en la plástica y en la arquitectura, cuando el escultor y arquitecto español Miguel Piqueras forma el estilo “neo peruano”, como una forma para materializar mediante objetos artísticos la idea de lo nacional. Siguiendo este estilo se construyen y diseñan edificios y espacios públicos con motivos prehispánicos como el actual Museo de la Cultura Peruana, la Plaza Manco Cápac en La Victoria y elementos decorativos del Parque de la Reserva (Ramón 2013; Antrobus 1997: 169-188). Por otro lado, la corriente indigenista continuó en los círculos académicos y de artistas años después del gobierno de Leguía. Aquí toma un papel importante las hermanas Alicia y Celia Bustamante. Alicia, egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes y alumna de José Sabogal, funda en 1936 la peña Pancho Fierro como espacio para realizar exposiciones de piezas de arte popular. Precisamente, fue ella quien trajo a Lima los primeros sanmarcos ayacuchanos, que luego se convertirían en los retablos, teniendo sus propios caminos como objetos de arte popular (Ulfe 2011a, 2009).

⁵ Sobre el teatro como función política, encontramos que en las primeras décadas del siglo XIX mediante las obras que se representaban constituyeron espacios para discutir cómo debiera ser la nueva república peruana. Así, algunos como Felipe Pardo y Aliaga propugnaba que se debería de erradicar costumbres coloniales y optar usos europeos (Ricketts 2003).

⁶ Un ejemplo del rechazo por parte de ciertos grupos aristocráticos hacia las representaciones de los dramas quechuas en Lima, la tenemos sobre la intención de la Compañía Cuzco al buscar un apoyo económico del gobierno para presentarse en Nueva York. La nota fue publicada en la revista *Mundial*, el 2 de julio de 1920, y dice así: “El Colón ha arrastrado una vida lánguida acogiendo a esa apachería indígena, reclutada en las regiones trasandinas ignorantes de lo que es arte, historia y Teatro con el objeto de explotar indignamente al público y conseguir del Gobierno un apoyo, que si se llegara a conseguirse sería la deshonra mayor que del Perú podría hacerse en el extranjero. Creemos que haya la suficiente cordura para no hacerlo, porque ello sería una verdadera vergüenza desde el punto de vista artístico y patriótico”, citado en: Rengifo (2014: 90).

No obstante al rechazo de los sectores altos de la sociedad limeña hacia las representaciones sobre lo indígena, desde el gobierno de Leguía se planeó el reestreno de la ópera *Ollanta*, escrita por José María Valle Riestra años antes. Esta tarea fue encomendada a la compañía italiana de ópera Bracale, que recién había llegado a Lima siendo estrenada con gran acogida el 22 de setiembre de 1920 en el Teatro Forero (hoy Municipal). Además que fue difundida para varios sectores, no solo los altos, sino también para los obreros, el sector educativo y las fuerzas armadas (Rengifo 2014). De este modo:

“La ayuda del gobierno al reestreno respondió a intereses políticos, a su proyecto cultural, el tema incaico, la música andina estilizada por la ópera y la parafernalia incaica, se prestaron para transmitir una identificación con símbolos culturales comunes, el sentido de pertenencia a una nación (...). Obviamente también respondía a la coyuntura cultural-política, de fomento del nacionalismo e indigenismo” (Ibíd.: 130).

En consecuencia, el “teatro fue utilizado como una herramienta para revivir la realidad incaica, para recuperar esa imagen perdida del pasado” (Ulfe 2011a: 50). En este empleo del teatro como medio para construir una idea de nación con base a lo indígena –entendido como incaico–, solo fue aceptada por las clases medias y altas cuando los dramas, dejan de ser dramas quechuas cusqueños, y son óperas ejecutadas por actores limeños y extranjeros. Los sectores hegemónicos de la Lima de entonces, recién logran aceptar y a asumir a lo incaico como pieza unificadora de la nacionalidad peruana cuando las obras —en este caso óperas— que se representan se adecúan a sus gustos de clase.

Resulta interesante señalar que si bien los dramas quechuas cusqueños no tuvieron buena acogida en Lima de inicios del Oncenio, sí contó con gran reconocimiento fuera del país el espectáculo artístico-folclórico que fue diseñado y dirigido por Luis E. Valcárcel (De la Cadena 2004: 91; Rénique 2013: 50), llamada la Misión Peruana de Arte Incaico, que se presentó con gran éxito en Bolivia, Argentina y Uruguay entre octubre de 1923 y enero de 1924. Según Zoila Mendoza (2006), esta compañía fue una “convergencia de individuos, temas, géneros, formas y, en general, elementos estéticos de diversas tradiciones, que venían tanto de una formación artística formal y cosmopolita como de una autodidacta rural y popular urbana del

Cuzco de la época (p. 34). Producto de ello, es que el espectáculo de la Misión contemplaba un repertorio variado, que incluía canto, baile, música, estampas costumbristas y presentación de tejidos, pinturas, fotografías y conferencias sobre el arte incaico⁷.

Imagen 1: Escena costumbrista de la Misión Peruana de Arte Incaico (1924)



Fotografía tomada por Figueroa Aznar en Buenos Aires (Argentina).
Fuente: Archivo Luis E. Valcárcel

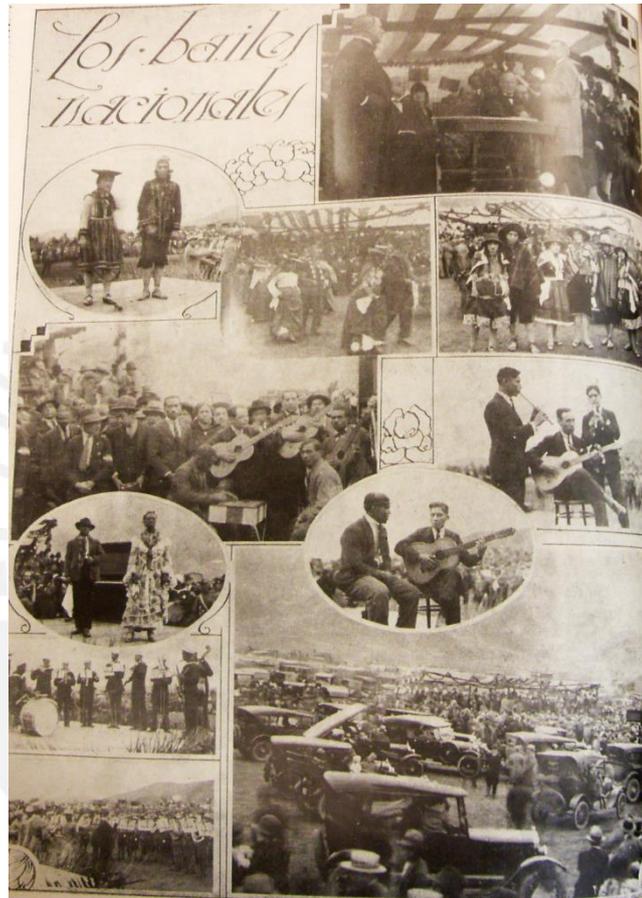
Volviendo a las presentaciones de espectáculos públicos en Lima que tenían relación con lo indígena, nos encontramos con el resurgimiento a iniciativas del alcalde del Rímac, Juan Ríos, de una de las viejas fiestas de la Lima colonial y republicana, que fue la Fiesta de Amancaes en el mes de junio. Esta festividad contó con el apoyo desde el gobierno para la organización, pues constituyó un mecanismo para invisibilizar las contradicciones sociales y la explotación, apelando al discurso de la nacionalidad peruana, donde:

“no se trata de romper con las discriminaciones de acabar con las fronteras, sino utilizar estas expresiones culturales para que contribuyan a la elaboración de un proyecto nacional (...). [Así] Las músicas, bailes y danzas de la sierra entran a la Pampa de Amancaes portando una forma de identidad andina no muy peligrosa, asociadas al divertimento, en contraste brutal con la verdadera situación que vivía el campesinado indígena (Borras S/f).

⁷ Esta compañía estimuló a que muchos artistas cusqueños creen obras artísticas y se formen instituciones culturales. Ver Mendoza (2006).

Es quizá debido a aquella intención que la Fiesta de Amancaes contaba con una gran difusión y cobertura en periódicos y revistas de la época, como el *Mundial* y *Variedades*; e incluso, era el propio presidente Leguía quien otorgaba los premios a los ganadores de los concursos que se convocaba para la fiesta (Ibíd.)⁸.

Imagen 2: Los bailes nacionales en la Fiesta de Amancaes (1927)



Fuente: *Mundial*, N°368, 1927

En cuanto a la organización de ellas, eran hechas en función a las disposiciones desde las élites gobernantes, como la ubicación de palcos para las autoridades, escenarios para los grupos musicales y cantantes, la instalación de micrófonos, la cobertura periodística respectiva, entre otros. Como sostiene Borrás (s/f): “Estamos muy lejos de la improvisación y en todo caso muy lejos de los códigos y prácticas de

⁸ R. Chocano (2012) menciona que si bien no existe una fecha exacta de cuándo empezó a realizarse la fiesta, esta estuvo muy asociada a los bailes y músicas de corte criollo y limeño: como la marinera y la zamacueca; además de ser un espacio de esparcimiento para todos los pobladores de la ciudad, al margen del estrato social de pertenencia. Al respecto de la difusión de la música criolla y andina, véase: Rohner (2013); Chocano (2012); Borrás (2012); Llorens y Chocano (2009); Bustamante (2007); Llorens (1983).

los grupos en sus regiones de origen”; es decir, las formas y dinámicas de presentación de los grupos folclóricos que llegaban a Lima tuvieron que adecuarse a las normas que se disponían desde los organizadores de la fiesta. Además, que constituyó como una maniobra política del gobierno para ganar la simpatía y apoyo de los sectores populares hacia el régimen de Leguía (Chocano 2012:142). Leguía decía al respecto:

“Los artistas vernaculares que han llegado de todos los rincones del país para tomar parte en este certamen van a acreditar las maravillas de nuestro folklore, las riquezas del venero musical y un original arte coreográfico. Ella no es obra del estudio ni del artificio. Nace del espontáneo, porque están en las entrañas mismas de nuestro pueblo apasionado...” (Discurso del presidente Augusto B. Leguía, *La Crónica*, 25 de junio de 1928, citado en Vivanco 1973: 37).

Pese a que el presidente Leguía propugnaba en su discurso que las artes que se representaban no era obra “del estudio ni artificio”, sino “nace del espontáneo”, mucho de los números que se ponían en escena eran recreaciones y estilizaciones sobre lo indígena, lo andino y lo incaico (Chocano 2012: 142). Ello también lo comprobamos cuando Vivanco (1973) al describir sobre las actividades folclóricas en la época de Leguía dice que entre los años de 1925 y 1926, los provincianos empiezan a tener una pequeña participación con músicas y bailes regionales utilizando “trajes visiblemente estilizados y adaptados para la ocasión” (p. 34). De este modo, encontramos que si bien la élite política se encargó de promover la fiesta de Amancaes para asegurarse simpatía de los sectores populares hacia el gobierno, al convocar a músicos, bailarines y cantantes de aquello que llamaban el “arte incaico”, este espacio festivo oficial constituyó como un paso importante para que los artistas que llegaban de varias partes del país y aquellos que eran de Lima empiecen a difundir el folclor andino en la capital. Así, “conjuntos artísticos de diversas partes del país se quedaron en Lima trabajando en cines y teatros por varias semanas luego de terminada la fiesta en Amancaes (Chocano 2012: 190). Desde luego que ello implicó una serie de modificaciones cuando se presentaban en la capital, desde los vestuarios, las composiciones hasta la creación de nuevos escenarios; cambios que años más tarde el gobierno de turno trataría de controlar, al dictar una serie normas legales, para mantener la “autenticidad” y la “pureza” del folclor andino.

La eclosión de intérpretes y conjuntos folclóricos que llegaban a Lima para presentarse en la fiesta de Amancaes, hicieron que la fiesta adquiriera un carácter andino, tendencia que se mantuvo décadas después del gobierno de Leguía (Ibíd.: 144). Esta proliferación de intérpretes se explica por los procesos de migraciones campo-ciudad que por aquellos años empezaban a producirse. Así, miles de migrantes de todas partes del país se asentarían en las principales ciudades de la costa y en las cabeceras de región⁹. Por ejemplo, en nuestra capital, para la década de 1930 contaba con una población de 443 300.47 ocupando un área de 2037 hectáreas en la ciudad, mientras que para 1940 se registró a 661 508 habitantes, ocupando un área de 5 763 hectáreas de ciudad. Esta población migrante del mundo rural, serían quienes formaron luego las primeras barriadas de Lima (Matos Mar 2012, 1977).

Es en este contexto, donde hay presencia cada vez mayor de población de origen andino, y el aumento de intérpretes del folclor andino, es que empiezan a crearse nuevos lugares para que ellos se presenten. Nacerían así los primeros coliseos, carpas y algunos programas en las emisoras radiales de la capital, en donde se presentarían los cultores bajo las figuras de “Compañías Folklóricas” (Vivanco 1973):

“Los años de 1946-50, fueron la ‘edad de oro’ del folklore en los coliseos de Lima. El quinquenio de 1946-50 la base de los programas de los coliseos eran las ‘Compañías’ folklóricas, integradas por numerosos aficionados serranos que interpretaban danzas y cantos” (Arguedas 1967, citado en Vivanco 1973: 38).

Para la década del 40 se refuerzan dos aspectos importantes en la difusión del folclor andino en Lima: los coliseos y los intérpretes o cultores. Respecto a los coliseos, los primeros que se fundaron fueron el Coliseo Lima, Bolívar Perú, Mundial e Inka, luego se crearían el Nacional, 2 de mayo y el Cerrado (Vivanco 1988: 360). Estos eran locales rústicos, algunos tenían techos de carpa de circo y otros eran abiertos. En ellos se reunían y disfrutaban de los espectáculos los migrantes andinos asentados en la ciudad. Por otro lado, respecto a los cultores, había varias formas que los agrupaban. Según Vivanco (1973), existían las Compañías, el Conjunto, las Bandas

⁹ En una nota que salió publicada en la revista Caretas, N° 26, semana del 15 al 31 de agosto de 1952 titulada: “Curiosidades de una feria”, en donde se describe a una feria andina que llegaba a Lima por motivos de las Fiestas Patrias. En ella se describe el proceso de migración por negocio hacia la capital: “Las familias que vienen a vender a la feria traen con ellos la sierra, los rincones de la sierra en los que no han olvidado ni los aromas y los sueltan en la plaza pública de la ciudad. Por unos días, y en un breve espacio, la sierra se apodera de la costa; surge, entre casas de pisos, sobre terreno urbanizado, en pequeños montones, volcanes que derraman sus delicias de un arte popular...” (s/p).

de Músicos, Orquestas típicas, los Tríos y Dúos; todos ellos, se diferenciaban por la cantidad de integrantes que las conformaban, siendo los más completos, las Compañías, que agrupaban un cuerpo coreográfico de cuatro a seis parejas y orquesta propia. Según el autor citado, los primeros que funcionaron en Lima fueron las Compañías, luego los Conjuntos y Orquestas típicas.

Uno de los cultores más importantes y más conocidos en la ciudad, y que luego se formaría como antropólogo en San Marcos, fue precisamente Alejandro Vivanco, quien en el año de 1943 forma su Compañía Ollanta, presentándose por toda la costa norte, sur y en la sierra, “divulgando y recogiendo costumbres, música y danza tradicionales de los Departamentos de Ayacucho, Apurímac, Huancavelica y Junín” (Vivanco 1969: 2). Además de su Compañía Ollanta, formaría otras, como el Orfeón Folklórico que contaba con más de 40 intérpretes, también la Compañía Folklórica Pachamama con igual número de intérpretes (Ibíd.). Según el propio Vivanco, durante los años de 1946 y 1947, se crean otros grupos emulando a su Compañía Ollanta, como la Compañía Antara de José Castellares, quien luego sería profesor de la Escuela de Música y Danzas Tradicionales de Rosa E. Figueroa, la Compañía Folklórica Peruana, de su primo Moisés Vivanco¹⁰, y la Compañía Tawantinsuyo de Florencia Coronado, entre otros; todos ellos representaban a varias regiones del país.

¹⁰ Moisés Vivanco forma su Compañía Folklórica Peruana con Zoila Emperatriz Chavarri, bautizada como Yma Súmac. Nacería así, “un nuevo ‘formato’ para la música peruana, éste tuvo muchos seguidores razón por la cual, las cantantes líricas fueron buscadas para interpretar la llamada ‘música incaica’, que antes sólo se habían hecho con temas instrumentales” (Sotelo 2011: 7). Sin embargo, ello no estuvo exento de críticas, sobre todo hechas por José M. Arguedas, quien en artículos periodísticos sostenía que: “Cuando Vivanco me llevó a oír a esta joven, le expresé mi asombro ¿Cómo podía pretenderse que cantara las canciones andinas quien no sabía ni una sola palabra de quechua? Una joven que había crecido en Lima, cuya psicología había sido modelada bajo la influencia humana total de los barrios de Lima, sin ninguna cultura musical, no podía estar en condiciones más negativas para pretender convertirse en intérprete de la música india. Sin embargo, Ima Súmac triunfó en Lima y se hizo pasar por intérprete del folklore quechua (...). Pero lo que hace Ima Súmac no es, por supuesto, “estilización” de la música india: es deformación pura. Emperatriz Chávarri hace de la canción india un simple espectáculo. (...). Y ésa es su característica: ha deformado la canción andina quechua hasta hacerla accesible al sentido superficial, frívolo y cotidiano del público de la ciudad, para lo que fue necesario despojar a esta música de todo su contenido lírico esencial, de su profundidad y de su genio, convirtiendo sus formas más nobles en un espectáculo grato al vulgo” (Arguedas 1977: 19-20).

Imagen 3: Compañía “Ollanta” de Alejandro Vivanco


Fuente: A. Vivanco (1947)

Hasta el momento hemos apreciado el impulso que ejerció el régimen de Augusto B. Leguía con su discurso de la Patria Nueva, al “indigenismo nacional” (Valcárcel 1981: 256), produciéndose un movimiento artístico, musical y en los círculos de intelectuales respecto a lo indígena como lo “auténticamente” nacional. Así, se da el apoyo oficial para impulsar nuevamente a la fiesta de Amancaes y convertirla en una fiesta de carácter nacional, en donde se aglomeraban y se presentaban a los artistas indígenas —incaicos como se denominaban en la época—, y además, se vio reflejada en otros aspectos, como en la pintura, la arquitectura, entre otros.

Ahora bien, producto de aquel impulso estatal indigenista de los años 20, sumado al proceso de migración campo-ciudad, que empezó a producirse con más intensidad en la década del 30 y 40 transformando el rostro de Lima, empezaron a formarse y aparecer en escena más artistas y cultores agrupados en compañías folclóricas. El caso de Alejandro Vivanco y su Compañía Ollanta, así como muchos otros, son característicos de los años 40 cuando ya empiezan a crearse los primeros coliseos y las barriadas limeñas. Por el lado de los círculos de intelectuales, según refiere Roel Mendizábal (2000: 76) en los años 30 se continúa con la línea de los años 20 pero ahora el interés es conocer acerca de las características de las poblaciones rurales, bajo el nombre de “tradición” entendida como una supervivencia de raíces

prehispánicas y coloniales. Así, el folclor como disciplina buscaba “el estudio de esas ‘supervivencias’ en la estética, los comportamientos y los conocimientos, que han de ser rescatadas y validadas como parte de la persistencia cultural ante la amenaza que supone el avance de la modernidad” (Ibíd.: 78).

Finalmente, ¿qué sucede a mediados de la década del 40 cuando en la llamada “primavera democrática”, asume la presidencia José Luis Bustamante y Rivero, llevando al gabinete ministerial a Luis E. Valcárcel, conocido historiador e indigenista? Utilizando las propias palabras de Valcárcel, con el gobierno de Bustamante y Rivero, se pasaría del indigenismo nacional propio de la época de Leguía a uno que denominó como el “indigenismo institucional”. Con ello, desde el Estado se crearon varias instituciones que buscaban investigar a aquellos grupos indígenas que años antes ya se venían observando y describiendo.

2.3. El indigenismo institucional: fundación de la etnología y la normalización del folclor

“(…). De un primer momento que podría llamarse del “indigenismo regional”, que se desarrolló principalmente en Cuzco y Puno, se pasó a la etapa del “indigenismo nacional”, aproximadamente entre 1925 y 1930. Luego vendría la etapa del “indigenismo institucional”, aunque los tres ha sido momentos distintos de una misma lucha a favor de las mayorías del país” (Valcárcel 1981: 256).

Cuando en los últimos años de su vida Luis E. Valcárcel recordaba sobre el movimiento indigenista en el país, nos ofrecía una interesante y sencilla periodificación: de aquel movimiento indigenista regional que se dio en Cusco en los años posteriores a la reforma universitaria de 1908; el indigenismo de carácter nacional en el segundo gobierno de Augusto B. Leguía —cuyas manifestaciones hemos reseñado en el ítem anterior—, para llegar a la fundación de la antropología en el ámbito universitario.

La antropología en el Perú nace como “hija del indigenismo” (Degregori 2000), creada oficialmente por iniciativa e impulso de Luis E. Valcárcel cuando fue Ministro de Educación del régimen de Bustamante y Rivero. Así se crearon el Instituto de Estudios Etnológicos del Museo de la Cultura Peruana en 1945, y el Instituto de Etnología de la Facultad de Letras de San Marcos en 1946

(Valcárcel 1953: 3-4). El mismo Valcárcel reflexiona sobre el contexto político que le permitió crear no solo dichos institutos, sino otros:

“La ley universitaria, aprobada mientras fui Ministro de Educación, hizo posible la fundación en la Universidad de San Marcos de varios institutos, que iniciaron sus actividades en 1946, bajo la dirección de distinguidos especialistas. Julio C. Tello en Arqueología; José M. Valega en Historia; Julio Chiriboga en Filosofía; Fernando Tola en Filología; José Gálvez en Literatura Peruana y Folklore; Javier Pulgar Vidal en Geografía y el de Etnología a mi cargo, con cuya fundación se podría decir que se introdujo oficialmente el aprendizaje de la etnología en el Perú” (Valcárcel 1981: 363).

Esta profesionalización de la antropología, conllevaría entre otras cosas, a preparar expertos en temas socioculturales que pudieran ser útiles a la mejor comprensión de la compleja realidad peruana. Luis E. Valcárcel en su discurso como Ministro de Educación ante la cámara de Diputados el 27 de febrero de 1946, justificaba así a la antropología como carrera profesional:

“Es urgente proveer a la preparación de profesionales antropólogos: ya en los Estados Unidos y Europa están desempeñando un importante papel al servicio del Estado. Son los expertos en el conocimiento del hombre y de la sociedad, sin cuyo consejo ni el estadista ni el educador pueden caminar con paso firme” (Valcárcel 1946: 11).

Dentro de sus primeras dos grandes líneas de trabajo de la recién fundada antropología, se encontraban: los estudios folclóricos y de comunidades, por un lado; y los proyectos de antropología aplicada, por otros (Degregori 2000). Aparecerían de este modo, diversas publicaciones y autores “clásicos” del folclor andino: Efraín Morote Best, José María Arguedas, Josafat Roel, José A. Lira, Mildred Merino, Félix Villarreal, Emilio Mendizábal Losack; quienes hicieron aparecer publicaciones periódicas como *Tradición*, (Cusco, 1950), *Folklore Americano* (Lima, 1953), *Archivos Peruanos de Folklore* (Lima, 1955), entre otros (Roel Mendizábal 2000: 80-81).

En aquellos primeros años de antropología, además de realizar las primeras investigaciones en comunidades y poblaciones denominadas indígenas, también existía una política de difundir dicho conocimiento mediante la exposición de objetos materiales de la cultura indígena. Así, por ejemplo, en el año de 1951 en el Museo de la Cultura Peruana se montó una exposición etnológica de los pescadores Urus y

Chipaya que habitaban en la Isla Taquile en el altiplano puneño y boliviano. Según extraemos de la cobertura que hizo la *Revista Cultura Peruana* (1951), en la muestra se expusieron las piezas que usaban los habitantes de dicha región para la caza, la pesca y la agricultura; además, que todos estos objetos se acompañaban de fotografías y con un catálogo explicativo.

Imagen 4: Exposición de la “Cultura Uru Chipaya” en el Museo de la Cultura Peruana (1951)



Fuente: *Revista Cultura Peruana*. N° 46, 1951

Resulta interesante este tipo de exposiciones desde los círculos académicos, pues años más tarde, Rosa E. Figueroa también realizaría exposiciones sobre los vestidos asumidos como tradicionales. En su dinámica, a semejanza con las exposiciones museísticas que hacían los antropólogos de la primera época, se mostraban los vestidos acompañados con narraciones explicativas sobre su origen y su significado; pero a diferencia de ellos, los vestidos de Figueroa, no necesariamente eran adquiridos en el mundo rural, sino diseñados y recreados en Lima. Este punto se verá en el cuarto capítulo de la tesis.

Ahora bien, volviendo al asunto del indigenismo institucional que refería Valcárcel, esta no se queda únicamente con la fundación de la etnología en los ámbitos universitarios, tanto de San Marcos como Cusco; sino también a la creación de ciertas instituciones dentro del Estado y de un marco legal que pretendía regular las

prácticas del folclor ante la proliferación de intérpretes del folclor andino en la ciudad de Lima.

De esta forma, uno de las primeras instituciones que se fundan en el marco de esta lógica, fue hecha mediante el Decreto Supremo del 5 de setiembre de 1945, cuando dentro de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación, se crea la Sección de Folklore y Arte Popular. Con la Resolución Suprema N° 3479, se delimitan sus fines: 1) Coordinar la investigación del folklore y artes populares del país; 2) Recoger el material de estudio mediante la operación de los elementos capaces y en especial de todos los maestros y alumnos de toda la república; 3) Fomentar el archivo correspondiente que incluirá secciones fotográficas y de filmes documentales; 4) Elaborar el Material conveniente con fines educativos; 5) Organizar la biblioteca folklórica; 6) Propiciar la publicación de una revista de Folklore peruano y de obras relacionadas con el folklore; 7) Auspiciar certámenes, representaciones, audiciones, conferencias, exposiciones y demás medios para intensificar y divulgar el folklore y las artes populares.

Por otra parte, el 14 de setiembre de 1949 se emite la Resolución Suprema N° 01753 por el cual los conjuntos de intérpretes de música y danza folklóricas andinas asentadas en Lima, deben de “inscribirse en un registro especial que será abierto en la Sección de Folklore y Asuntos Populares de la Dirección Artística” (Vivanco 1973: 160). Con esta disposición legal se expiden carnés para el “libre ejercicio de los artistas” (Ibíd.). Siete años más tarde, por medio de otra Resolución Ministerial N° 6078 de 18 de mayo de 1956, se dispuso que una “Comisión Calificadora” constituida por la anterior Resolución Suprema N° 01753, ante el aumento de los intérpretes del folclor, procedan a una nueva “recalificación de los solistas, dúos, conjuntos y compañías de música y danzas folklóricas andinas” (Ibíd.: 160).

Por otra parte, la primera institución que se crea en Lima para congregar a los intérpretes del folclor, fue la Asociación de Artistas y Conjuntos Folklóricos, la cual fue fundada el 4 de diciembre de 1949, con el auspicio de la Dirección Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Obtuvo reconocimiento oficial con la Resolución Suprema N° 855 del 5 de junio de 1950, por la iniciativa de José M. Arguedas, quien trabajaba como funcionario en dicha instancia estatal (Vivanco

1973). Según anota este autor, el objetivo que tuvo fue la de “velar y difundir el arte folklórico peruano, en sus diversas manifestaciones, encausando la autenticidad de sus costumbres regionales y propendiendo a su dignificación y progreso, dentro y fuera de la República” (p. 138). Como vemos con estas disposiciones normativas, es por estos años —entre fines del 40 y la década del 50—, que desde el Estado se empieza a aspirar mantener lo que se asumía como el “folclor auténtico”, oponiéndose a los cambios y estilizaciones, y otorgar autorizaciones a los intérpretes que los certificaban de “verdaderos” intérpretes del folclor.

Entonces, ubicamos a las prácticas folclóricas en la ciudad de Lima —entendiéndose principalmente a la música y danza— hasta mediados del siglo XX, a partir de lo que se heredó del indigenismo de la *Patria Nueva* de Leguía, al tener al indígena o lo vernacular como centro de la nación. Producto de este periodo de los años 20 y ayudado a los cambios estructurales que empezaba a experimentar el país en años posteriores, lo que ocasionó las migraciones campo-ciudad, llegando a la capital migrantes, quienes serían también cultores de la música folclórica andina. Estos al asentarse en la ciudad forman las primeras barriadas en las periferias de Lima, pero también los primeros coliseos, como centros de encuentro y de diversiones para aquellas poblaciones. Finalmente, ya entrado a la mitad del siglo XX y en el marco de una democracia efímera, se academiza como disciplina científica al estudio de lo indígena en el país, naciendo así la antropología. Con sus primeras orientaciones teóricas enmarcadas dentro del culturalismo norteamericano y con el indigenismo —el cual que ya existía desde décadas antes—, los primeros estudios que se realizaron fueron respecto a las comunidades indígenas y al folclor andino. Además, es por estos años que se crean desde el Estado algunas oficinas para atender a la creciente proliferación de cultores e intérpretes de la música y danza andinas, disponiéndose de ciertas normas que buscaba mantener el folclor “auténtico”.

Pues bien, es en ese contexto (con la antropología oficialmente fundada, instituciones y normas para regular el folclor, ambas desde el Estado; la aparición de intérpretes y cultores folclóricos en la ciudad), es que se funda en Lima, a fines de la década de 1940, la Escuela de Música y Danzas Folklóricas de Rosa E. Figueroa, la cual pretendía enseñar aquello que hasta el momento era estudiado y descrito por intelectuales, (antropólogos y folcloristas), y llevado a la práctica por cultores

folclóricos que no habían aprendido su arte en una escuela, llevando cursos y ni mucho menos, poseían un título que los reconocía como profesionales del folclor. Quizá por la intención de academizar al folclor en un contexto donde ya existía una disciplina profesional que estudiaba a lo indígena (como la antropología), y las normas estatales para certificar lo “auténtico” y lo “no auténtico” de las representaciones folclóricas que se hacían en Lima, es que la escuela de Rosa E. Figueroa fue en su momento bastante innovadora y hasta transgresora, en la medida de pretender profesionalizar algo que se concebía que solo podía aprenderse por herencia social. Y desde la fundación de la escuela, podía ser aprendido a cualquier persona que lo deseara. Además, que los elencos de alumnos empezaban a realizar presentaciones en escenarios de los sectores medios y altos de Lima y, en algunos casos, en el extranjero. En el siguiente capítulo se tratará íntegramente sobre ella.



CAPÍTULO III:

INSTITUCIONALIZACIÓN DEL FOLCLOR EN LIMA: LA FUNDACIÓN DE LA PRIMERA ESCUELA DE MÚSICA Y DANZA FOLKLÓRICAS PERUANAS (1948)

“Para nosotros, Rosa Elvira Figueroa no sólo ha aportado a la cultura peruana, sino que algo más, por su indiscutible mérito de haber impuesto, con tenacidad y audacia, el incomprensido arte popular del Perú en los salones dorados de una sociedad cerrada. Por eso, bien podríamos llamarla que es: ‘Una auténtica pionera’”— Alejandro Vivanco (1988: 382).

Cuando leemos el epígrafe con el que empezamos este capítulo, notamos que para el folclorista y antropólogo Alejandro Vivanco, sitúa a Rosa E. Figueroa como un personaje importante en la cultura peruana. Según el autor, ella tuvo el mérito de haber impuesto el arte popular en espacios precisamente no populares, denominándola por ello como una verdadera pionera. Sin embargo, esta apreciación positiva que recogemos de A. Vivanco sobre Rosa E. Figueroa, no siempre tuvo las mismas connotaciones positivas, tanto para otros folcloristas como antropólogos del medio peruano. Como veremos en los siguientes apartados de este capítulo, uno de los principales opositores que tuvo Figueroa en los años 50 y 60 fue José María Arguedas, quien tuvo una férrea oposición y crítica constante a la profesionalización del folclor y su enseñanza en una escuela, además de objetar las presentaciones que realizaban los conjuntos musicales y coreográficos que Figueroa realizaba en el medio local limeño. De este modo, este capítulo se compone de tres secciones: por un lado, conoceremos y analizaremos la institucionalización, profesionalización y academización del folclor en Lima, al fundarse la primera Escuela de Música y Danzas Folklóricas a fines de la década del 40; por otro lado, mostraremos el espectáculo artístico-musical llamado Perú Canta y Baila, que fue uno de los primeros elencos musicales formados en Lima, y que estaban integrados por profesionales en música y danza; y finalmente, detallaremos los debates y la oposición que tuvo José M. Arguedas hacia la propuesta de profesionalización del folclor hecho por Rosa E. Figueroa.

3.1. Rosa Elvira Figueroa: aspectos biográficos

Rosa Elvira Figueroa Núñez nació el 20 de noviembre de 1904 en la ciudad de Huánuco, hija de Pedro Figueroa San Miguel y de Elvira Núñez, una familia de

hacendados en aquella ciudad¹¹. Según relata la propia Rosa Elvira, en su familia siempre estuvo presente al ambiente artístico y musical, lo que le llevaría a definir su vida hacia las danzas y las músicas tradicionales: “En mi hogar, el ambiente musical era intenso, debido a la ascendencia española por línea materna, y puede afirmarse que desperté a la vida en un medio de música fina”¹².

Años más tarde, en 1917 viaja a Lima para seguir los estudios secundarios. En la capital estudió en el exclusivo colegio Santa Úrsula, que a la postre le ayudó a tener contactos entre sus ex compañeras para conseguir auspicios y apoyos, tanto para su escuela y los espectáculos musicales y artísticos que realizaba¹³.

Empieza en el mundo del arte en la década del 30, cuando estudia baile la Academia “Alcedo” (hoy Conservatorio Nacional de Música) y luego ballet con el coreógrafo italiano de *La Scala*, Enzo Longhi (Romero 2008). Además, según cuenta Alejandro Vivanco (1988), Rosa E. Figueroa llevó varios cursos de capacitación en el extranjero, en donde observó que existían escuelas dedicadas a la enseñanza profesional de las danzas tradicionales:

“(…). Es digno de mencionar su inquietud para ampliar sus conocimientos fuera del país, en cursillos libres, aunque sin certificados: en 1944, en la Sociedad Folklórica de México y Palacio de Bellas Artes; en 1947, Universidad de Chile (“Danzas folklóricas chilenas y latinoamericanas”); en 1949, Escuela Nacional de Danzas, de Buenos Aires, Argentina; en 1957, Charlas sobre folklore, Buenos Aires, con el profesor Horacio Rava; en 1967, Festival Latinoamericano de Folklore, Salta Argentina (...). En 1953, obtuvo el título de profesora de Bailes Populares en la Dirección Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública. Viajó a México en 1966, donde siguió un curso de Extensión Cultural y obtuvo un Diploma de la Academia Mexicana de la Educación (Vivanco 1988: 383).

En esta misma década del 30 empieza a actuar como cantante, bailarina y encarnando personajes dentro del mundo de la ópera y la lírica. Participa en las óperas de *La Traviata*, *Rigoletto*, *El Barbero de Sevilla*, y tuvo un rol en la ópera-ballet *Inti Raymi*

¹¹ El padre de Rosa E. Figueroa no solo fue parte de la clase alta de Huánuco, sino también de la élite intelectual y política. Según he encontrado, el señor Pedro Figueroa San Miguel en el año de 1938 publica un manifiesto titulado: *Historia sintética del ruidoso proceso sobre reivindicación del Tulumayo en la carretera Huánuco-Pucallpa*, con el cual denuncia una aparente apropiación ilícita de grandes extensiones de terrenos en zona del Tulumayo efectuados por la empresa japonesa Hajime Hoshi.

¹² Recorte periodístico, sin referencia exacta, probablemente sea de *El Comercio*, citado en Arana (2007).

¹³ Entrevista Grimaldina Romero.

de Carlos Valderrama.¹⁴ Además, entre los años de 1931 y 1948 actuó como cantante en la antigua radio OAX y posteriormente fue subdirectora artística de dicha emisora. También fundó y dirigió la radio Weston y Goicochea, creando programas de difusión musical; y participó en la película peruana “Yo perdí mi corazón” (1933)¹⁵ de Alberto Santana (Martínez 2010; Palacios 2004). Fue también miembro del personal artístico de Radio Nacional del Perú, trabajando ahí por casi catorce años, lugar desde donde empieza a difundir la música folclórica, interpretando creaciones de Theodoro Valcárcel, José María Valle Riestra, Ernesto López Mindreau, Rosa Mercedes Ayarza de Morales, Benigno Farfán, entre otros.¹⁶

Años más tarde, en 1948 funda la Escuela de Música y Danzas Folklóricas Peruanas, institución que se convirtió en pionera en el medio local limeño, al ser una iniciativa de origen privado que apuntaba a la academización y profesionalización del folclor, y en donde los estudiantes, lograban una certificación por los años de estudio. Muchos de los estudiantes de su escuela fueron parte de los elencos y conjuntos que formaría en el resto de su vida. Volveremos a la escuela más adelante.

Respecto a algunos aspectos de su biografía, encontramos que en 1952 por motivos de la inauguración del recién construido Estadio Nacional, en pleno gobierno de Manuel A. Odría, Figueroa organizó una gran presentación coreográfica con la participación de más de cinco mil alumnos de centros educativos nacionales de Lima, quienes presentaron bailes como la muliza, el huayno, festejo, la marinera.¹⁷

Luego de casi cuarenta años de actividad artística, contando solamente desde la fecha de fundación de su escuela en 1948, y luego de haber recibido una gran cantidad de homenajes y reconocimientos, fallece en Lima el 31 de mayo de 1988. Por las referencias documentales y por las entrevistas realizadas a personas allegadas, Rosa Elvira se mantuvo soltera, tampoco tuvo descendencia, dedicándose toda su vida al folclor, desde la fundación y dirección de su escuela hasta las agrupaciones y

¹⁴ Archivo REF- CREF- DP 113: Documento: “Fundamentos del proyecto de ley para mejorar la pensión de la folclorista nacional señorita: Rosa Elvira Figueroa Núñez”, pp. 1.

¹⁵ Esta película se enmarca dentro del conflicto fronterizo entre Perú y Colombia, y se encuentra disponible gratuitamente en internet, en la página de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Q0ONntjaeMU>

¹⁶ Archivo REF- CREF- DP 113: Documento: “Fundamentos del proyecto de ley para mejorar la pensión de la folclorista nacional señorita: Rosa Elvira Figueroa Núñez”, pp. 2.

¹⁷ *Ibíd.* Pp. 3.

conjuntos que organizó en los años posteriores y que las dirigió hasta casi el final de su vida.

3.2. La Escuela de Danza y Música Folklóricas Peruanas (1948)

3.2.1. La fundación

El origen de la escuela se remonta a los primeros años de 1940 cuando Rosa E. Figueroa participaba constantemente de las tertulias en casa de doña Rosa Mercedes Ayarza de Morales —conocida compositora, maestra de canto y recopiladora de tradiciones y costumbres limeñas—, y en donde confluían los más selectos cultores de la música clásica y criolla de la época (Cueto 2009).

“(…) en la casa de doña Rosa era música selecta, había música criolla pero selecta (...) y ella viendo que había cantantes, artistas, pero no había bailarines, [entonces] se le ocurrió la idea de fundar una escuela; le consultó a ellos, por eso los primeros profesores de música, todos eran amigos de ella, y lo hacían por amistad, por cariño a ella, y cariño a lo nuestro también para apoyarla en esa labor que empezaba...”¹⁸.

Pero es recién a fines del 40, específicamente el 13 de junio de 1948 cuando Rosa E. Figueroa funda en el local de la Asociación Nacional de Escritores y Artísticas (ANEA) ubicada en el centro de Lima y con un grupo reducido de alumnos, la Escuela de Música y Danzas Folklóricas Peruanas, que fue la primera en su tipo en la capital¹⁹. Cuando se funda la escuela, aún gobernaba el país el Dr. José Luis Bustamante y Rivero, quien había sido elegido democráticamente tres años antes. Posteriormente, Rosa E. Figueroa busca el reconocimiento oficial de su escuela frente al Estado peruano, esta vez ya dirigido por la Junta Militar presidido por el General Manuel A. Odría. Consigue que mediante la Resolución Suprema N.º 1053 del 13 de junio de 1949 que la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación bajo la dirección del General Juan Mendoza Rodríguez, se reconozca legalmente a la escuela de folclor. Y dos años más tarde, que el mismo ministerio, mediante la Resolución Ministerial N.º 718 del 12 de mayo de 1950, brinde veinte becas para que profesores de Historia, Arte y Educación Física de la

¹⁸ Entrevista Grimaldina Romero.

¹⁹ Los primeros alumnos fueron: Mary Ganoza Plaza, Alma Gastelumendi, Lucha y Nena Ego Aguirre, y Marcela Villamonte. “Rosa Elvira Figueroa: Palmas muy merecidas”. En: *El Comercio*, 6 de diciembre de 1986. Esta entrevista la realizan por el recibimiento de las Palmas Magisteriales otorgadas por el Estado peruano en el año 86, dos años antes de que fallezca. Archivo REF.

Escuela Normal Técnica puedan estudiar folclor en la recién fundada escuela. Como puede leerse en un extracto de dicha resolución:

“Que es necesario cultivar en el espíritu de la niñez y la juventud los valores culturales propios del país. Que uno de los más eficaces medio para lograr esta finalidad es el de divulgar, entre los educandos las manifestaciones más importantes del arte nacional. Se RESUELVE: Crear veinte Becas, a partir del 1° de mayo del presente año, en la Escuela de Música y Danzas Folklóricas Peruanas de esta capital, con el objetivo de que el personal docente de los Colegios y Escuelas oficiales, que hayan de ocuparlas para que aprendan el MÉTODO DE ENSEÑANZA de la Música y Bailes populares peruanos que en la referida Escuela imparten...”²⁰.

En los años que la escuela se crea, los proyectos educativos estatales estaban influenciados por el indigenismo, que ya venía desde los años 30, con el cual se buscaba en aumentar el índice de alfabetización de la población indígena, promover la enseñanza en la lengua vernácula y ampliar la cobertura de escuelas y maestros en las zonas rurales (Zapata 2013; Oliart 2011; Contreras 1996). Política que toma mayor alcance en el gobierno de Odría, aprobándose el Plan de Educación Nacional, con el que se masifica la educación secundaria, se incrementa el presupuesto para el ramo educativo, se construyen las Grandes Unidades Escolares, y se apoya económicamente para el funcionamiento de instituciones culturales y artísticas desde la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural. Con este apoyo estatal pudo funcionar de forma permanente la Orquesta Sinfónica Nacional, el Conservatorio, la Escuela de Bellas Artes, y la Escuela de Folclor de Rosa E. Figueroa (Guerra 1995).

Atendiendo a esta política estatal, se explica las becas con el cual ayudaba a financiar una institución de origen privado; y que se mantendrían hasta 1964, fecha que el Estado peruano decide nacionalizar a la escuela completamente, asumiendo el financiamiento total de ella. Sin embargo, para el tiempo que la escuela perteneció a Rosa E. Figueroa, las becas otorgadas por el Ministerio de Educación fueron de importancia para el financiamiento de la escuela. Se completaba con los ingresos del resto de estudiantes no becados, de cursos de extensión, de las actividades extracurriculares que se realizaban y de recursos propios de Figueroa.

²⁰Archivo REF- CREF-F-I-21. “Notas sobre las actividades didácticas llevadas a cabo como proyecciones del folklore durante 25 años, desde la fundación de la primera Escuela de Música y Danzas Folklóricas Peruanas. Junio 1948 a 1973”.

Cuando ella funda su escuela, el objetivo principal fue buscar mayor difusión para el folclor —sea andino o costeño— mediante la profesionalización del intérprete —músico, bailarines y danzantes—. Se buscaba que la música llamada folclórica se convierta en un espectáculo artístico, siendo accesible su consumo y su aprendizaje a los diversos sectores de la sociedad. Para la década del 50, incluso desde mucho antes, llegaban a Lima numerosas compañías de folclor —como la Compañía Ollanta de Alejandro Vivanco— que eran compuestas por intérpretes que habían aprendido su arte en la cotidianidad de sus vidas, por tradición y no en una escuela. En este sentido, buscar la profesionalización del folclor significaba que los espectáculos folclóricos fuesen hechos por intérpretes capacitados mediante una enseñanza regular, con una acreditación oficial y mediante puestas en escena que lleguen a todas las grupos sociales del país.

“Era preciso romper esa muralla de hielo que la incomprensión, la indolencia y los prejuicios habían forjado alrededor de los estudios folklóricos, haciéndolos conocer por todos, accesibles a todos, divulgándolos (...) a fin de que, conquistando todas las clases sociales su difusión y conocimiento alcanzara proporciones insospechadas, ampliando al mismo tiempo su radio de acción y deviniendo en una positiva tarea a favor de la cultura del país. (...). A este fin tendió el propósito inicial de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas Peruanas de la que soy fundadora y Directora”²¹.

Por otro lado, se desprende del texto citado, que para Rosa E. Figueroa el folclor debe superar una suerte de prejuicio en la cual estaba inmerso en aquellos años, apuntando más bien a ser divulgado a todas las clases sociales. Este punto resulta interesante, pues como nos recuerda la señora Grimaldina Romero, por aquellos primeros años existía bastante discriminación hacia los bailes, danzas y músicas andinas en los sectores medios y altos de la sociedad limeña. El folclor hasta esos años era conocido y tratado por los estudiosos, antropólogos, folcloristas y funcionarios públicos, pero a nivel de los imaginarios de la sociedad se continuaba con los prejuicios hacia su práctica y consumo. Debido a ello, Figueroa sostiene que tanto su estudio como su difusión implican llevarlo hacia todos los sectores sociales.

Existe, además, un segundo punto que se relaciona con el anterior: ¿Cuál sería el fin último de divulgar o difundir el folclor a todos los sectores sociales? Aquí aparece la noción de la nación. Para la propuesta de Figueroa, el folclor se está asumiendo

²¹ Archivo REF- CREF-F- IV-33. “El folklore aplicado a la Escuela Activa en el Perú”, s/f.

como un mecanismo para construir y forjar una “personalidad nacional”, apelando al mantenimiento vivo del patrimonio cultural mediante la enseñanza del mismo en la escuela y su práctica constante de difusión. Así, la escuela deja de ser solo un espacio de enseñanza-aprendizaje de danzas o bailes, sino que es un medio para imaginar y construir valores nacionales apelando a varias tradiciones culturales y musicales de departamentos de la sierra y de la costa. La escuela se construye, por tanto, como:

“...medio de fortalecer la personalidad nacional (...). En una palabra, abrir el surco y sembrar la semilla generosa y fecunda para un mejor futuro de los estudios folklóricos en la música, la danza y la coreografía peruanas. (...). Es por ello que la labor que realiza la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas Peruanas, no se circunscribe exclusivamente a la enseñanza puramente formalista de nuestra Música y Danzas tradicionales o al simple aprendizaje memorizado de las varias y sugerentes formas que adopta nuestro folklore (...). Va más allá de cualquier actitud superficial o de afectados ribetes docentes. (...) Quiere mantener vivo el invalorable patrimonio de nuestros antepasados (...). Quiere acercar a las generaciones presentes, el alma eterna y luminosa que animó, otrora, la expresión musical y coreográfica de un pueblo que, como el nuestro, quiso que la música y el baile presidieran siempre todas las actividades sustantivas de la comunidad”.²²

Como sostiene Reed (2012), desde fines del siglo XIX ha existido una constante relación entre la música y la danza con la creación de identidades nacionales. Siendo las prácticas musicales una “poderosa herramienta en la creación de ideologías nacionalistas y en la creación de sujetos nacionales” (p. 83). Esta lógica, fue el Estado quien impulsó y creó instituciones para fomentar justamente los valores nacionales por medio de las manifestaciones populares y folclóricas. Ello sucedió, por ejemplo, en México con la creación de la Escuela de la Plástica Mexicana en 1931, y al interior de este, la Escuela de Danza, con lo cual empezarían a enseñar danzas folclóricas (Saldaña 2010); algo similar ocurrió en Argentina, cuando en 1948 se funda la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas bajo el auspicio del gobierno de Juan Domingo Perón y también bajo una intención nacionalista (Belén Hirose 2010); y en Chile, para la misma época, con la creación de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Chile, que posibilitó el fomento agrupaciones y elencos artísticos (Donoso Fritz 2006). A diferencia de estos países, para el caso peruano, la escuela de danzas y músicas folclóricas no nace por iniciativa del Estado, sino por iniciativa privada aunque tuvo el auspicio del gobierno de turno ofreciendo

²² *Ibíd.*

becas para que profesores de educación secundaria puedan capacitarse en enseñanza del folclor.

Por otro lado, tal como se mostró en el capítulo anterior, hasta las décadas del 40 y 50 la música y danzas andinas que se presentaban en Lima, eran organizadas principalmente por compañías, dúos y solistas, quienes se presentaban en los coliseos de la ciudad y, en algunos casos, en teatros limeños. Por aquellos años, dicha expresión cultural aún no estaba profesionalizada, a diferencia de la música lírica o clásica, el cual ya se venía desarrollando en el Conservatorio Nacional de Música. Frente a esta carencia institucional, el deseo de difundir el folclor peruano, el contexto indigenista estatal y de una dosis de construcción nacionalista, es que se puede entender la fundación y los primeros años de la escuela de Rosa E. Figueroa.

3.2.2. Organización y desarrollo

Para fines de los años 40 aún no existían maestros o docentes certificados en enseñanza del folclor en Lima. Lo que existían eran los denominados “cultores”, es decir, músicos y cantantes quienes desarrollaban sus prácticas artísticas en diversos espacios y escenarios, pero que no la habían aprendido en una escuela. Frente a este vacío de docentes para los primeros años de la Escuela, Rosa E. Figueroa recurre a sus amigos y conocidos de la élite musical criolla y clásica para que integren su equipo de docentes en su recién fundada escuela:

“(…) en esa época no había ninguna escuela calificada a donde contratarlos [a profesores] (…) lo que convoca a destacados artistas, músicos y compositores, amigos personales y personalidades destacadas en la cultura peruana (…) recurre primero a su amiga Doña Rosa Mercedes Ayarza de Morales logrando que su hija Graciela profesora de piano asuma el cargo de maestra de música criolla, Luisa Ego Aguirre gran bailarina de marinera limeña asume el cargo de la especialidad. Augusto Ego Aguirre, integrante del famoso conjunto musical “Los Morochucos” para dictar el curso de música criolla” (Romero 2008: 34).

Para conseguir a los docentes que puedan enseñar el folclor andino, Rosa E. Figueroa visitó a los coliseos que estaban ubicados en los alrededores de la ciudad, pudiendo conseguir que una intérprete de música andina acepte enseñar en la escuela.

“Para conseguir a los andinos fue necesario incursionar en los coliseos que eran los únicos que cultivaban el folclor andino en esa época, consiguiendo contratar a la

cantante vernacular Sra. Agripina Castro de Aguilar cantante e intérprete de música y danzas del centro. Al profesor de Historia del Perú, Víctor Villegas, al músico y compositor José Castellares, a las hermanas Pagaza, profesoras de quechua y cancionero criollo del sur, al cajoneador, zapateador y decimista Don Porfirio Vásquez procedente del distrito de Chancay, pionero en la enseñanza del baile del festejo, contrapunto de zapateo negro y coplas del amor fino” (Ibíd.).

Por otra parte, los estudiantes que se matriculaban en la escuela pertenecían a un sector letrado, profesional y de clase media. Muchos de ellos eran educadores y de otras profesiones quienes sentían atracción por aprender música y danzas folclóricas de varias regiones del país. Para los primeros años de la escuela, a mediados del 50, aún existía en las clases medias y altas de la ciudad, gran rechazo y desprecio hacia la música andina. Por ejemplo, nuestra informante nos cuenta respecto a los coliseos:

“en esa época los coliseos estaban retirados de Lima, no se permitía en Lima, por el Rímac era el más cercano...la gente de Lima, el criollo limeño no iba nunca a eso, lo consideraban casi denigrante...”²³.

En este contexto de marginación sobre la música andina desde las clases medias y altas de Lima, la escuela empezó a convocar a interesados en aprender folclor. Como bien indicamos líneas arriba, el gobierno peruano mediante el Ministerio de Educación brindaba becas para que profesores interesados puedan aprender el método de enseñanza del folclor para luego reproducirlos en los colegios. Aparte de ellos, también existían otras personas quienes se inscribían en la escuela, logrando contar así con una buena cantidad de estudiantes. Como es el caso de la señora Grimaldina Romero, quien habiendo ya estudiado una carrera de industria del vestido, ingresa a la escuela de forma casual, como ella lo cuenta:

“Mi hermana mayor había terminado el curso de folclore en la escuela de la Srta. Rosa Elvira Figueroa y le había contado que yo sabía baila marinera, por lo que me invitó a conocer la escuela, al asistir a la invitación me vio bailar, inmediatamente me ofreció una beca para seguir el curso, que yo acepté gustosamente, llegando a destacar y obtener las primeras notas durante los años de estudio, razón por lo que recibí la primera medalla de oro de la escuela en 1957” (Romero 2008: 134).

Los estudios de la escuela duraba tres años, tiempo donde se enseñaban una serie de cursos orientados para preparar profesionalizar al estudiante en música, bailes y danzas folclóricas (véase cuadro N.º 1). Los cursos se dividían en tres grupos. El

²³ Entrevista Grimaldina Romero.

primero, consistía los llamados académicos, los cuales eran obligatorios para adquirir la profesionalización. Estos se dividían en cursos de teoría y de práctica. El segundo grupo consistía en cursos libres y electivos, los cuales servían más como una capacitación técnica y que duraban aproximadamente un año. El tercer grupo estaba compuesto por clases particulares y de extensión variable dictados también en la escuela. Todos estos cursos eran dictados por profesores de la escuela, aunque también se solía contratar a músicos o artísticas para demostraciones de canto, baile y de vestidos²⁴.

Cuadro 1: Asignaturas de la Escuela de Danzas y Música Folklóricas

Año académico de 1951	
Asignaturas	Profesores
Historia de la cultura peruana	Víctor Villegas Alegre
Teoría y solfeo	Blanquita Caro
Impostación de la voz	Juan Díaz André
Teoría sobre folkllore musical	Rosa Elvira Figueroa
Bailes y canciones andinos del centro	José Castellares
Música folklórica de la costa	Graciela Morales Ayarza
Danzas folklóricas del sur	Graciela Pagaza Galdo
Bailes y canciones negroides	Porfirio Vásquez
Canciones folklóricas del sur	Consuelo Pagaza Galdo
Bailes y canciones de la costa	Rosa Elvira Figueroa
Keswa	María Álvarez de Portugal
Cancionero criollo	Augusto Ego Aguirre
Bailes folklóricos de la costa	Lucha Ego Aguirre
Guitarra criolla	Porfirio Vásquez
Año académico de 1954	
Asignaturas	Profesores
Teoría sobre el folkllore	Rosa Elvira Figueroa
Bailes criollos	Lucha Ego Aguirre
Cancionero del centro	José Castellares
Danzas indígenas	Jorge Chara Góngora
Cancionero criollo	Augusto Ego Aguirre
Cancionero del sur	Consuela Pagaza G.
Bailes negroides	Porfirio Vásquez
Guitarra	Teresa Rodríguez
Teoría y solfeo	Graciela Morales
Historia de la cultura	Víctor Villegas
Bailes criollos	Rosa Elvira Figueroa
Keshua	María A. de Portugal
Bailes negroides	Teresa Rodríguez
Bailes del sur	Amanda P. de Cáceres
Bailes criollos	Ana María Silva
Bailes del centro	José Castellares
Músicas de la costa	Graciela Morales A.
Bailes criollos	Carlos M. Pella

Fuente: Arana (2007)

²⁴ Entrevista a Rosa E. Figueroa. En: *¿El Comercio?*, 27 de enero de 1973, citado en Arana (2007).

Ahora bien, los alumnos para graduarse y obtener el diploma correspondiente, debían de aprobar todos los cursos y presentar un trabajo final. Según cuenta la señora Romero, egresada de 1957, se solía presentar un trabajo final de estudios para poder obtener la certificación oficial. A ella le tocó realizar una maqueta donde tenía que representar una coreografía de un baile o una danza. Este trabajo se elaboraba con diversos materiales, como cartón, telas, pinturas, etc., y se debían diseñar todos los elementos que se toman en cuenta cuando se realiza una presentación artística en un escenario real. De modo que se construían en miniatura a los bailarines, vestidos y escenarios. El trabajo final lo elaboraba cada estudiante, y era expuesto ante un jurado calificador enviado especialmente por el Ministerio de Educación²⁵.

Al aprobar la evaluación del trabajo final, el alumno recibía un diploma a nombre del Ministerio de Educación, anotándose su especialidad del egresado o egresado, contado además con valor oficial. Por ejemplo, en el diploma de la señora Grimaldina Romero del año 1957, su especialidad era: “Danzas y Canciones del Centro y del Sur, Cancionero y Bailes Criollos de la Costa”; el de Olga Espíritu del año de 1960, era: “Danzas y Canciones de la Costa, Centro y Sur”.

Por otro lado, varios de los alumnos que se graduaban y obtenían la certificación se reincorporaban a la escuela como docentes. Como hemos explicado, por estos años aún no existían docentes de danzas y músicas folclóricas, lo cual se suplía contratando a algunos cultores de la música para que enseñen a los alumnos:

“con Agripina [Castro], tuvimos que aprender un grupo, aprendimos de ella, ella nos enseñó, y nosotros ya transmitíamos a las compañeras, ya se formaban grupos y ya les enseñábamos a bailar... así empezó porque no había maestros, no había escuelas de folclor...”²⁶

Por ello, varios de los primeros egresados se convertirían en los nuevos profesores de la escuela. Por ejemplo, para el año de 1955, se publica una nota en la revista institucional con el título de “Ayer alumnos, hoy maestros”, en donde se mencionaban el ingreso de seis nuevos docentes: “Teresa Rodríguez Vidal, Carlos

²⁵ Además, cuenta la señora Romero que la escuela conservaba todas las maquetas hechas por las graduadas hasta el año de 1964, fecha que se “nacionaliza”. Así, la nueva dirección decide despojar de todas las maquetas hechas desde la fundación de la escuela.

²⁶ Entrevista Grimaldina Romero.

Miguel Pella, Teresa Talavera, Amanda de Cáceres, Carlos Salcedo y Ana María Selva”.²⁷

La escuela de Rosa E. Figueroa fue todo un éxito, llegando a convocar a gran cantidad de estudiantes. Para los primeros siete años de labores, según se detalla en la revista institucional, habían egresado cinco promociones con un total de 100 alumnos, con una media de 20 alumnos por cada promoción, quienes ya estaban “debidamente preparados para difundir la enseñanza de la música y la danza folklórica en colegios, centros culturales y particulares”²⁸. De estos primeros egresados, ahora profesionales, empiezan a formar los primeros elencos artísticos que, como en la actualidad, son tan recurrentes en festivales o eventos, tanto dentro del país como en el extranjero.

Cuadro 2: Primeras promociones de la Escuela

Primera promoción 1951	Tercera promoción 1954
1. Isabel Ayllón de Espejo	1. Zenia Alva Sucher
2. Ninfa Cabrejos de Luna	2. Susana Haker de Barua
3. Luisa Ego Aguirre Marzo	3. Ernesto Backus
4. Nena Ego Aguirre Poggi de Drago	4. Pela Cornejo Palomino
5. Ketty Febres de Stone	5. Hilda Cárdenas Vargas
6. Elena Gastelumendi Velarde	6. Ernesto Corrales
7. Mary Ganoza de Cox Larco	7. Olga García Kruger
8. José Grimaldos D’Silva	8. Judy Guerrero de Luna
9. Betty Grimaldos Fernández	9. Rosalía García Mini
10. Luzmila Kusianovich Vial	10. Teresa Martínez Chamorro
11. José León Galoso	11. Nelly Navarro Delgado
12. Carlos Miguel Pella Silva	12. Flor de María Romero Lostaunau
13. José Pozo Cibrián	13. Fernando Reiter Denegri
14. Raúl Saco	14. Eduardo Saco Vertiz
15. Tulia Infante de Tarazona	15. Graciela Salcedo Morón
16. Elisa Velarde (India Kolla)	16. Carlota Villaisante de Jorges
17. Marcela Villamonte Fuentes	17. Vicky Villavicencio Sánchez

Fuente: Archivo REF: CREF-FI-005; *Revista Música y Danzas del Perú* (1955)
Elaboración propia

²⁷ *Música y Danzas del Perú*. Revista de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas Peruanas. Año VI, Vol. I. Lima. Octubre, 1955. Archivo REF.

²⁸ *Ibíd.* Pp. 17.

Imagen 5: Última Promoción “Ricardo Palma” (1962)



Fuente: *El Comercio*, Jueves 1° de febrero de 1962²⁹.

Imagen 6: Diploma de Capacitación de la Escuela de Música y Danzas Folklóricas Peruanas—Promoción 1957



Fuente: Romero (2008)

²⁹ Junto a la nota se lee lo siguiente: “Integrantes de la Promoción “Ricardo Palma” de la Escuela de Música y Danzas Folklóricas que dirige la señorita Rosa Elvira Figueroa; de izquierda a derecha: Vilma Arce, Catalina Bocanegra, Carmen Rosa Suazo, Isabel Pando, Teófila Espino, Ela Susy Vega, Ciro Palma, Irencé Díaz, Rosario Cámara, Adriana Barrantes, Estela Salcedo, Rosa Sánchez, Miriam Quintaba, Graciela García, Rosa Medina, Rudelinda Guerra, Elsa Díaz, Yolanda Buroncle, Carmen Ugarte, Isabel Calderón y Magdalena de Carpio”. Archivo REF.

Además de las actividades académicas de la escuela, también encontramos cuatro aspectos que complementan la propuesta de profesionalización: los viajes de estudio, las presentaciones artísticas de los alumnos y egresados³⁰, el Taller del Vestido y los concursos de belleza que se realizaba al interior de la escuela, llamado las “Ñustas del Perú”.

Como parte de la propuesta académica, la escuela empieza a organizar viajes de estudio y presentaciones a varias zonas del país, con el fin de producir un “intercambio cultural para conocer en el mismo lugar la realidad de nuestro folclor” (Romero 2008: 39). Los estudiantes, así como las promociones de egresados, empiezan a visitar varias ciudades del interior del país, sobre todo las capitales departamentales, donde suelen presentar sus números artísticos, a la vez de empezar a recopilar descripciones sobre danzas y vestidos de cada zona. Según cuenta nuestra entrevistada, se solía escoger las fechas de Fiestas Patrias, al presentarse en ellas numerosos eventos o festividades con danzas y músicas regionales.

“(…) viajamos a los principales departamentos del interior del país en una gira de estudios y de investigación folclórica, que sirvió para hacer un intercambio cultural muy importante, fuimos invitadas por las autoridades de cada zona visitada quienes nos recibieron espléndidamente” (Romero 2008: 145).

Por ejemplo, para el año de 1954 se tiene registro que la escuela llevó presentaciones a varias ciudades del país. En el mes de agosto de aquel año, participaron en la conmemoración por los 25 años de incorporación de Tacna a territorio peruano, actuando en el Teatro Municipal de aquella ciudad; luego pasaron a Arequipa, donde la delegación: “llevó a cabo un vasto e interesante programa de actuaciones en el Teatro Municipal, culminando estas con una conferencia sustentada por la Srta. Rosa Elvira Figueroa en la Universidad de San Agustín de dicha ciudad, que fuera ilustrada por la cantante India Kolla y los profesores Srta. Graciela Morales de Ayarza y José Castellares (...). La prensa arequipeña brindó elogios muy alagadores para este grupo de artistas. Con estos viajes son once los realizados por la Escuela a

³⁰ Según se menciona en un documento de la escuela, se llegó a grabar un disco *long-play* y 20 discos “corrientes” (entiéndase de 33 RPM) que contenían interpretaciones del coro de la Escuela. Lamentablemente dicho material no se ha podido localizar hasta el momento. Sin embargo, la sola alusión demuestra que las actividades artísticas que la escuela no solo se limitaron a la enseñanza y promoción mediante los elencos, sino también a la grabación de materiales sonoros.

través del país”.³¹ También se presentaron en Huánuco por el Centenario de Leoncio Prado en compañía de la Sinfónica Nacional y una delegación de la Escuela de Artes Escénicas.³²

Ahora bien, producto de dichos viajes de estudio y de presentación de los números artísticos hechos por los alumnos, Rosa E. Figueroa empieza a presentar el elenco en otros espacios de la capital:

“Ya de regreso a Lima y animada por los éxitos, comienza la directora a presentar su elenco por los mejores teatros de la capital, tales como el Teatro Municipal, Teatro Segura, Teatro Colón y destacados hoteles de la época, como el Bolívar, Sheraton, Crillón, Country Club, etc. Donde se celebraban los homenajes a los diferentes eventos internacionales que se realizaban allí” [También Rosa E. Figueroa] consigue que se le proporcione el teatrín de la Sociedad Entre Nous, donde tuvimos una exitosa temporada de seis meses de actuaciones y se celebró también la clausura de la promoción 1957 ‘Rosa Mercedes Ayarza de Morales’” (Romero 2008: 42).

Respecto al Taller del Vestido Típico, este fue ideado por Rosa E. Figueroa y que era necesaria para la propuesta académica de la escuela, al tener que contar con trajes que sea “representativos” de las tradiciones musicales y dancísticas que se enseñaban. Para la creación del Taller, se valió en gran parte por la experiencia de una de sus alumnas y posterior colaboradora, Grimaldina Romero, quien cuenta respecto a dicho taller:

“Como era necesario proveer de vestuario al elenco de la Escuela, la directora decide formar un taller dentro de ella para lo que invita a venir a Lima a costureras andinas para que hicieran algunos vestidos de muestra y basándonos en las investigaciones realizadas en los viajes de estudio, y contando con la dirección de Grimaldina Romero profesional en el arte del vestir se pudo confeccionar lo que después sería el vestuario del elenco. Se diseña y confecciona el vestido para la primera Ñusta de la escuela” (Romero 2008: 51).

Según el testimonio citado, resulta interesante ver que para la confección de los vestidos se recurrían a dos fuentes de conocimiento: por un lado, se contrataba a costureras andinas para que diseñen vestidos típicos para la escuela; y por otro, a partir de los viajes de estudios y presentaciones que realizaban los alumnos de la escuela, en donde se conseguían algunos vestidos o se los dibujaban. Los vestidos

³¹ *Música y Danzas del Perú*. Revista de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas Peruanas. Año VI, Vol. I. Lima. Octubre, 1955. Archivo REF.

³² *Ibíd.*

que servían como modelos eran obtenidos cuando llegaban a las capitales de departamento y en algunas otras ciudades del país para realizar presentaciones. Luego de adquirirlos o de dibujarlos en el lugar, eran traídos a Lima y reproducidos en el taller de la escuela. Esta reproducción, según nos cuenta, tenían que ser lo más “auténtico” posible al modelo original.

“[Los] vestidos se recopiló del mismo lugar... hemos ido a las fiestas donde se presentaban lo típico de cada lugar, y de ahí nos nutríamos para hacer los vestidos acá... y hacíamos las réplicas...”³³.

En cuanto al concurso de belleza realizado al interior de la escuela y con la participación exclusiva de las estudiantes, se la puede asumir como un “marco de referencia” que nos permite ver las expectativas de diferentes actores, la organización y la narración del evento (Cunin 2003: 174). En este sentido, el origen del novedoso concurso de belleza fue elaborado a partir de la coronación de la peruana Gladys Zender como Miss Universo en 1958; ello hizo que se cree el reinado de la “Ñusta del Perú” en la escuela, siendo la alumna Evelina Villegas la primera ganadora (Romero 2008: 49). La particularidad de este concurso de belleza, era que las participantes usaban vestidos típicos que eran creados en el Taller del Vestido de la escuela.

Por los registros hemerográficos con el que contamos, el reinado de “Ñusta del Perú” tuvo bastante notoriedad en Lima, siendo cubierto por varios medios impresos, pese a ser un espectáculo realizado con alumnas de una escuela particular. Para el concurso de 1959, la ganadora fue la señorita Martha Grados, cuya coronación se realizó en el Teatro Municipal, y contó con la presencia de otras reinas de belleza de la época (Lupe Mariátegui, “Miss Perú 1959; Gladys Durand, “Reina de la Primavera de los Departamentos”; y Elena Rossel Zapata, “Venus Perú”³⁴. Además, es importante destacar que este concurso se realizaba dentro de eventos con presencia de delegaciones extranjeras, como la Feria del Pacífico.

“Este acto [“Ñusta del Perú”] que fue el central de una programación confeccionada por la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas que dirige Rosa Elvira Figueroa, fue largamente aplaudido por el público que se entusiasmó con los

³³ Entrevista Grimaldina Romero.

³⁴ “Ñusta 1959”. En: *El Comercio*. Lima, miércoles 14 de octubre de 1959. Archivo REF.

números preñados de tinte peruanista y que al ser magníficamente ejecutados por las alumnas de la mencionada Escuela, sirvió para que las delegaciones extranjeras de la Feria del Pacífico, en cuyo honor se hizo la función, pudieran apreciar la variedad de nuestro folklore”.³⁵

Si bien este concurso tuvo una iniciativa privada, al ser iniciada en la escuela y con el concurso de sus alumnas, empezó a abrirse a espacios públicos, como las ferias, teatros o eventos que estaban fuera de la influencia directa de la propia escuela. El cuerpo, al instrumentalizarse en este concurso de belleza, empezó a funcionar como un mecanismo de diferenciación y normalización de identidades incorporadas (Cunin 2003: 198). Así, la “Ñusta” se posiciona como una figura distinta a las demás reinas de belleza del medio local, en la medida de pertenecer a una escuela de danzas folclóricas y llevar vestidos “representativos” del país. Por otro lado, se empieza a normalizar que las actividades producidas por la escuela son quienes confeccionan y performan los vestidos tradicionales del Perú. Quizá por ello, como nos refiere nuestra entrevistada, en los años siguientes del concurso de Miss Perú, fue Rosa E. Figueroa y su colección de vestidos, los que fueron constatemente empleados para dichos concursos de belleza en el país, incluso, llevados al extranjero.

³⁵ “Lupe Mariátegui coronó en el Teatro Municipal a Ñusta 1959”. En: *La Crónica*, Lima, 19 de octubre de 1959. Archivo REF.

Imagen 7: Evelina Villegas Rojas, Nusta de 1957



Fuente: Romero (2008)

Imagen 8: Primera gira de la Escuela a Piura por las Fiestas Patrias (1951)



Fuente: Revista Música y Danzas del Perú (1955)

3.2.3. El devenir de la escuela

La escuela continuó funcionando bajo la dirección de Rosa E. Figueroa por 15 años aproximadamente. Luego de varias promociones y numerosos estudiantes que egresaron de dicho centro de estudios, la escuela se nacionaliza mediante la Ley N.º 14765 del 14 de diciembre de 1963 en el primer gobierno de Fernando Belaunde Terry³⁶. Desde esta fecha, la escuela que fue iniciativa privada y que logró ser reconocida a nivel nacional, pasa a depender del Estado, quien mediante sus diversas instancias, se encargó de dirigirla y disponerle de recursos para su funcionamiento.

Si bien en la Ley que hemos hecho referencia se utiliza el concepto de “nacionalización”, en la realidad fue más una suerte de confiscación. Según refiere Grimaldina Romero, nuestra principal testimonio de la época, el gobierno se apropia de todos los materiales de la escuela (ficheros, libros, revistas, maquetas, incluso vestidos) con el pretexto de que luego se le pagaría en dinero a Rosa E. Figueroa, lo que al final nunca llega a suceder. Al parecer este incumplimiento desde el Estado tuvo bastante de cierto, pues años más tarde, ya en pleno gobierno militar del Gral. Juan Velasco Alvarado, Rosa E. Figueroa le envía una carta pidiéndole que el Estado peruano cancele la deuda por la nacionalización de su escuela, ocurrida siete años antes:

“Que por Ley N.º 14765 de fecha de 14 de diciembre de 1963 se nacionalizó la Escuela de Música y Danzas Folklóricas Peruanas de mi propiedad, habiendo cumplido por mi parte con hacer entrega –según inventarios- aprobados y firmados por la entonces Directora Srta. Mildred Merino de Zela y la señorita Tesorera, de los bienes materiales, intelectuales y de creación, y que, a pesar de haber gestionado dicha cobranza en diversas oportunidades, según documentación existente, no ha cumplido el Estado con el pago, por lo que le he entablado recurso ante el Ministerio de Educación Pública en el expediente N.º 25747 del 1.º de julio de 1969, que sigue su curso administrativo, sin solución satisfactoria hasta ahora”.³⁷

Si bien no tenemos suficiente información documental para determinar qué sucedió finalmente con el dinero que el Estado debía a Rosa E. Figueroa por la nacionalización de su escuela, lo único que contamos es el testimonio de nuestra

³⁶ Descargado de Archivo Digital del Congreso de la República del Perú: <http://www.leyes.congreso.gob.pe/LeyNumePP.aspx>

³⁷ Carta dirigida al General Juan Velasco Alvarado. Lima, 4 de agosto de 1970. Archivo REF- CREF-DP- 35.

informante, quien nos refiere que si bien el Estado ofreció bonos para cancelar la deuda, estos nunca fueron cobrados por Figueroa.

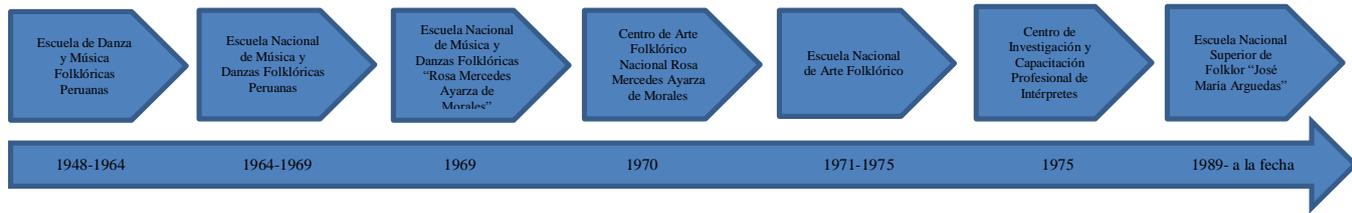
Imagen 9: Noticias sobre la nacionalización de la Escuela



Fuente: Sin referencia. Lima, viernes 23 de febrero de 1963. Archivo REF.

Desde que se nacionalizó la escuela, esta ha seguido un sinuoso camino hasta convertirse hoy en día en la Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas", lo cual resulta paradójico, pues Arguedas fue un detractor de su existencia. Luego de la nacionalización en 1963, la escuela pasa a denominarse Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas Peruanas bajo la dirección de Mildred Merino de Zela, y luego la dirige el Dr. Pedro Benvenuto Murrieta. En el año de 1969 se le adiciona al nombre el nombre de Rosa Mercedes Ayarza de Morales, en homenaje a fallecimiento de la compositora limeña. Desde fines de la década del 60 hasta la actualidad, ha tenido varias denominaciones y orientaciones, siguiendo su propio camino en la enmarañada estructural estatal, buscando siempre sobrevivir como institución dedicada a la enseñanza, registro y difusión del folclor en el Perú³⁸.

³⁸ Para la historia de la ENSF "JMA", ver Arana (2007, 2004).

Cuadro 3: Cronología de la Escuela de Danzas y Músicas Folklóricas fundada por Rosa E. Figueroa

Fuente: Arana (2007, 2004)
Elaboración propia

3.3. Espectáculo artístico Perú Canta y Baila

3.3.1. Orígenes y propósitos

El grupo musical llamado Perú Canta y Baila fue fundado por Rosa E. Figueroa aproximadamente en el año de 1952, siendo una de las primeras agrupaciones limeñas en presentar danzas peruanas a nivel local, regional e internacional. El antecedente de su formación fue el elenco de la escuela, que desde años antes realizaba giras y presentaciones en varias ciudades y en diversos escenarios del país. Según los datos con los que contamos, la finalidad de Perú Canta y Baila apuntaba hacia dos aspectos: por un lado, difundir mediante las puestas en escena y el espectáculo de danzas y músicas denominadas como folclóricas (sean andinas, costeñas y criollas); y por otro, que el arte se convierta en un medio económico, tanto para la propia Figueroa como el resto de personas que integraban la agrupación. Y es que hasta la década del 50 y 60 aproximadamente, los espectáculos folclóricos que solían presentarse en Lima, eran realizados en su mayoría por delegaciones del interior del país —como la Embajada Folklórica del Puno³⁹—, por ballets y delegaciones extranjeras —principalmente rusas y mexicanas—⁴⁰; y aquellos que se presentaban en los coliseos de Lima. De este modo, el Perú Canta y Baila se constituyó como uno de los primeros conjuntos integrados por limeños, que habían aprendido la música y danza en una escuela, y que luego formarían otros conjuntos y elencos. El señor Héctor Jiménez, quien fue parte de grupo en los últimos años nos comenta al respecto:

³⁹ José María Arguedas, "Embajada folklórica de Puno", en: *El Comercio*, 11 de agosto de 1962, pp. 12.

⁴⁰ Chalena Vásquez (conversación personal, 2012).

“Perú Canta y Baila fue el que dio origen a varios elencos de danzas folclóricas, [como] “Así es mi Perú, “Vale un Perú” que lo formamos nosotros, y otros más, “Fantasía Peruana”, salieron de ahí, de la escuela de Rosa Elvira [en ese tiempo] no habían grupos de danzas folclóricas, yo solamente [conocí] la de Perú Canta y Baila, ... bueno, habían las que venían de provincia, “Cuerdas del Lago”, “Brisas del Titicaca”, que eran de provincia, después “Inti Ñusta” de Cusco, a veces venían, la de Theodoro Valcárcel un gran elenco...venían y se iban...”⁴¹.

3.3.2. Integrantes

En los primeros años, el grupo estuvo formado por egresados de la escuela de danzas y músicas de Figueroa, siendo un medio para que puedan dedicarse profesionalmente al folclor, como una actividad económica. Como puede leerse en la revista institucional de la escuela, donde resaltan que los alumnos empiezan a ampliar las actividades artísticas:

“Con el elemento egresado, así como con la intervención de las diferentes secciones y años de estudios, se llevan a cabo numerosas actuaciones de carácter nacional durante el año, pudiendo asegurarse que es raro el caso de que los alumnos no aprovechen de sus conocimientos en, por lo menos, alguna actuación de carácter escolar o social. Es así como se ha conseguido, relativamente en poco tiempo, ampliar las actividades artístico-nacionalistas en forma sorprendente”.⁴²

Luego que la escuela fuera nacionalizada en el año 63, el grupo Perú Canta y Baila se constituyó en un pequeño centro de enseñanza y divulgación que tenía su sede en el centro de Lima. Contaba con profesores para cada tipo de danza y bailes, bajo la dirección de Figueroa. En su local del centro de Lima se dictaban cursos libres de danza y bailes tradiciones y populares del Perú. Los alumnos que asistían a estos cursos, tenían la posibilidad de formar parte del conjunto Perú Canta y Baila. Como recuerda el señor Héctor Jiménez: “ahí todavía nos enseñaban un poco...nos íbamos preparando un poco para integrar al elenco. Ellos mismos iban capturando para el elenco, porque veían que tenían afición”⁴³.

El Perú Canta y Baila estuvo integrado principalmente por personas que provenían de un segmento medio y letrado de la ciudad. Si bien el señor Jiménez nos refiere

⁴¹ Entrevista Héctor Jiménez.

⁴² *Música y Danzas del Perú*. Revista de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas Peruanas. Año VI, Vol. I. Lima. Octubre, 1955. Pp. 17.

⁴³ *Ibíd.*

que no se excluía a las personas por su origen y/o condición social, los que integraban el grupo eran efectivamente estudiantes y profesionales:

“Yo ingresé al elenco después de estudiar en la Universidad Católica, porque el folclor siempre fue algo que me gustó, recuerdo que la primera vez me llevó un compañero mío de la universidad a ver las danzas que hacían y eso me agradó (...) en cuanto terminé de estudiar, el primer día, me fui allá, a ‘Perú Canta y Baila’”.

“mayormente éramos profesores, pero también habían economistas, profesores de inglés, contadores, habían de todo tipo de profesores, y ellos tomaban una especie de satisfacción bailar y formar una familia ahí con el grupo del elenco de baile...”⁴⁴.

3.3.3. El repertorio y los escenarios

El repertorio artístico de Perú Canta y Baila estuvo conformado por danzas, bailes y cancioneros, de lo que ellos identificaban como el folclor andino, costeño y criollo, según se ha recogido de los recortes periodísticos, los documentos y la entrevista realizada al señor Jiménez. Todo repertorio del grupo se aprendía y ensayaba en el local institucional de forma casi permanente. Solo en ocasiones que la agrupación realizaría la presentación de algún espectáculo específico, los ensayos apuntaban a la composición del repertorio que se ofrecería.

Los eventos donde eran contratados o invitados eran coordinados y escogidos por Rosa E. Figueroa. Según lo recogido en los documentos, se tenía la intención de que las performances fueran variadas y representativas de cada departamento del Perú. Así, cuando el grupo era contratado por instituciones o empresas para eventos privados o en certámenes, Figueroa proponía el repertorio que presentaría su agrupación.

“En un espectáculo se presentaba 6 o 7 danzas... ella era la que escogía las danzas después de aceptar el contrato, por supuesto que les decía a los empresarios, esto, esto vamos a hacer... pero ella ya se encargaba de que los elencos prepararan esas danzas para presentarlas...”⁴⁵.

Si bien queda claro que al ser Figueroa la fundadora y directora de la agrupación, ella disponía del repertorio de acuerdo las presentaciones que realizaban y el de organizar los ensayos, queda, sin embargo, por preguntarse, ¿cuáles eran los criterios para

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ *Ibíd.*

escoger una danza o un baile para un evento? Según lo encontrado en las fuentes y en las entrevistas, el criterio oscilaba hacia buscar repertorios que sean “representativos” de cada región del país:

“... entonces dentro de lo posible ella trataba de hacer las danzas de los diferentes lugares, para no enraizarse en una sola danza, entonces trataba de hacer muchas danzas del Cuzco, los *varayoqs*, el Carnaval de Tinta, de Quispicanchis, igual que Huaraz, la marinera ayacuchana, entonces ella variaba todas las danzas que estaban dentro de su versión de conocimiento...”⁴⁶.

Además, se buscaba que dichas danzas o bailes se conviertan en espectáculos “bien puestos”, en el sentido de generar impacto en el público que los consumía:

“la vivencia de la danza, el vestido, el movimiento, la música, todo lo que iba acorde con la danza eso había que mostrarlo y presentarlo bien (...) porque también hay que tener en cuenta que a veces el teatro tiene ciertas exigencias, que van un poco con lo que es la danza, vestir bien la danza, tal como es, pero vestirla bien... pero respetar lo auténtico de la danza...”⁴⁷.

Al buscar la representatividad y la espectacularización de los repertorios musicales y dancísticos que presentaba Perú Canta y Baila, causaba que ellos sean adaptados al público que consumía y al tiempo que se disponía en los escenarios. Así, las presentaciones que realizaba la agrupación duraban aproximadamente una hora y media:

“Dentro de ese tiempo habían varias danzas (...) cada danza tenía un promedio de 5 minutos, sino también se cae en la monotonía y se cae un poco en la pesadez de la danza, y yo ya por mi experiencia digo, que para que no caiga en la monotonía y para que sean espectaculares, no hay que alargas en el tiempo tampoco, que sean impactante más que nada (...) por razón espectacular, no se puede hacer una danza que demore media hora, una hora, cae en la monotonía, pero una danza bien puesta, bien bonita máximo 5 minutos”.⁴⁸

Si bien para contextos rituales, el tiempo y el espacio para la ejecución de la danza y la música son inseparables (Ossio 2008), para las puestas en escenarios como eventos o certámenes y ejecutados por grupos profesionales, tienden a ser adaptados a los escenarios y los consumidores. Por ejemplo, nuestro entrevistado recuerda

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ *Ibíd.*

cuando Perú Canta y Baila fue contratado por la *Cerro de Pasco Cooper Corporation* a fines de los años 60 con motivos de su aniversario:

“nos contrataban para ir a trabajar, entre esos contratos, recuerdo que hemos trabajado por ejemplo en La Oroya, cuando existía la Cerro de Pasco Cooper Corporation, ya que contrataba ... entonces teníamos que viajar a La Oroya todo el elenco para poder participar en el día del aniversario de ellos, con el espectáculo de ‘Perú Canta y Baila’”⁴⁹.

Para esta presentación, se llevó alrededor de 30 a 40 personas entre bailarines y músicos, los cuales fueron contratados específicamente para el evento. Según nos informa el señor Jiménez, siempre el espectáculo de Perú Canta y Baila se realizaba con músicos en vivo, quienes tocaban melodías que representaban a los andes, la costa y la parte criolla:

“teníamos para la parte criolla, la guitarra, el cajón, y en la sierra, un poco también teníamos que determinar de qué parte de la sierra, porque también en la sierra varia de un sitio a otro sitio, en cuanto se refiere a la danza... [el espectáculo de] Rosa Elvira que hacía era con conjunto musical, para cada cosa, si es para la sierra conjunto de sierra y de ese lugar, y si es de la costa, conjunto criollo...”⁵⁰

Resulta interesante encontrar, según el testimonio recogido, que en las presentaciones que se solían realizar, se trataba de mantener una distinción y correlación entre los músicos e instrumentos que ejecutaban. Es decir que para presentar una danza andina se la tenía que presentar acompañado con un conjunto musical representativo de los andes; del lado contrario, si se realizaban bailes criollos y costeños, se las acompañaba con músicas y melodías de la costa o criollas. De no lograr mostrar el espectáculo de dicha forma, corría el riesgo de ser evaluado por quienes las consumían como una performance no “auténticamente” andino, costeño o criollo. La referencia geográfica, se constituye así como una suerte de validación de la legitimidad de la música y la danza que eran mostrados en los espectáculos. Sin embargo, estos al ser originados como parte de eventos de carácter comercial o empresarial (nacional o internacional) y para el consumo de una élite, buscaban que los repertorios ejecutados sean representativos y “autóctonos” del país, pero realizados por conjuntos profesionales. De este modo, la idealización que se le otorga a los bailarines y los conjuntos, son asumidos como un “emblema de un auténtico

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ *Ibíd.*

pasado precolonial”, y “En tanto corporización del patrimonio cultural, el bailarín llega a estar inscripto en historias nacionalistas y es reconfigurado para conformar aquellas historias” (Reed 2012: 83).

Unas de las primeras presentaciones que hicieron fue en un evento denominado “Revista coreográfica musical” del año 1952 en el Teatro Segura de Lima, evento donde se expusieron trajes y bailes de diversas zonas del Perú. Este evento fue cubierto por la revista *Cultura Peruana*, dedicándole cuatro páginas de fotografías que ilustraban el desarrollo del evento. En la nota que acompañaba las fotografías se decía: “Diecisiete números constó el programa presentado, a través del cual desfiló animadas y pintoresca variedad de sugestivas expresiones y motivos populares correspondientes a diversas regiones del país, concitando la curiosidad y aplauso del público”.⁵¹

Imagen 10: Carnaval de Pisac



Irene Palacios, Judith Guerreo y
Elvira Sivirichi
Fuente: *Cultura Peruana* (1952)

Imagen 11: Canciones de la Guardia



Lucha Ego Aguirre junto con
Guillermo y Manuel Díaz
Fuente: *Cultura Peruana* (1952)

⁵¹ “El Perú Canta y Baila”. En: *Cultura Peruana*, N° 57, 1952.

Imagen 12: Fiesta del Sango



Violeta Guerrero, Yolanda
Magaracci, Teresa Rodríguez y
Fabiola Martínez
Fuente: *Cultura Peruana* (1952)

El grupo contaba con una gran cobertura de parte de la prensa, lo que nos demuestra que en su momento fue bastante conocido en los ambientes artísticos y en eventos culturales en Lima. Por ejemplo, en la siguiente nota de periódico del año 1963, nos detalla un poco respecto al grupo:

“El grupo Perú Canta y Baila que dirige Rosa Elvira Figueroa sigue superándose en su labor de divulgar el folclore peruano. Raúl Varela, actor y director de larga actuación, se ha incorporado a Perú Canta y Baila, que está tomando nueva orientación. Aparte de sus actuaciones en la televisión, teatros céntricos (Municipal y Segura) ahora ofrecerá una serie de presentaciones para los escolares en los diversos distritos. Se iniciará la serie, el próximo domingo 12 a las 10:30 am., en el Teatro Monumental (Breña). También contará desde la próxima semana con su propio programa en la televisión que llevará su nombre Perú Canta y Baila⁵².

De los documentos con los que contamos, se colige que la agrupación también tuvo presentaciones en varios eventos internacionales. Quizá uno de los principales fue el Certamen Panamericano de Danzas Folklóricas realizado en Buenos Aires, Argentina, en el marco de las celebraciones por el 150 aniversario de la Revolución de Mayo, en 1960. La invitación lo realiza el gobierno argentino dirigido al Ministerio de Educación del Perú para que presente un número artístico peruano en el referido certamen. Luego el ministerio le delega a Rosa E. Figueroa la

⁵² “Nuevas actividades de ‘Perú Canta y Baila’”. En: *El Comercio*, Lima, lunes 6 de mayo de 1963, p. 15. Lamentablemente, no he podido encontrar más referencias del programa de televisión del grupo. Según Héctor Jiménez, el “Perú Canta y Baila” fue invitado en más de una oportunidad al programa televisivo “Danzas y Canciones del Perú” que conducía Nicomedes Santa Cruz en Panamericana Televisión a comienzos de la década del 70.

responsabilidad de preparar y llevar a Buenos Aires danzas representativas del Perú. Sin embargo, como se aprecia en las correspondencias emitidas por Rosa E. Figueroa a varias instituciones estatales y privadas del Perú, no contaron con el apoyo económico para llevar a Perú Canta y Baila a tierras argentinas. Estas cartas nos describen, por un lado, la predisposición de Figueroa para llevar un elenco de danzas y músicas peruanas al evento, y por otro, la falta de apoyo del Estado peruano al elenco que representaría al Perú. Por ello, Rosa E. Figueroa escribió carta al presidente del Touring Club del Perú, Eduardo Dibós Dammert, al Presidente de la Asociación de Agencias de Turismo de Lima, Enrique Barrios Llosa, al Presidente de Aerolíneas Peruanas, Máximo Cisneros, para que los apoyen con los pasajes en avión para el elenco.⁵³ Ante la negativa de apoyo, tanto de instituciones privadas y públicas del país, la agrupación empieza a realizar una serie de presentaciones en la capital para proveerse de fondos y costear los gastos a Argentina. Incluso, se le pide al Ministro de Hacienda de aquel entonces, para que exonere de los impuestos a las presentaciones que Perú Canta y Baila iba a realizar en Lima⁵⁴. No sabemos si ello realmente ocurrió, pues como se encuentra en los documentos posteriores al evento, Rosa Elvira Figueroa avala a muchos de los integrantes de su elenco para que puedan sacar créditos a fin de pagarse el pasaje en avión y parte de la estadía en Argentina. Como puede verse en el siguiente texto que iba a ser mandado a los acreedores:

“En referencia a mi comunicación de fecha 12 de agosto del presente año en la que les explicaba la situación de los elementos que integraron la Delegación Peruana que viajaron conmigo con pasajes a crédito y cuya mayoría garanticé, paso a esclarecer ante Uds., la forma conveniente en la que se realizarán las cobranzas, rogándoles que me ayuden con su benevolencia dándonos un tiempo prudencial para su cancelación, anulando toda acción judicial, como forma de facilitarnos la manera de cumplir esta deuda que la considera sagrada y con cuyo objeto estoy organizando actuaciones”⁵⁵

De acuerdo a la ficha de inscripción del certamen, los números artísticos que presentó Figueroa apuntaron a representar danzas y estampas costumbristas tanto del área andina como de la costa. Además, si sumamos el tiempo que tendrían cada uno los números, tenemos que todo el espectáculo duraría de aproximadamente cuarenta minutos.

⁵³ Carta del 7 de junio de 1960. Archivo REF- CREF- FX. 111,112, 114.

⁵⁴ Carta del 18 de octubre de 1960. Archivo REF- FX-199.

⁵⁵ Memorándum. Lima, 4 de octubre de 1961. Archivo REF- FX-34.

Cuadro 4: Números artísticos presentados en Buenos Aires –Argentina (1960)

<p>Danza: Mulisa con fuga de relojera. Instrumento: arpa, clarinete, violín. Duración: 5 minutos</p>	<p>Danza: Warayocs y pasñas Instrumentos: quena, arpa, violín, tinya Duración: 6 minutos</p>
<p>Danza: Triste con fuga de Tondero Instrumento: piano, 2 guitarras, cajón y arpa. Duración: 6 minutos</p>	<p>Danza: Chonguinada y huaylas Instrumentos: arpa, clarinete, violín y guitarra Duración: 6 minutos</p>
<p>Danza: 2 estampa morochuca Instrumento: arpa, violín, guitarra Duración: 4 minutos</p>	<p>Danza: Estampa criolla limeña Instrumentos: piano, 2 guitarras, cajón, quijada Duración: 9 minutos</p>

Fuente: Archivo REF- CREF- FX-56
Elaboración propia

Cuadro 5: Personal artístico para el certamen en Buenos Aires, Argentina (1960)

	Número	Hombres	Mujeres
Bailarines	9	4	5
Músicos	8	7	1
Vocalistas	3	1	2
Total	20	12	8

Fuente: Ibíd.

Sin embargo, la agrupación decide aprovechar la estancia en Buenos Aires para presentar sus espectáculos en otros espacios, además del certamen de folclor que habían sido invitados. En una carta dirigida al Ministerio de Educación del Perú, a modo de informe, Figueroa presenta los pormenores de la participación de la agrupación en el certamen y en otros escenarios donde se presentaron⁵⁶. De esta manera, se puede identificar la gran cantidad de vestuarios, tanto para hombres y mujeres, que fueron trasladados y utilizados en la capital Argentina.

Cuadro 6: Vestuario llevado al certamen de folclor en Buenos Aires (1960)

Vestuario femenino	Vestuario masculino
- 8 vestidos “Cuzco”	- 8 equipos de Cuzco
- 7 vestidos Incaicos	- 1 equipos de Huancavelica
- 1 vestido Huancavelica	- 4 equipos de Huancayo
- 1 vestido de Ayacucho	- 2 equipos de Morochucos
- 1 vestido de Ancash	- 4 equipos de Chalanés
- 4 vestido de Pandilla	- 3 equipos de Chonguinos
- 4 vestido de Jauja	- 4 equipos de Cholos
- 3 vestido de Huancayo	- 5 equipos de Criollos
- 5 vestido de Morochucas	- 5 equipos de Negros
- 1 vestido de Pomabamba	- 1 equipo de Frutero
- 1 vestido de Kolla	- 1 equipo de Caporal

⁵⁶ Carta al Ministerio de Educación del Perú, Lima 19 de enero de 1961- Archivo REF- CREF FX 06.

<ul style="list-style-type: none"> - 1 vestido de Picaronera - 1 vestido de Tamalera - 1 vestido de Marinera Solista - 4 vestidos Criollas - 3 vestidos Criollas-Brodery - 6 vestidos Apañadoras - 3 vestidos de mulatas - 4 equipos de Honderitos (sic) - 4 equipos de Catacaos - 4 equipos de Moche - 1 equipo de Moza Mala <p>VESTUARIO DE “INDIA KOLLA”</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 vestido de Cuzco - 1 vestido de Canchis - 1 vestido de Kolla - 1 vestido de Cutuncha - 1 vestido de Centro - 1 vestido de Huancavelica - 1 vestido de Huamanguina - 1 vestido de China de Etén <p>VESTUARIO DE LUCHA EGO AGUIRRE</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 vestido de limeña (elegante) - 1 vestido de Criolla - 1 vestido de Apañadora - 1 vestido de Mulata - 1 vestido de Chalán - 1 vestido de China de Etén <p>VESTUARIO DE BLANCA DE LOS RIOS</p> <ul style="list-style-type: none"> - 4 vestidos típicos regionales 	<ul style="list-style-type: none"> - 4 equipos de Pollos - 2 equipos de Pescadores - 2 ponchos de Costa - 1 equipo de Mulato - 4 Vestuario completo para el Conjunto Indígena - 4 Vestuario completo para el Conjunto Criollo
--	---

Fuente: Archivo REF- CREF- FX-18
Elaboración propia

Las presentaciones que hizo la delegación peruana fueron en el Teatro Nacional, donde realizaron seis funciones en seis días consecutivos; en Televisión Canal 9, con dos actuaciones de 30 minutos cada día; en Televisión Canal 13, con dos actuaciones de 15 minutos cada una; en la Radio Municipal, con dos charlas culturales ilustradas con música; en la Universidad de Buenos Aires, con una actuación de dos horas y media; en el Teatro Sarmiento, con una función extraordinaria de 3 horas; en el Luna Park, lugar donde fue el certamen; y en varias peñas folclóricas, con demostraciones de confraternidad peruano-argentina⁵⁷. En dicho evento en Buenos Aires, la agrupación de Figueroa obtuvo un premio, al que llamaron “Primer premio de interpretación folclórica”, siendo uno de los varios que recibieron en la vida de la agrupación, como se aprecia en la siguiente nota periodística aparecida en Lima:

⁵⁷ *Ibíd.*

Imagen 13: Noticia sobre premio en Certamen Folklórico en Argentina


Fuente: *La Prensa*. Lima, domingo 25 de diciembre de 1960.
 Archivo REF.

La agrupación volvió a presentarse en Argentina, específicamente en Salta para la celebración de la Tercera Fiesta Nacional del Sol en el año de 1974; también en México, cuando formaron parte de las delegaciones que compusieron el espectáculo peruano “Vale un Perú”, junto con “Perú Negro”, Raúl García Zárate y Chabuca Granda, en el año de 1977.⁵⁸ Finalmente la agrupación se disolvió entrando la década del 70, debido en parte a que empezaron a aparecer nuevos grupos y conjuntos de danzas y músicas folclóricas en el medio limeño; muchos de los cuales fueron fundados por ex alumnos de Figueroa y ex integrantes de su famoso Perú Canta y Baila.

3.4. El debate por la autenticidad y la academización

A pesar de lo novedoso de crear una escuela de danzas folclóricas en Lima y empezar con la labor de enseñarlas y difundirlas mediante bailarines profesionales, la propuesta no fue bien recibida por estudiosos del folclor y del mundo andino, situados estos desde el ámbito académico. El principal argumento que esbozaba era que las danzas andinas o indígenas, eran imposibles de ser academizadas y presentadas como un espectáculo para el consumo en diversos escenarios. Uno de ellos fue José María Arguedas quien abiertamente manifestó su oposición a la escuela de Figueroa mediante cartas y notas que se publicaron en diarios de Lima entre los años de 1950 y 1960. Antes de continuar con dicho debate, es necesario

⁵⁸ “Delegación artística peruana en Palacio de Bellas Artes de México”. Sin referencia, 31 de julio de 1977. Archivo REF.

ubicar el contexto en que Arguedas se encontraba para poder entender mejor sus posiciones acerca de la academización del folclor.

3.4.1. José María Arguedas, Conservador de folclor

La labor de José María Arguedas ligado al estudio del folclor en el país, se rastrea desde las década del 30 y 40, mucho antes de ingresar a estudiar antropología al Instituto de Etnología de San Marcos. Entre esos años, empieza a escribir y publicar una serie de artículos en periódicos del extranjero, como *La Prensa* de Buenos Aires, donde va describiendo la cultura y la literatura oral del mundo indígena.

“Desde el año de 1937 vengo estudiando el folklore de mi país, especialmente la canción popular, las danzas y los ritos indígenas. Por haber nacido y crecido en un pueblo de indios, y por sentir en lo más íntimo y esencial de mi espíritu muchas de las virtudes de la psicología india, dedico mi vida a demostrar que el pueblo indio y mestizo de mi patria tiene grandes, originales y nobles posibilidades de creación espiritual y de trabajo y rendimiento económico” (En Pinilla 2007: 143).

Desde estos años Arguedas tiene un vínculo muy estrecho con el recojo de informaciones folclóricas, y que luego ve complementada y sustentada profesionalmente con los estudios que realiza posteriormente en el recién creado Instituto de Etnología. Ello le permite “...respaldar su saber vivencial y (...) realizar «profesionalmente» una tarea que él ya venía desempeñando espontáneamente (...)” (Pinilla 2007: 221). Precisamente el ingreso al Instituto le da un sustento teórico y académico a sus estudios y opiniones respecto al folclor, con lo cual le permite defender y condenar a aquellas prácticas estilizadas y “no auténticas” que se empezaban a realizar en la ciudad de Lima.

Para Arguedas (1964a), el folclor como disciplina es el estudio de las artes tradicionales de cualquier pueblo, cuya forma de transmisión “no pueden aprenderse sino tradicionalmente de viva voz, “por boca”, por explicación oral, por imitación. El folklore es el arte del pueblo” (p. 11). El folclor, por tanto, estaría constituido tanto por la literatura oral (cuentos, mitos, leyendas) como por la música y la danza, y que a su vez eran aprendidas por aprendizaje natural, de generación en generación, y que reflejaba la condición de vida y cosmovisión de cada pueblo. De este modo, el folclor era un vehículo para conocer a las poblaciones, pues era una especie de

depósito de la tradición y la herencia cultural. Para el caso específico de las danzas, estas serían una forma de expresar vínculos con lo ancestral y lo divino.

Como mencionamos en el capítulo 2, a fines de la década del 40 y comienzos del 50, el Estado trató de conservar las manifestaciones folclóricas que se producían en Lima, mediante la emisión de algunas leyes o resoluciones oficiales, así también con la creación de la Sección de Folclor del Ministerio de Educación. Es en este contexto, Luis E. Valcárcel incorpora a José María Arguedas a dicho ministerio con el cargo de “Conservador general de folclor” en 1947. Tres años más tarde, en 1950, Arguedas asume la jefatura de la Sección de Folklore del mismo ministerio hasta 1952. Su principal función fue la de velar por la autenticidad de los espectáculos folclóricos (de los trajes y las músicas tradicionales) que se realizaban en diversos espacios, como coliseos, teatros, radios, etc.⁵⁹ (Merino 1970, Pinilla 2004, Cornejo Polar 1995). Como recuerda su hermana Nelly Arguedas cuando dice:

“(…) Los domingos íbamos al Coliseo Cerrado Nacional, que quedaba cerca de mi casa, en la Victoria. Él tenía la misión de supervisar el vestuario con que se presentaban los artistas de cada región. Debía ser auténtico, típico; de lo contrario no daba su visto bueno, pues como Jefe de la Sección de Folklore, Bellas Artes y Despacho de la Dirección Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación (...) era muy estricto en el cumplimiento de sus funciones y no permitía que los usos y las costumbres de los bailes típicos se modificaran” (En Pinilla 1999: 319).

Es en estos años y en este contexto institucional del Estado frente a las prácticas folclóricas en Lima, surge un dilema respecto al mismo: ¿qué sucede con la profesionalización del folclor en Lima durante las décadas de los 50 y 60? ¿Qué sucede cuando aparecen conjuntos, agrupaciones que modifican, cambian el sentido de las danzas y músicas andinas? Es aquí en donde hallamos los calificativos que

⁵⁹ Luego de permanecer como Jefe de la Sección de Folklore del Ministerio de Educación, Arguedas continúa asumiendo cargos en algunas otras instituciones del estado. Entre ellas, y más ligado al ámbito de la antropología, asume la Jefatura del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo de la Cultura. Mientras que continúa como Secretario del Comité Interamericano de Folklore con sede en el Perú, editando la revista “Folklore Americano” desde el primer número al noveno, hasta el año 1961. Ya en plena Junta Militar se decide crear mediante Decreto Supremo N°48 del 24 de agosto de 1962, la Comisión Nacional de Cultura, como un organismo autónomo en sus acciones pero dependientes administrativamente del ramo de Educación Pública, teniendo como misión: “*encauzar y fomentar y difundir la cultura en todos sus aspectos dentro del ámbito nacional*” (N°1 del Decreto). Posteriormente, en el año 1963 mediante el Decreto Ley 14479 se crea la Casa de la Cultura del Perú, como organismo ejecutivo de la Comisión Nacional de Cultura. De este modo, en agosto de 1963 Arguedas ingresa nuevamente en una institución estatal, esta vez como Director de la recién fundada Casa de la Cultura. Su permanencia duraría exactamente un año, cuando en agosto del año 1964 renuncia, como forma solidaria, por el alejamiento del Dr. Carlos Cueto Fernandini a la Presidencia de la Comisión Nacional de Cultura (Merino 1970, Cornejo Polar 1995).

Arguedas sobre la “estilización” y el sentido de lo inadecuado de la labor de Rosa E. Figueroa.

Entre las cartas, artículos y cartas de respuestas entre ambos personajes sobre el asunto de la profesionalización del folclor, se encuentran tres argumentos que son los que rigen la polémica: por un lado, Arguedas cuestiona la academización del folclor, es decir, que el hecho folclórico no puede ser enseñado en la medida en que este se origina a partir de la herencia social y de contextos culturales particulares; por otro lado, se debate la estilización y la conversión del folclor en espectáculo; y finalmente, se resalta la autoridad académica de Arguedas quien apela a su condición de antropólogo para cuestionar a Figueroa y la academización del folclor que realizaba con su escuela.

3.4.2. Academización y espectacularización

En el año 1954, a seis años de la fundación de la Escuela de Músicas y Danzas Folklóricas de Rosa Elvira Figueroa, se celebró en Lima un evento denominado la “Fiesta de la Marinera”, donde participó el elenco de la escuela, el cual estuvo integrado por alumnos y algunos egresados, convertidos ya en docentes. Luego del evento, Arguedas criticó públicamente en el diario *El Comercio*, el desarrollo del evento y a las puestas en escena que se realizaron. Entre los argumentos que Arguedas expuso en su artículo, se rastrea la concepción del folclor que asumía y en su imposibilidad de poder academizarlo; ello aludiendo a la escuela de Figueroa.

“En Lima han aparecido las academias como un esfuerzo destinado a la difusión de la marinera, en un intento de recuperación de su popularidad, ya declinante. (...). Pero como hemos comprobado, la escuela, por lo general, en lugar de cumplir esa finalidad, estereotipa las formas de lo popular, creando falsos productos que nada contienen ni transmiten. La resurrección de pasadas expresiones de lo popular, especialmente de la expresión musical y coreográfica no es siempre posible. Es como intentar la resurrección de la flor sin la planta y sin la tierra de que se nutre” (Arguedas 1954a: 5; subrayado mío).

La postura de Arguedas queda ejemplificada a partir de los bailes que se produjeron en dicho evento. Se bailó marinera, tondero y un festejo. Con el desarrollo de estos bailes es que Arguedas sostiene la gran diferencia entre los que son aprendidos en academias que terminan “estilizando” a las danzas, y aquellos, generados por medio

de la tradición, que sería lo folclórico o lo “auténtico”. Además, realiza otras observaciones hacia la ejecución misma de las danzas o bailes que se realizaron, especialmente respecto al festejo y la marinera. En ellas se aprecia que Arguedas apela al sentido vivencial del baile y que personas que lo ejecutan son profesionales y no bailarines “autóctonos”. Se lee a continuación:

- 1). “El “festejo”, que no es ya un baile tradicional vivo sino una forma de la música popular limeña actual, obra de compositores conocidos, (...). La danza no entusiasmó; carecía de sentido, de conexión, de unidad. La mujer alternó con el hombre en una competencia de zapateo propia y cultivada siempre como un contrapunto de hombres solos; luego bailaron acercándose y alejándose, dándose vueltas; pero sin que se pudiera percibir la intensidad de la danza, su inspiración. La concurrencia aplaudió como suele premiar un número de varieté que ha contemplado como observador ajeno al contenido de la danza”.
- 2). “En la marinera, tuvimos la oportunidad de ver un severo contraste entre la tradición y el profesionalismo. (...). En tanto que él danzaba bajo la inspiración de un ritmo que vivía e interpretaba con natural gracia varonil, su pareja borraba la línea, el sentido de la danza con aspaviento; la retorció en un afán de espectacularidad tan desmedido que resultaba evidente que ella no estaba inspirada por otra causa que la espectacularidad misma” (Ibíd.).

Ante estas públicas críticas, la directora de la Escuela envió una carta al diario *El Comercio*, en donde rebatía las observaciones de Arguedas respecto a las ejecuciones de los bailes y de su institución en general. Figueroa defiende a su Plan de Estudios con el que se desarrolla su escuela, y que incluso dice que el propio Arguedas estuvo involucrado en el proceso de aprobación:

“1° Quiero recordarle en primer lugar que, cuando por iniciativa y esfuerzo particular mío se fundó esta escuela y al ser oficializada por Resolución Suprema N° 1053 del 13 de Junio de 1949, se formuló un Plan de Estudio, con la intervención de Ud., se exigió un examen del cuerpo docente, ante un jurado integrado por personalidades representativas del arte y del magisterio, otorgándose en esa ocasión los diplomas de capacitación profesional firmados por el señor Ministro de Educación Pública, sobre la base de la comprobada autenticidad de los principios que cada profesor poseía y sabía difundir”⁶⁰.

Como se ha mencionado en el ítem dedicado a la escuela de Figueroa, esta contó con un respaldo oficial desde el Ministerio de Educación y que incluso mandaba evaluadores para aprobar los trabajos de graduación de los alumnos. Es por ello que Figueroa en su respuesta a Arguedas, menciona que su escuela se encontraba

⁶⁰ Figueroa, Rosa Elvira “Carta al Dr. José María Arguedas”, en: *El Comercio. Suplemento Dominical*. Lima, domingo 4 de julio de 1954, pp. 2. (Subrayado mío).

debidamente fundada, con el respaldo del Estado, quien incluso había evaluado a la plana docente.

Al alegar Figueroa que la Escuela se encontraba correctamente fundada, con el respaldo del Estado quien había evaluado a su cuerpo docente, lo que hacía era justificar la labor de enseñanza, lo que para Arguedas sería la estilización o hacer “estereotipos” del folclor. Figueroa continúa con su respuesta:

“4°.- Quiero sugerir a Ud. señor Arguedas, así como a las personas que duden de nuestra eficiencia, de que, antes de juzgar la forma cómo enseñamos o según sus frases: **“exteriotipamos las formas de lo popular, creando falsos productos que nada contienen ni transmiten”**, se molesten en asistir y una clase en esta escuela y juzguen, después, con conocimiento de causa”⁶¹.

Luego continúa:

“algún movimiento social (...) puede intentar la revitalización de signos o formas de expresión artística del pasado; pero aún en ese caso, el resurgimiento será siempre relativo. El símbolo que se trata de revitalizar tomará inevitablemente los caracteres de la nueva realidad humana que lo toma como instrumento de expresión”⁶²

Por tanto, para ella era perfectamente posible y admisible que existan intentos de revitalizar “formas de expresión artísticas del pasado”, aunque estas adquieran nuevas características. Y uno de aquellos intentos era precisamente la enseñanza de folclor en la escuela. Por ello, se recurre al argumento de Arguedas al decir que:

“Según sus propias frases, hay que tener en cuenta que “el hombre cambia”, es decir que, aunque la enseñanza que se imparta esté basada en los principios añejos y las modalidades tradicionales, el temperamento y las actitudes han evolucionado y cada individuo imprime a la canción o la danza su propia expresión”⁶³.

Otro aspecto que cuestiona a las observaciones de Arguedas es en relación a los bailes que ejecutaron egresados de la Escuela, tanto en el festejo como en la marinera. Arguedas había mencionado que el desarrollo del festejo realizado por una pareja “no entusiasmó... carecía de sentido... sin que se pudiera percibir la intensión de la danza, su inspiración”. Sin embargo, Figueroa contesta mencionando que aquel

⁶¹ *Ibíd.* (Énfasis en el original).

⁶² *Ibíd.*

⁶³ *Ibíd.*

bailarán de festejo, en otra oportunidad fue para Arguedas el mejor y más auténtico ejecutor del festejo:

“c) El Festejo ha sido enseñado por quien Ud. designó como una autoridad en el baile negro: el profesor Porfirio Vásquez. Fueron los pasos que él ejecuta como auténtico, lo mismo que el breve Zapateo criollo con que finalizaron”⁶⁴.

En cuanto a la Marinera, Arguedas había dicho que mientras que el varón danzaba movido por un ritmo que él vivía, su pareja borraba el sentido de la danza, “la retorció en un afán de espectacularidad tan desmedido que resultaba evidente que ella no estaba inspirada por otra causa que la espectacularidad misma”. Figueroa explica que quien bailó la Marinera fue Lucha Ego Aguirre, quien no era desconocida para Arguedas, pues éste la había escogido para que baile en el Primer Congreso Internacional de Peruanistas:

“d) En cuanto a la interpretación de la Marinera por Lucha Ego Aguirre, ex-alumna, profesional y maestra, a quien escogió Ud. como una auténtica exponente de la Marinera, para representar a Lima, -con ese mismo modo de bailar, tan alabado por Ud. en muchas oportunidades,- el 18 de Agosto de 1951 en el programa de Danzas y Canciones del Perú que la Dirección de Educación Artística del Ministerio de Educación Pública y la Comisión Organizadora del Primer Congreso Internacional de Peruanistas ofreciera en el Teatro Municipal a los delegados visitantes, me sorprende que en este caso haya variado tanto su apreciación”⁶⁵.

La respuesta de Arguedas no se hizo esperar, publicando un nuevo artículo en el mismo diario, en donde aclaraba y reafirmaba sus observaciones, ya no sólo a los bailes realizados en aquella fiesta de la marinera, sino en cuanto a la concepción del folclor y su pretensión de academizarlo. Empieza Arguedas definiendo una vez más el arte folclórico, cuya característica ya lo habíamos advertido: es la expresión de una cultura o pueblo, y que resultaría imposible tratar de enseñar dicha expresión en una institución, puesto que el saber folclórico está intrínsecamente vinculado a la cultura y el entorno del grupo humano que lo desarrolla.

“El arte folklórico, (...), se transmite por medio de la tradición oral. (...). El folklore se estudia, se investiga, pero no puede ser motivo de enseñanza académica. (...), es la expresión pura y directa de la cultura de un pueblo o grupo. Lo folklórico y lo académico son productos de caracteres muy distintos. No es posible concebir, por ejemplo, que las danzas de Puno, Junín o Cuzco puedan ser enseñadas en una Escuela. La coreografía folklórica de los Departamentos citados está tan íntimamente

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ *Ibíd.*

vinculada con las culturas regionales que sería necesario “trasladar la cultura total de cada uno de los indicados Departamentos a la Academia, si se intentara la enseñanza de la coreografía tradicional de esos pueblos” (Arguedas 1954b: 5; subrayado mío).

Arguedas, expone en su respuesta que si bien existen ya algunas escuelas en otros países, como en la Argentina, estas nunca han pretendido pasar los límites de lo popular, en cuanto sólo se dedican a la enseñanza de bailes y canciones de las ciudades. Cosa diferente encuentra en la Escuela de Figueroa. A quien —según Arguedas—, aconsejó cuando desempeñaba el cargo de Conservador de Folklore en la Sección de Folklore del Ministerio de Educación, cambiase la palabra “Folklore” por “Populares” en el nombre de la Escuela que iba hacer oficializada. Como dice, “Le recordé, y me parece que pude demostrarle, que en su Escuela no iba a enseñarse jamás las danzas folklóricas peruanas; (...). Le advertí que tantas y tan diferentes danzas son un patrimonio exclusivo de la cultura tradicional de cada uno de estos pueblos” (Ibíd.). Concluye en su sustento destacando que la Escuela sólo podría enseñar lo formal de la manifestación musical de lo popular, pero no la esencia de ella.

“Los bailes populares, como los folklóricos, se transmiten, asimismo, por medio de la tradición: es su característica. La escuela puede aspirar, a lo sumo, a la enseñanza de la parte formal de lo popular, pero no podrá transmitir el contenido, “el alma” de las formas de lo popular, pues tal contenido se toma del pueblo, a través de la vida. Es ésta una afirmación fundada en los principios elementales del conocimiento del folklore” (Ibíd.).

Por otra parte, en cuanto a la ejecución del baile de la marinera, Arguedas argumenta que el profesionalismo trae consigo que los artistas, quienes si bien pueden bailar de forma auténtica y movidos por el sentir propio de la danza o música, recurran a presentar un espectáculo para complacer al público y alejarse así del sentido de la originalidad de la danza.

“Existe notoria diferencia entre la interpretación de un baile popular que se danza para dar libre curso a la recreación, a la “necesidad de ritmo”, y el mismo baile cuando se interpreta con fines profesionales. La bailarina profesional ejecuta un número para impresionar y cautivar al público que ha ido a verla, y tal compromiso induce a la artista a encontrar medios y recursos ajenos a la pureza original de la danza” (Ibíd.).

Años más tarde, el 20 de mayo de 1963, sale en el diario *La Prensa* de Lima, una noticia donde mencionan que la Comisión de Cultura que preside el señor Augusto Wiese niega el auspicio a una temporada de teatro de la compañía de Rosa E.

Figuroa Perú Canta y Baila acatando el dictamen de la Comisión Técnica que asesora en temas del folclor, el cual era presidido por José M. Arguedas. Ante ello, los entonces directores de dicha compañía, Raúl Varela Gonzáles y José Grimaldos Da Silva protestan, alegando que el espectáculo que iban a presentar obedecía más bien a uno de tipo artístico y no folclórico. Ellos dicen así: “Negamos autoridad artística a los miembros de la Comisión Técnica para juzgar un espectáculo artístico no folklórico, como es el que realiza Perú Canta y Baila, señala Varela”⁶⁶. En su protesta está básicamente la discrepancia que sostienen con Arguedas. Se sigue leyendo en la nota periodística que se publica respecto al asunto:

“Alega también Raúl Varela que Arguedas y los demás miembros de la comisión han sentenciado a ciegas, sin informarse de la verdadera labor que cumple Perú Canta y Baila. (...). “Yo quisiera —prosigue Varela— que Arguedas me dijera cuál de los números del Ballet Mexicano es folklore⁶⁷. Todo allí es estilización y arreglos coreográficos sobre folklore”. (...). Aunque el escueto comunicado de la Comisión no señala los motivos, Varela cree que José María Arguedas ha alegado que Perú Canta y Baila no es un conjunto folklórico como para poderlo auspiciar. (...). ‘Arguedas cree que espectáculo artístico es presentar a un bailarín autóctono y hacerlo bailar durante 45 minutos’, arguye el director de ‘Perú Canta y Baila’”⁶⁸.

Arguedas responde con una carta tardíamente publicada en *El Comercio*, en donde expone dos puntos respecto a la negación del auspicio al espectáculo de Perú Canta y Baila. Menciona que este espectáculo fue catalogado por sus propios organizadores como “folclórico”, puesto sería formado por egresados de la Escuela de Música y Danzas Folklóricas que dirigía Rosa Elvira Figuroa. Se deduce de ello, que si la solicitud tenía dicha calificación, tendría que ser revisada por la Comisión Técnica de Folklore. El otro punto que expone es referente a la labor y conocimiento de Rosa E. Figuroa, quien dirige al grupo Perú Canta y Baila, en cuanto a las danzas folklóricas. Menciona que ella solo realiza estilizaciones de la danza y sin conocerlas previamente: “Creo que todas las personas que han intentado honestamente, no ya estudiar el folklore como disciplina científica sino informarse simplemente acerca de

⁶⁶ “Comisión de Cultura deniega auspicio al ciclo teatral de ‘Perú Canta y Baila’”, en: *La Prensa*. Lima, lunes 20 de mayo de 1963, pp.13.

⁶⁷ Se refiere a las presentaciones que días antes hiciera el Ballet Mexicano en Lima. Arguedas publica un artículo también en *El Comercio* haciendo algunas observaciones en cuanto a su despliegue y el sentido que ofrece el espectáculo que ofrece dicha compañía. Ver J.M. Arguedas (1963a).

⁶⁸ “Comisión de Cultura deniega auspicio...”

nuestras danzas y canciones tradicionales saben que la mencionada señorita ignora ambas cosas”⁶⁹.

Posteriormente, Arguedas sigue insistiendo que dicho espectáculo presentado por la agrupación de Rosa E. Figueroa no representa contenidos folclóricos, por tanto no merece el auspicio, además la descalifica tajantemente para realizar las presentaciones folclóricas:

“José María Arguedas, presidente de la Comisión Técnica de Folklore, insiste en que el conjunto ‘Perú Canta y Baila’, que dirige Rosa Elvira Figueroa, no es folklórico y que, por lo tanto no merece ser auspiciado por la Comisión Nacional de Cultura”. Arguedas y los demás socios de la Comisión Técnica creen, por eso, que ‘Perú Canta y Baila’ tiene de folklórico sólo la inspiración, pero que no difunde las danzas y canciones auténticamente folklóricas”⁷⁰.

Respecto este aspecto, encontramos un interesante testimonio de Avelino Rodríguez Pavón citado en el libro de la *Historia Institucional de la Escuela Nacional Superior de Folklore José M. Arguedas* de Víctor Hugo Arana (2007) respecto a dichos años de debates y cuestionamientos por Arguedas hacia el folclor de Rosa E. Figueroa:

“Ah bueno, Con el maestro José María Arguedas, él tenía que ver por la academia también, porque él es el que observaba también los resultados de las enseñanzas ahí. Él apreciaba bastante la academia de la Sra. Pegaza. Y más bien criticaba inclusive con artículos en los periódicos a Rosa Elvira, porque ella innovaba muchas cosas y creaba otras cosas que no eran pues auténticamente del folclor. Entonces eso era lo que no le gustaba” (Citado en Arana 2007: 37).

En suma, José M. Arguedas criticaba a Rosa E. Figueroa, sus espectáculos que realizaba y la escuela en su pretensión de enseñar algo que según él, sería imposible de realizarlo al sostener que el hecho folclórico solo se transmite por herencia. Al sostener que “sería necesario trasladar toda la cultura a cada uno de los departamentos de la Academia”, está tratando de fundamentar que para que la música y la danza puedan ser llamadas y entendidas como folclor, tendría estar sostenidas bajo un criterio referencialidad y correspondencia entre manifestación y contexto cultural propio. Así, toda expresión que se produzca o se enseñe fuera de aquel

⁶⁹ Arguedas, José María “Carta sobre folklore”, en: *El Comercio*. Lima, miércoles 5 de junio de 1963, pp. 12. Esta carta originalmente fue enviada a la redacción de *La Prensa* el 21 de mayo de 1963, al día siguiente de las declaraciones de Raúl Varela, pero nunca fue publicada. Arguedas termina enviándola nuevamente pero al diario *El Comercio*, en donde finalmente se publica pero con fecha del 5 de junio.

⁷⁰ “Grupo ‘Perú Canta y Baila’ No es Espectáculo Folklórico declara J. María Arguedas”, en: *La Prensa*. Lima, lunes 27 de mayo de 1963, pp. 13.

contexto sería solo manifestaciones estilizadas, vacías, y que no tendrían el alma y la esencia de lo folclórico.

3.4.3. La autoridad académica

Al leer las notas o los artículos periodísticos que José M. Arguedas publicaba para cuestionar y criticar a Rosa E. Figueroa sobre la escuela y los espectáculos que ella desarrollaba en Lima, encontramos un argumento que él recurre para fijar su posición en el debate: Arguedas se posiciona como una autoridad académica al ser antropólogo, realizar investigaciones y contar con título universitario. De esta forma, construye sus críticas hacia Figueroa alegando que ella no se dedica a la investigación lo que no le permite conocer el contenido de las danzas, paso previo para poder estilizarlas.

“La ignorancia de la señorita Figueroa no puede ser mayor, y es natural, puesto que no ha pretendido nunca dedicarse seriamente a estudiar sino principalmente a estilizar danzas, y para estilizar una danza, señor Director, lo elemental es conocerla tal cual es en su forma y contenido tradicionales”⁷¹.

Así, cuando dice que Figueroa nunca ha pretendido “estudiar seriamente”, se refiere a que ella no forma parte del grupo que sí lo hace, en este caso los académicos que pertenecen a la universidad. Se prioriza el conocimiento a partir de una práctica académica como la antropología, en oposición de otras vías de conocimiento. Aquí resulta importante el objeto que materializa dicho conocimiento académico: las publicaciones. Y es que ante una posible publicación de un libro sobre folclor de Rosa E. Figueroa, Arguedas dirige una carta al entonces ministro de educación, el Dr. Jorge Basadre, para que dicho libro no cuente con el aval de dicho ministerio:

“Ayer, en la Dirección de Cultura, me informé que el ministerio ha de editar un libro sobre folklore, de la señorita Rosa Elvira Figueroa. (...). No es posible concebir mayor ignorancia que la de esta señorita sobre la disciplina que pretende conocer. Fui presidente de un jurado que el ministerio nombró, especialmente, para tomar examen a los profesores y a la Directora de la Escuela de Música y Danzas Folklóricas; los otros dos miembros fueron el doctor Jiménez Borja y el maestro Sas. Comprobamos entonces que la señorita Figueroa no tenía ni siquiera las nociones más elementales de la ciencia que ella afirmaba haber estudiado. Su ignorancia [acerca] de nuestra cultura tradicional, excepto el de algunas expresiones de la

⁷¹ Arguedas, José María “Carta sobre folklore”, en: *El Comercio*. Lima, miércoles 5 de junio de 1963, pp. 12.

coreografía criolla, es igualmente absoluta. Tan grande como su audacia. (...). Por mi afecto hacia usted me permito escribirle estas líneas a fin de sugerirle que el libro de la señorita Figueroa no sea publicado en tanto que una comisión o una institución —Instituto de Etnología de San Marcos, Museo de Antropología y Arqueología, Instituto de Etnológicos del Museo de la Cultura, etcétera—...⁷².

Si bien la carta citada está incompleta, se puede advertir que Arguedas sugería que el libro a publicar cuente con una revisión de las instituciones pertinentes, es decir, a aquellas que son las autoridades académicas respecto al folclor: el Instituto de Etnología de San Marcos o el del Museo de la Cultura. Con ello, nuevamente se aprecia que Arguedas posiciona su autoridad a partir de su adscripción a un círculo académico y universitario.

En esta misma línea, Arguedas apunta a construir su posición a partir del manejo de lo letrado, del texto académico y del conocimiento de las ciencias sociales. Así, nos dice sobre Figueroa que:

“Es realmente inconcebible que no haya siquiera consultado un diccionario moderno común, antes de escribir el texto mencionado [sílabo de la escuela donde se decía que la etnografía, la arqueología y paleontología son ciencias auxiliares del folclor]. La señorita Figueroa sostiene que “miento”; que en el curso ya aludido ella cita esas disciplinas como auxiliares de la Historia. Felizmente el texto existe; nos lo proporcionó el Prof. Roel Pineda que presidió el jurado examinador de la Escuela de la Srta. Figueroa el año pasado; y el etnomusicólogo Roel Pineda solicitó al Ministerio que no se siguiera prestando apoyo a ese centro, fundándose en revelaciones más graves aún que las que yo he hecho. En todo caso, resulta siempre un poco caprichoso considerar la paleontología como una ciencia auxiliar de la Historia”⁷³.

Es en el proceso de academización y la espectacularización del folclor en Lima al fundarse la escuela de Figueroa y empezar con sus espectáculos, como el Perú Canta y Baila, en donde se ejecutaban bailes, danzas, músicas andinas y costeñas, en teatros y otros espacios, es que Arguedas empieza con sus incisivas críticas a este tipo de prácticas. Por un lado, Figueroa justifica la academización del folclor y la existencia de su escuela por contar con el reconocimiento estatal, por haber sido aprobado el cuerpo de docentes y sus planes curriculares por un comité designado por el ministerio de educación, y por otro lado, Arguedas apela a que lo folclórico no puede ser enseñado. Y es que para Arguedas, el folclor “auténtico” es aquel que se

⁷² Carta con fecha del 2 de junio de 1957, publicado en Pinilla (2007: 201).

⁷³ “Carta del Dr. José María Arguedas”. En: *El Comercio*. Domingo 9 de junio de 1963.

transmite de generación en generación y no puede ser enseñado en una escuela, ocasionando más bien, pérdida de dinero al Estado:

“(…). No creo, con Josafat Roel Pineda, en la enseñanza institucionalizada del folklore. Consideramos algunos que invertir dinero en tal tipo de enseñanza es un error; con una décima parte de los fondos que se han invertido en la Escuela de la Srta. Figueroa se habría realizado una fecunda tarea de fomento de nuestras artes tradicionales (...)”⁷⁴.

Cuando se refiere a que se podría fomentar las artes tradicionales, se refiere a aquello que no se academiza, que no se enseña ni se comercia bajo formas de espectáculos, a diferencia de los que hacía Figueroa con sus elencos. Sin embargo, Arguedas se opone a dicha difusión y espectacularización del folclor no solo porque se presentaban en teatros, certámenes o en concursos, sino que su oposición apunta a la construcción discursiva de identidades, en donde ciertos sujetos son los que se encuentran legítimamente habilitados para difundir el folclor y otros no. Ello lo apreciamos, por ejemplo, cuando Arguedas alaba las presentaciones de “La Lira Paucina” (Arguedas 1963b:7), Raúl García, “El Jilguero de Huascarán”, la “Compañía Theodoro Valcárcel”⁷⁵, entre otros. Del mismo modo, cuando el folclor identificado como propio de lo andino, lo indígena, es pretendido por ser difundido y enseñado por personas o instituciones limeñas, de sectores medios y altos, es que Arguedas argumenta que no refleja “lo auténtico”. En consecuencia, podemos ver que las críticas que esgrimía Arguedas se encuentran avaladas a partir de su condición de profesional de la cultura, de su pertenencia al mundo académico y universitario. Este conocimiento, avalado con estudios, publicaciones y título académico, es lo que hace posicionarse como una autoridad para cuestionar a las prácticas folclóricas realizadas en la ciudad, tanto a aquellas que intentaban enseñarse en escuelas como la difusión mediante espectáculos artísticos y comerciales.

⁷⁴ *Ibíd.*

⁷⁵ Respecto a esta compañía dice lo siguiente: “Todo en ellos es puro. Sus almas y sus disciplinados pero vibrantes músculos están animados por muchos siglos de sabiduría acumulada: el color, el ritmo, la melodía, inesperados para los extranjeros y por eso mismo, conmovedores, harán meditar al espectador en nuestro Perú tan infinito en arte y tan despectivo, hasta hace poco hacia **ese arte**” (Arguedas 1965: 3).

CAPÍTULO IV: EL ESPECTÁCULO ARTÍSTICO-CULTURAL GALAS PERUANAS⁷⁶

“En este momento el único museo del traje que tiene el Perú es el de ‘Galas Peruanas’ y se trata de un museo original porque es ambulante. Se traslada de un lugar a otro, va adonde lo llaman y sin cobrar la entrada que sería lo justo. La dueña de este museo es una señora pelirroja, de hermosos ojos, que ha dedicado su vida contra viento y marea a la difusión de la danza peruana”. Alfonsina Barrionuevo — (1978).

“... Galas Peruanas es un museo ambulante que muestra los trajes más representativos de los Departamentos del Perú como el caso de la Mochera, de La Libertad; de Piura, Arequipa, Lambayeque, etc., los mismos que han sido exhibidos a nivel internacional causando la admiración por la variedad, colorido y encanto de los trajes peruanos”⁷⁷.

4.1. Origen y propósitos

El espectáculo artístico llamado Galas Peruanas que estuvo en vigencia por muchos años en los principales escenarios y eventos del país y del extranjero, tuvo su origen –al igual que Perú Canta y Baila– en la escuela de folclor. Pocos años después de la formación de Perú Canta y Baila, casi a mediados de la década del 50, forma un espectáculo bastante singular para la Lima de aquellos años, que consistía en la exposición de vestidos típicos o representativos de los departamentos del Perú. Este espectáculo tuvo el sugestivo nombre de Galas Peruanas, que denotaba muy bien el concepto del espectáculo: los vestidos eran las galas, es decir, vestidos elegantes y que trataban de representar al Perú. Sus fines, de este modo, se enmarcan dentro de la misma línea de trabajo que Perú Canta y Baila, que era convertir lo folclórico en un espectáculo de consumo que para el caso de Galas Peruanas se exhibían los vestidos.

El espectáculo artístico y cultural Galas Peruanas se formó y mantuvo con los vestidos de propiedad de Figueroa hasta que fallece en el año 1988. En los últimos años de su vida, su ex alumna y colaboradora, Grimaldina Romero, se encargó de dirigir a Galas por consideración y amistad a quien fue su maestra años antes. Además, por estos años la señora Romero empieza a diseñar sus propios vestidos a partir de los de Figueroa a fin de seguir presentado el mismo espectáculo. Así, al fallecer Rosa E. Figueroa, la señora Romero deja los vestidos al Instituto Nacional de Cultura, que lamentablemente nunca puso en exhibición permanente, ni mucho

⁷⁶ Coloco este nombre que refirió la señora Grimaldina Romero cuando la entrevisté respecto al tema.

⁷⁷ “La ‘apañadora’ y el encanto de la mujer iqueña”. En: Suplemento *El Dominical, El Comercio*, Lima 8 de marzo de 1981. Pp. 18-19.

menos se ha salvaguardado el material. Finalmente, la señora Romero llegó a presentar algunos eventos de forma esporádica utilizando sus propios vestidos y con el mismo nombre original de Galas Peruanas.

4.2. Diseño del vestido y las modelos

En una nota de periódico de 1981 se mencionaba respecto a la confección de los vestidos que hacía Figueroa como parte de sus Galas Peruanas. Como podemos leer, el mecanismo de producción era el mismo que se realizaba en el Taller del Vestido al interior de su escuela:

“En su realización, esta grandiosa artista de la costura y del diseño ha invertido toda su fortuna y más de media vida, documentándose algunas veces en las propias fuentes y otras a través de la palabra enterada de los hijos de cada provincia, haciendo una reconstrucción de trajes que ya se habían dejado de usar. Su última creación es pues “La Apañadora” que ha recogido de los viñedos, del espejo de cristal de los racimos, de los surcos olorosos y de los campos de algodón, la expresión típica del vestir de la mujer iqueña”⁷⁸.

Es interesante encontrar que mencionan que para el proceso de creación Figueroa buscaba en fuentes textuales y mediante relatos de personas migrantes. Este mecanismo para conocer a los vestidos que luego formarían parte de su colección, es corroborada por la señora Romero, quien nos contó que:

“Vestidos se recopiló del mismo lugar... [Nosotros] hemos ido a las fiestas donde se presentaban lo típico de cada lugar, y de ahí nos nutríamos para hacer los vestidos acá... y hacíamos las réplicas”⁷⁹.

Para la confección de un vestido, se tenía el criterio de lo “auténtico” del lugar original, sin embargo, este criterio es usado para designar a los objetos culturales que pueden ser integrados como parte de un circuito comercial de consumo cultural. Así, se buscaba, por ejemplo, no solo lo más “auténtico”, sino aquello que pueda formar parte de un espectáculo, vestidos que sean “vistosos”:

“los vestidos tenían que ser comprados de su origen, el del Carnaval de Tinta, había que comprarlo, lo traían de allá, el de Puno también, o en todo caso, había que hacerlo tal cual era para respetarlo el tradicional... el vestido era tradicionalmente

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ Entrevista Grimaldina Romero. 2015.

igual como era el vestido en Tinta; en Ayacucho; en Puno; la Pomabambina” [se adquiriría] el que era más vistoso, aquel que era más llamativo, más bonito, igual que el vestido de carnaval de Tinta de Cusco, por el bordado de lana que tiene (...)”⁸⁰.

Para conocer a dichos vestidos “auténticos” se aprovechaban los viajes que se hacían a otras regiones del país, sobre todo a las capitales departamentales, tanto cuando Figueroa estuvo como directora de su escuela, como en las presentaciones que hacía con Perú Canta y Baila y con el propio Galas Peruanas. En algunos casos se adquirirían los vestidos en las capitales departamentales, en otros se los fotografiaba para reproducirlos luego y adaptarlos luego a los espectáculos. Según refiere la señora Romero, la adaptación del vestido al espectáculo no pasaba por inventarse un vestido, ni modificarlo en cuanto a su diseño, sino mejorarlo en cuanto a su confección, la costura del traje y de algún modo estandarizarlos, en la medida que los usarían modelos con una determinada contextura corporal.

El elenco coreográfico de Galas Peruanas estuvo conformado en su mayoría por mujeres, quienes eran estudiantes de la escuela de Figueroa y, luego en la última etapa, se contrataban a chicas de universidades de Lima. También formaron parte algunos varones pues algunas presentaciones se realizaban en parejas, sin embargo, el espectáculo fue principalmente femenino. Al tener a las modelos que eran contratadas por cada presentación y no para temporadas, debido a que los contratos eran eventuales, siempre se tuvo con el problema de la preparación de ellas para los desfiles.

“(…) las chicas venían, dos, tres desfiles y se desaparecían, o se casaban o se iban, o terminaban la carrera y se iban, entonces todo el tiempo tenía que estar preparando a las muchachas (...)”⁸¹

Para escoger a las chicas que modelarían con los trajes, no importaba la procedencia de ellas, pudiendo ser de Lima (como la mayoría) o de otros departamentos que venían por estudio a la capital. El criterio que se utilizaba era el aprendizaje para poder modelar eficazmente con el vestido acompañado de música y mostrarlo al público: “todos bailábamos todo, ya nosotros sabíamos caminar, [aunque] no todas

⁸⁰ Entrevista Héctor Martínez. 2015.

⁸¹ Entrevista Grimaldina Romero. 2015.

tenían la elegancia, ni la gracia para hacerlo, para había que enseñarles (...).⁸² Así, al igual que ocurría con Perú Canta y Baila, en Galas se tenía que pasar por un proceso de enseñanza-aprendizaje de las formas correctas de caminar, modelar y exhibir el vestido pensadas para el espectáculo que realizaban.

4.3. Dinámica y escenarios

Galas Peruanas consistía en un desfile de vestidos que trataban de ser representativos de todos los departamentos del Perú. Este desfile era realizado por modelos, que como mencionamos, eran estudiantes y limeñas por lo general, sin mayor relación con el departamento que se representaba. Por lo general se acompañaba con música grabada como fondo que, según lo recogido en las entrevistas, se trataba también de ser representativas del lugar de origen del vestido. Solo en algunas ocasiones dependiendo del evento, se presentaba música en vivo. Además, las exhibiciones se acompañaban con una narración que explicaba las características del vestido, su historia y de la región de origen. Es decir, el espectáculo contaba con un componente visual (el vestido) y narrativo o explicativo (los textos que se leían sobre el vestido y la región representada). Todo ello trajo que sea considerada como un espectáculo “artístico y cultural”.⁸³

[la modelo iba] caminando al ritmo de la zona y enseñando las prendas... por ejemplo, decían ‘viste un vestido de Ayacucho y lleva una falda pesada con sus cintas y encima una lliclla’, y la chica enseñaba la lliclla, la blusa con la manga, las faldas, las ojotas y ellas iban mostrando, por eso se iba educando con eso”.⁸⁴

Para nuestra entrevistada, el espectáculo de Galas Peruanas traspasaba la función de entretenimiento, sino también tenía una función educativa. Cuando dice que mediante el exhibir las partes del vestido, se “iba educando” al público que asistía y consumía el show. Por otro lado, los vestidos no solo se empleaban para realizar desfiles como parte del propio espectáculo de Galas Peruanas con sus modelos contratadas, sino eran alquiladas para vestir a las candidatas de los concursos de bellezas de Miss Perú; y aquella que salía ganadora, llevaba un vestido de la colección de Figueroa al extranjero.

⁸² *Ibíd.*

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ *Ibíd.*

Los escenarios donde se presentaban al ser contratados o invitados eran principalmente en teatros, clubes, hoteles, embajadas, residencias de familias pudientes de Lima, así como certámenes nacionales e internacionales. Siendo considerado por ello como un espectáculo de gran nivel en cuanto a que era consumido en gran parte por la élite empresarial y social de Lima. Como refiere la señora Romero cuando recuerda sobre los espacios donde solía presentarse Galas Peruanas:

“en eventos nacionales e internacionales, congresos, simposios, como el CADE o esos eventos grandes, no era un trabajo como ahora que van a las peñas, nosotros nunca hemos ido... fue un elenco y espectáculo de categoría “A” (...)”⁸⁵.

Uno de los escenarios que solían presentarse eran las ferias, como la Feria Internacional del Pacífico, que para la décima edición de 1977 contó con la participación de Galas Peruanas. Un recorte de periódico titulaba así a su nota del evento: “Hermosas modelos lucieron los trajes al compás de la música propia de cada uno de los 23 departamentos del país”⁸⁶. Para esta presentación, además de los desfiles de los vestidos, se contó con bailes de cada una de las regiones del país que fueron exhibidos, como detalla la nota del periódico:

“Para cada departamento, la orquesta de Víctor Cuadros interpretaba una melodía propia del lugar, mientras que Elena Cortez describía el vestido que portaba el modelo. Al término de la exhibición de atuendos de cada departamento René Ramos y Eduardo Saco Vértiz bailaban una danza típica de la región. Así, los asistentes pudieron ver la interpretación de la marinera limeña, la chonguinada de Junín, la marinera trujillana y otros.”⁸⁷

Las presentaciones también podían darse en casas o residencias, como en 1968 cuando se organizó un té en honor a los delegados de la III Conferencia Interamericana de la Alianza para el Progreso en la residencia de Eduardo Dibós. En este evento hubo un desfile de los vestidos de la colección de Figueroa, exhibidos por las hijas de Dibós y sus compañeras del colegio. En una nota de periódico se lee lo siguiente al respecto:

⁸⁵ *Ibíd.*

⁸⁶ “Desfile de vestidos típicos se presentó anoche en la FIP”. En: *La Crónica*. Lima, miércoles 23 de noviembre de 1977.

⁸⁷ *Ibíd.*

“Perú Canta y Baila (...) ofreció el magnífico espectáculo en el que no faltaron los más bellos huaynitos, así como los tonderos de Piura, Chiclayo y Trujillo cantados por la eximia artista Yolanda Aguirre con majestuoso y pintoresco atuendo típico. Se incluyó además, la exhibición de los trajes de todas nuestras regiones, a cargo de un grupo de jóvenes de nuestra sociedad: Rina, Patricia y Ana María Dibós, Silvia, Cecilia y Marisol Raffo, Delmira y Rosa Rospigliosi, Beatriz Leigh Rivero, Trudy Abrens Seminario (...).⁸⁸

En el ámbito internacional, tenemos que para julio de 1977 Galas Peruanas formó parte de la Misión Artístico Cultural Peruana que iba a representar al país en la Semana Peruana en Argentina, evento organizado por la empresa AeroPerú en Buenos Aires. Aquella vez se llevaron trajes representativos de 23 departamentos del Perú, los cuales iban a ser usados por chicas peruanas residentes la capital argentina. El evento fue realizado en el hotel Sheraton de aquella ciudad contempló otras actividades culturales, como exposiciones de ceramios, mates burilados, comidas, y por supuesto, las Galas Peruanas de Figueroa⁸⁹. En este mismo sentido, según unos recortes periodísticos pero sin fecha, nos muestra que Rosa E. Figueroa se presentó junto con sus vestidos de su colección en el Día de la Raza en Nueva York, Estados Unidos, como se aprecia en las siguientes imágenes:

Imagen 14: Desfile de trajes típicos en la 5ta avenida en Nueva York



Parte de la representación peruana. Desfila Carlos A. Flores, fundador del Club Perú y Rosa E. Figueroa con sus trajes típicos.
Fuente: Sin referencia. Archivo REF.

⁸⁸ Recorte periodístico sin referencia, Lima, jueves 4 de abril de 1968. Archivo REF.

⁸⁹ “Viajará a la Argentina una Misión Peruana Artístico-Cultural”. En: *La Prensa*, Lima, martes 26 de julio de 1977; *Guía Argentina de Tráfico Aéreo*. Año XXIX. N° 351. Agosto de 1977. Archivo REF.

Imagen 15: Desfile performando las etapas de la historia del Perú


Se lee al texto que acompaña las imágenes:

“Impresionante y hermoso carro alegórico que presentó el Club Perú de Nueva York en la Quinta Ave. Simboliza las tres etapas de la historia peruana: la incaica en la plataforma alta, la Colonia en el centro y la República en la parte baja. Diseño del Sr. Antero Tejada”

Fuente: Sin referencia. Archivo REF.

Imagen 16: Vestidos de La Libertad, Loreto y Moquegua


Se lee lo siguiente: “July luciendo un traje típico de La Libertad, María Jesús Fernández del Departamento de Loreto y, Angélica Costa, del Departamento de Moquegua, en un instante previo al Desfile de Trajes Típicos del Perú que con el objeto de recaudar fondos pro-Navidad del Trabajador de INAP [Instituto Nacional de Administración Pública] realizaron en el Sheraton. Estas simpáticas jóvenes pertenecen al grupo Galas Peruanas que dirige Rosa Elvira Figueroa y también se presentan en diversas actuaciones del VIII Congreso Mundial de la Minería que se desarrollará en Lima en el transcurso de los próximos días de noviembre”. Fecha 29 de octubre de 1974. Fuente: Sin referencia. Archivo REF.

Imagen 17: Vestidos de Áncash, Junín y Tumbes



Fuente: Sin referencia. Archivo REF.

4.4. Repertorios

Como ya se ha mencionado, la colección de vestidos eran exhibidos en los diversos escenarios y eventos de Lima y en el extranjero, según eran contratados o invitados. La colección se organizaba de acuerdo a un referente geográfico y departamental del país, al presentar los vestidos como representativos de cada uno de ellos. De este modo, resulta que lo geográfico se constituye en un marcador fuerte de identidad y que define los tipos de vestidos a exhibir. Como ya lo ha expuesto B. Orlove (1993) y C. Méndez (2011), la racialización de la geografía ocurrida en el periodo republicano, llevó a asociar al indio a la sierra, e hizo que se definan las identidades a partir de la identificación geográfica. Consiguiéndose de este modo, que la costa sea identificada con blancos y la sierra con indios. Sin embargo, no solo la racialización de la geografía define las identidades de los individuos, sino también sus manifestaciones culturales como el vestido. Así, para cada departamento o región del país correspondería un tipo de vestido y costumbres que luego serían expuestos mediante los desfiles que realizaba Galas Peruanas. Por ello, los vestidos son presentados y consumidos como “representativos”, “auténticos”, “autóctonos” o “típicos” de la región que se presentaban. Como se describe en una nota periodística a uno de las presentaciones de Galas Peruanas, la cual es asumida como una:

“Expresión fiel de la policromía y belleza de nuestra naturaleza, representa en cada uno de estos magníficos vestidos regionales, con atuendos que van desde la

solemnidad y legendaria túnica aborígen, llámese UNCU, COTONBO o CUSHMA, pasando por el multicolor y variado traje de la zona andina hasta llegar al encantador CAPUZ norteño o Bata o POLQUIN criollo de las zambitas limeñas”⁹⁰.

Por otro lado, existe otro componente en la colección de Galas Peruanas: la época del vestido. No solo se limitaban a presentar los que eran asumidos como “representativos” de cada departamento del país, sino de acuerdo a la época o la historia del mismo. De este modo, encontramos en los periódicos y tarjetas de presentación recogidos en el Archivo REF, que “Galas” también presentaba además de lo geográfico, vestidos de varias épocas del Perú: prehispánica, colonial y republicana. Por ejemplo, en el citado desfile en Nueva York por el día de la Raza, se describía que la presentación peruana performó justamente esas tres épocas. Del mismo modo, en varios eventos en Lima se ha encontrado dicha diferencia temporal en la colección y en la exhibición de los vestidos. Por tanto, espectáculo Galas Peruanas era un paseo temporal y geográfico del Perú, en la medida que se presentaban vestidos de varias regiones “naturales y de épocas diferentes.

Ahora bien, ¿cómo eran los trajes que se mostraban en los espectáculos de Galas Peruanas?, ¿qué se narraba cuando se desfilaba?, ¿qué se decía sobre las poblaciones y lugares de donde provenían los diseños de los trajes? A continuación muestro, según lo encontrado en el archivo, la descripción que se hacía de ellos, así como de lo que se solía explicar cuando se desfilaba. Arbitrariamente y solo para fines expositivos, colocaré las descripciones de los vestidos de acuerdo a las tres regiones “naturales” que se ha construido desde la época republicana.

COSTA

Dentro de esta región geográfica, se ha encontrado que las Galas Peruanas estaban compuestas por vestidos de cinco departamentos principalmente: Lima, Lambayeque, La Libertad, Ica y Piura. De estas regiones, se extrajo como representativo a algunos trajes en particular, lo que eran presentados en las puestas que realizaba la agrupación.

⁹⁰ Nota sin referencia. Archivo REF.

Lima: Nativa de Tupe

Descripción:

“Al sur del Departamento de Lima, Provincia de Yauyos, se conserva con autenticidad, el primitivo vestido de sus mujeres. Elaborado con tejidos de telar, podemos apreciar la túnica o UNCU que se ciñe a la cintura por una faja o CHUMPI cuyas puntas caen delante. La manta, denominada “Labrada”, larga, se prende adelante con unos grandes prendedores de plata denominados ‘Espadillas’. Fustán de bayeta en colores chillones. Finalmente se calzan el ‘Llanque de cuero, adornado con lanas de ocho colores’”⁹¹.

Imagen 18: Vestido de la “Nativa” de Tupe



Fuente: Archivo REF

Lima: Lima Colonial- La Tapada

Descripción:

“Femineidad y ‘Lisura’ limeña... vive aún, aromada de añoranzas virreinales, en el clásico atuendo, provocador de MINTINS (sic) religiosos y políticos —como nos refieren antañosas crónicas y sabrosos ‘LANCERS’ entre los nobles hidalgos de esa Lima que se fue...

SAYA y MANTO O CANUTILLO. Todo el encanto y la gracia de la mujer limeña, cubierto por el sutil e insinuante manto, que solo dejaba ver uno de esos bellísimos ojos que tanto han dado que hablar y dan aún a poetas escritores y músicos...

Completa este atuendo al chal de seda bordado que lleva en el cuello y que cae casi hasta el borde de la amplia falda”⁹².

Lima: Criolla limeña

Descripción:

⁹¹ Archivo REF-CREF. Departamento de Lima. 18.

⁹² Archivo REF- CREF-DL. 16.

“Como expresión musical y traviesa de nuestro pueblo capitalino, la Jarana, aquella que echa al vuelo las campanas de la alegría, subsiste y subsistirá mientras Lima sea Lima y en ella, disputándose la preferencia, derrochando gracia y simpatía, intención y lisura, el valsecito sincopado y la clarinada vibrante de nuestra MARINERA, aquella que graciosamente obliga a la moza a cogerse la bata de media cola para cimbrar la “cadera que miel destila”, como lo dijo el poeta, por ello la tenemos ya como un poema en blanco y rojo hecha gracia y donosura...”⁹³.

Lambayeque: vestido de capuz

Descripción:

“Este clásico vestido se denomina traje de CAPUZ. Por el uso de la túnica negra aborigen, que, a pesar de haberse modificado, conserva su prestancia tradicional. La blusa-fustán está bordada en la orilla, en las mangas y pechera y recibe el nombre de CULECO. Faja roja de seda ciñe su cintura y adorna sus trenzas con lana merina. Finos aretes de oro y guardapelo que pende del cuello en angosta cinta. Completa este vestido con el que se lleva el hermoso PAÑO DE LECHE, que generalmente está tejido con hilo de seda”⁹⁴.

La Libertad: la Mochera

Descripción:

“Amplia pollera con ‘arandelas’ de encaje negro, ceñido a la cintura sobre el usual CULECO o camisa-fustán de ricas tiras bordadas. Sobre la camisa, la graciosa polquita de primorosas bastitas y tiras bordadas; que en gran abundancia se emplea en este tradicional vestido norteño. En los cabellos lucen el TEMBLEQUE o espiga de oro y perlas, así como lindos aretes y cruz de finas perlas y oro, lujo de las guapas mocheritas trujillanas”⁹⁵.

Ica: apañadora de algodón

Descripción:

“La cálida tierra iqueña, vitivinícola por excelencia nos ofrece la grata visión de sus apañadoras de algodón, campesinas que podemos definir las por el común vestido criollo de amplias polleras de algodón. Cobran estos vestidos personalidad inconfundible. Nota característica el uso del insustituible GUARDAPOLVO de color azulino en preferencia, el que levantan graciosamente por delante para formar una simulada bolsa en la que guardan los más tiernos capullos. Por razones del trabajo cubren sus cabellos con un pañuelo y se resguardan del fuerte sol, con amplio sombrero de paja”⁹⁶.

⁹³ Archivo REF- CREF-DL. 04.

⁹⁴ Archivo REF-CREF. Departamento de Lambayeque. 05.

⁹⁵ Archivo REF-CREF. Departamento de La Libertad. 11.

⁹⁶ Archivo REF-CREF. Departamento de Ica. 10.

Imagen 19: Vestido de la “Apañadora” de Ica



Fuente: *El Comercio*, 1981. Archivo REF.

Imagen 20: Dibujo de vestido de la “Apañadora” de Ica



Fuente: Archivo REF

Piura: Catacada- Catacaos

Descripción:

“Bajo el ala del amplio sombrero de paja toquilla de Catacaos, la graciosa china, de amplias polleras, camisa bordada y florecitas entre los cabellos, porta su clásica alforja tejida que sirve para depositar sus compras, transportar sus primorosos tejidos

de paja y negociarlos en el ‘mercao’ (sic) o para llevar, muy bien envueltitos, los bocaditos del sabroso ‘piqueyo’ para el marido que trabaja”⁹⁷.

Tumbes: “Criolla o mora tumbecina”

Descripción:

“Como la generalidad de los trajes de la costa norteña incide en el uso del camisón-fustán sobre el agua se ciñe la elegante falda de brocado. Rebozo negro con encaje y joyas de nacaradas escamas con engarse (sic) de oro y perlas. Original moño alto enlazado con merino pone el original completamente de este atuendo costeño”⁹⁸.

SIERRA

Respecto a los Andes, se ha podido encontrar trajes de los departamentos de Ancash, Huancavelica, Apurímac, Pasco, Puno, Ayacucho, Moquegua, Junín, Huánuco, Cusco y Cajamarca. En ellas se recrean vestidos que representan estas regiones, y que no necesariamente se mantienen vivos hasta la actualidad, como el caso de la Ñusta cusqueña. Con ello vemos que se juega con lo geográfico pero también con el tiempo.

Ancash: palla de Corongo

Descripción:

“Cuenta la tradición que cuando Pachacútec Inca, en sus guerras de conquista quiso sojuzgar esa importante región, los Caciques de Corongo, reunidos en concejo, resolvieron mandar a sus bellas pallas a conquistar al conquistador y obtuvieron favores para su pueblo. Hoy, el lujoso atuendo de las Pallas, ya evolucionado con las aportaciones suntuarias que introdujo la conquista, causa de la misma admiración de quienes pueden verlas, especialmente en las famosas fiestas patronales de San Pedro y San Pablo. Amplia falda de fina lana profusamente bordada con hilados de oro, brillos, piedras, preciosas, etc. Blusa de encaje fino con mangas estilo mariposa o ángel, que se agitan rítmicamente al bailar. Rebozo de terciopelo y sobre él la pechera totalmente remada de joyas. En la cabeza un gran peinetón (sic) adornado con perlas de colores entremezclada con flores de papel, plumas y espejuelos en forma de estrellas. De él penden cintas de vivos colores hasta el ruedo del vestido. Elegantes enaguas de hilo con encaje completan este lujo y auténtico traje típico que además, con diferentes variantes, posee el Perú”⁹⁹.

⁹⁷ Archivo REF-CREF. Departamento de Piura. 03.

⁹⁸ Archivo REF. CREF- GP IV-Departamento de Tumbes. 92

⁹⁹ Archivo REF-CREF. Departamento de Ancash. 03.

Imagen 21: Pallas de Corongo (Ancash)



Se lee: “La guapa Betty Godenzi Díaz nos muestra un bellissimo tocado de las pallas de Corongo”
Fuente: Sin referencia. Archivo REF

Huancavelica: Mestiza de Lujo

Descripción:

“Hermoso vestido de mestiza huancavelicana, uno de los más sobrios y elegante de esa rica región donde se encuentran los grandes yacimientos mineros del Perú. Este traje de corte indiscutiblemente influenciado por las aportaciones hispánicas. La falda de rico paño está bordada en el ruedo en ruedo en colores vivos y con hilos dorados; abierta adelante dejando ver el faldellín. Este mismo motivo de bordado se repite en la chaqueta y los puños. La camisa blanca de algodón, con cuello subido está profusamente adornada con grecas de color. El faldellín de Castilla que lleva bajo la falda es de color rojo ribeteado con razo (sic) de algodón en color de contraste. Se colocan sobre los hombros una vistosa manta indígena tejida a telar o pullo. Sujeta la falda una bellissima faja tejida a telar adornada con trencillas, grecas y borlas multicolores. El sombrero de fino paño, cuando está adornado de flores indica que, la que lo lleva es soltera. Completa este atuendo, aretes y prendedores de plata”¹⁰⁰.

Apurímac: mestiza abanquina

Descripción:

“Por los caminos del Inca, que serpentean cumbres, y luego de pasar por paisajes de indescriptible belleza se llega a la tierra abanquina en donde la característica principal del atuendo de sus mujeres, es ceñirse la cintura a tal extremo que les vale el apodo de TIPI CINTURA o cintura que se arranca. Elegante y corta pollera de razo (sic) sobre finos y blancos fustanes con encaje de bolillo. Pequeña LLICLLA

¹⁰⁰ Archivo REF-CREF. Departamento de Huancavelica. 01.

(Matita de tres materiales, cubre su hombros). Botines y sombrero de paja completan este atuendo”¹⁰¹.

Pasco: novia mestiza

Descripción:

“La campesina o mestiza de Cerro de Pasco, (la capital minera del Perú), para la ceremonia de su matrimonio religioso, usa sobre su CENTRO (falda de fina cachemira o paño) una elegante chaqueta de raso adornada con encaje y profusión de perlas. Su MANTILLA (manta grande de Castilla) siempre es de color blanco y ribeteada con cinta de AGUAS del mismo color cubren sus cabellos. Porta en las manos un ramito de flores del campo que el novio recoge para ella”¹⁰².

Puno: “Cordillerana de Pichacani”

Descripción:

“De la capital folklórica del Perú y desde la ciudad a orillas del lago más alto del mundo viene la nativa de Pichacani. Viste varias polleras de bayeta y vivos colores. Chaqueta bordada en el delantero y las mangas. Por razones del intenso frío cordillerano, sobre la cabeza y cayendo en la espalda se colocan el rebozo de Castilla que contrasta con el PULLO de lana de oveja que lleva sobre los hombros. Como un gracioso toque final se colocan un pequeño sombrero adornado de amplia cinta de raso. En la mano el HUICHO HUICHIS, (honda de la región) y en el pecho el imprescindible cucharón de plata”¹⁰³.

Ayacucho: “Mestiza huamanguina”

Descripción:

“Ayacucho, en donde se produce la mejor artesanía. En cuyas pampas se libró la batalla que consolidó la libertad americana. Amplia pollera de rico paño adornada con cinta de terciopelo. Blanca y fina blusa y en los hombros una pequeña LLICLLA (Mantilla) adornada de ancha cinta de tafetán. Joyas de la famosa filigrana de plata y sombrero de paja con cinta negra. Porta en el brazo la “Mantilla de Castilla” de múltiples aplicaciones”¹⁰⁴.

Moquegua: “Vestido del distrito de Carumas, provincia de Mariscal Nieto”

Descripción:

¹⁰¹ Archivo REF-CREF. Departamento de Apurímac. 03.

¹⁰² Archivo REF-CREF. Departamento C. Pasco. 03.

¹⁰³ Archivo REF-CREF. Departamento de Puno. 09.

¹⁰⁴ Archivo REF-CREF. Departamento de Ayacucho. 12.

“De los floridos campos moqueguanos, provincia que nos brinda el reluciente cobre de Cuajone, la mestiza de Carumas nos muestra su amplia pollera, con leve y elegante motivo decorativo en el ruedo. La matiné o blusa de seda tiene profusión de blondas de grecas. Pequeña LLICLLA sobre los hombros y blanco sombrero de oveja muy adornado con lanas de vivos colores. Porta en el brazo una canasta de flores”¹⁰⁵.

Junín: “Cutuncha de Junín”

Descripción:

La Ciudad de Huancayo, con su famosa feria Dominical, hace gala de brillantes muestras de transculturación florecidas en diversas manifestaciones, una de ellas sus primorosos bordados. Cubriendo el sobrio COTON de bayeta, podemos admirar los bordados denominados “PINTURA A LA AGUJA”, que observamos en el PAÑAL o MANTO, en el ANACO o mandil lateral y los MAQUITOS o manguillos. Los fustanes interiores de Castilla también son bordados y sobre ellos va el fustán de hilo calado y bordado en encaje de bolillo. Pequeño sombrero de paja encintado en negro y elegante pechera de monedas de plata, haciendo juego con sus aretes completan este elegante atuendo. Para la danza denominada la CHONGUINADA, se le agregan guantes y zapatos blancos además de un pañuelo de seda llamado PAÑUELO DE ADORNO”¹⁰⁶.

Huánuco: “Pañaca de Pachitea”

Descripción:

“De la ‘Ciudad el León de los Caballeros del Perú’, este vestido denominado de PAÑACA por proceder del distrito de Panao, posee características notables muy tradicionales. El faldellín de color negro es amplio y va ribeteado de greca o zagza, debajo vienen las polleras multicolores de bayeta las que enrolladas a la cintura indican rango y situación económica. La blusa de algodón es bordada en la delantera y puños con pajaritos y flores. El tocado de la cabeza lo constituye la fina manta tejida. Otra manta le cruza el cuerpo HUARQUICHANDO, denominación de usarla para llevar QUIPIS o atados. La cantidad de mantas que usan demuestra su estado civil. El quitamantas de la cabeza es declaración de amor”¹⁰⁷.

Cusco: “Ñusta imperial”

Descripción:

“Este vestido es una reconstrucción histórica del periodo Incaico que la tradición oral trata de conservar. Está inspirada en datos y grabados del cronista peruano Huamán Poma de Ayala, extraído de su libro ‘Nueva Crónica de Buen Gobierno’. Respetándose la forma, adornos y colores citados por dicho cronista, ha vuelto a

¹⁰⁵ Archivo REF-CREF. Departamento de Moquegua. 04.

¹⁰⁶ Archivo REF-CREF. Departamento de Junín. 02.

¹⁰⁷ Archivo REF-CREF. Departamento de Huánuco.31.

incorporarse en las grandes fiestas folklóricas como las del “Inty Raymi”. Consta de las siguientes piezas: UNCU (Túnica), MANTO (La imagen del Sol en él como privilegio de nobleza), UNCUÑA (Manta pequeña con que adornan su cabeza), TOPU (Prendedor), OJOTAS (Sandalias)”¹⁰⁸.

Imagen 22: Vestido de “Ñusta Imperial” del Cusco



Fuente: Archivo REF

Cajamarca: “Mestiza de Anaco”

Descripción:

“Cajamarca, departamento en donde se inició el gran drama del legendario Imperio, con la muerte de Atahualpa. Uno de los primeros en acrecentar su acervo con la mezcla de otra cultura. Por eso elegimos el más representativo, el de la mestiza, aquel que, junto a la ‘manta’ y las ‘bayetas’ manufacturadas en telar primitivo, ha adoptado: rico paño en la falda denominada... blondas y cintas en la blusa y rasos para adornar las ‘Llicllas’ o mantos con los que cruza su cuerpo. El sombrero amplio de paja está adornado con ancha cinta negra, color de la falda, que aún conservan como expresión de luto por su último Inca”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Archivo REF-CREF. Departamento de Cusco. 01.

¹⁰⁹ Archivo REF-CREF. Departamento de Cajamarca.

Imagen 23: Dibujo de la “Mestiza” de Cajamarca



Fuente: Archivo REF

Arequipa: “Campesina o lechera”

Descripción:

“De la blanca y romántica ciudad del Misti, con acentos de Yaraví y ritmos de Pampeña y Carnaval, presentamos el acriollado vestido de las campesinas de Arequipa. Amplias faldas plizadas (sic), matiné y un pequeño pañolón de color fuerte graciosamente cruzado, dejando libre el brazo derecho que juega con el pañuelo al bailar su Pampeña. Se adorna con gargantilla y aretes de cuentas de colores. Amplio sombrero de paja que las resguarda del sol pampeño. Botines de ‘media caña’ completa este vistoso atuendo”.¹¹⁰

Tacna: “Pandillera de Tacna”

Descripción:

“De Tacna, la ‘heroica’ nos llega una figura tradicional, (integrante, según fuentes de información), de las antiguas ‘pandilleras’ de carnaval que alegraban las calles pueblerinas. Amplia pollera con cierta influencia aimara, florida chaqueta adornada con blondas. En la cabeza el pullu de castilla doblada en forma muy original y vistosa y sujeta por pequeños tupus con pedrería. Lleva aretes y collar de plata y piedras. Porta en la mano la Caña Cascabelera adornada con profusión de cintas y cascabeles. Botines de media caña completan su atuendo”.¹¹¹

AMAZONÍA

¹¹⁰ Archivo REF-CREF. Departamento de Arequipa. 04.

¹¹¹ Archivo REF. CREF- GP IV. Departamento de Tacna. 87

Respecto a la Amazonía, se diseñó vestidos de los departamentos de Amazonas, Loreto, San Martín, Ucayali y Madre de Dios. Estos vestidos tratan de representar a los grupos amazónicos que viven en esas regiones. Reproduzco los mismos nombres que se menciona en los documentos respecto a las descripciones de los vestidos. Los mismos que eran leídos en las presentaciones que realizaba el grupo. De este modo, veremos que se describen como “tribu”, “la machiguenga”, etc.

Amazonas: “Selvática de la tribu aguaruna”

Descripción:

“Este sugerente vestido de nuestra Amazonía, en la actualidad (y dando paso a la evolución lógica), ya lo elaboran las nativas con telas de tejido primitivo o en su defecto con telas vistosas adquiridas a los comerciantes, no alterando en nada su original forma de ceñirse envolviéndose con ellas. Ciñe su cintura con una trenza de paja chambira confeccionada con nudos y adornada con conchas y escamas y otros motivos de la pesquería fluvial”.¹¹²

San Martín: “mestiza de Lamas o Lamishta”

Descripción:

“Este tipo etnológico amazónico ya representa un sector definitivamente mestizo influenciado por elementos de origen andino (agro-pastoril). Por ello el uso de la falda y la blusa, adornada ésta última con bordados de procedencia serrana. Característica muy original constituye el gracioso y vistoso tocado de cintas de vivos colores en la cabeza. Se adornan con collares de cuentas de colores y pañuelos prendidos en la falda”.¹¹³

Ucayali: “Shipiba”

Descripción:

“Este interesante atuendo de nuestra Amazonía, nos muestra una faldita tejida a telar y trabajada primorosamente con sesgos pequeños en colores vivos, la que va sujeta a la cintura por una sarta muy gruesa de Chaquira (mostacillas). La blusa, ya amestizada es de colores vivos en donde se repiten los adornos de sesgos. Gran profusión de collares de cuentas vegetales la adorna. Vincha ancha de Chaquira en la frente. Los aretes y tobilleras de vegetales secos, producen ritmo cascabeleo al caminar. Porta un cántaro con motivos decorativos de la región”.¹¹⁴

¹¹² Archivo REF- CREF-GP.IV-Departamento de Amazonas. 02

¹¹³ Archivo REF-CREF- GP IV-Departamento de San Martín. 85

¹¹⁴ Archivo REF. CREF-GP IV- Departamento de Ucayali. 96

Madre de Dios: “Machiguenga”

Descripción:

“Desde la floresta exuberante, bañados por caudalosos ríos, en el departamento de Madre de Dios, nos llega la figura de la típica selvática de la tribu Machiguenga. La Cushma o poncho cerrado (común a nombres y mujeres) es ceñida al cuerpo por un ancho cinturón, del que penden láminas de huecos de animales selváticos decorados con grabados. Dicho cinturón (entre las mujeres casadas) es utilizado también para cargar la guagua a la espalda. Se adornan con profusión de collares, entre los que debemos citar uno hecho de material vegetal decorado”¹¹⁵.

Loreto: “Selvática de la tribu de los Cashibos”

Descripción:

“CASHIBO quiere decir come gente. De las diferentes tribus que pueblan el departamento de Loreto hemos elegido este vestido que corresponde a la mujer del cacique. Traje de ceremonia ritual –como matrimonios triunfos de guerra o actos notables-, confeccionado en tela de algodón pintado por ellos mismos con figuras geométricas. Consta de dos piezas. La blusa y el YITIPI (falda en el oriente peruano). La blusa se amarra a la cintura con una tira. La banda que cruza el cuerpo es confeccionada de semillas, pequeñas plumas de aves y caracoles. Los collares son de semillas y caracoles pintados, los cuales llevan una capa de resina llamada HUITO para afirmar la pintura. La corona es confeccionada con fibras de madera muy dúctil y adornada totalmente con plumas de vistosas aves de la región. En las muñecas y tobillos se colocan adornos de aves (plumas). En este caso porta flechas y arco”¹¹⁶.

Loreto: “Shipiba”

Descripción:

“Este tipo etnológico peruano amazónico es muy interesante por encontrándose en zonas donde no se ha extendido la civilización y que hace factible su estudio. Este atuendo, ya amenazado por la adopción de la seda en la blusa ofrece en cambio muy interesante elementos nativos como la falta trabajada primorosamente a mano sobre negra tela tejida en telar, con profusión de “chaquiras” (mostacillas y cuentas de origen vegetal). Por último, sargas de semillas de vegetales secos que a manera de cascabeles se atan en los tobillos y producen una sonoridad especial al caminar”¹¹⁷.

¹¹⁵ Archivo REF-CREF. Departamento de Madre de Dios. 03.

¹¹⁶ Archivo REF-CREF. Departamento de Loreto. 07.

¹¹⁷ Archivo REF-CREF. Departamento de Loreto. 02.

Imagen 24: Vestido de la “Nativa” Shipiba



Fuente: Archivo REF

A partir de las descripciones y algunas imágenes que se tiene respecto a los trajes que formaban parte del espectáculo Galas Peruanas, y complementado con otros materiales, como recortes periodísticos y tarjetas de presentaciones, se podrá realizar un análisis en la siguiente sección sobre la representación de la diversidad peruana a partir de la cultura expresiva, sea los bailes, danzas y vestidos que Figueroa dirigía, promovía y diseñaba.

CAPÍTULO V: REPRESENTAR LO PERUANO

“Créeme, que al vestir cada uno de los trajes, me sentí nerviosa y me imaginé vivir, aunque sea por breves minutos, en aquellas épocas...”¹¹⁸.

Cuando leemos el epígrafe con el que iniciamos este capítulo —que fue el testimonio recogido en un diario local de la Miss Perú Mundo 1980 luego de haber usado los vestidos de Galas Peruanas— se menciona la experiencia de imaginar al país desde una época pretérita. Como se ha descrito en el capítulo anterior, los trajes o las “galas” constituían un medio por el cual se imaginaba y representaba la experiencia de ver y sentir al Perú mediante la exposición de vestidos regionales, departamentales y de varias épocas. Así, con el referente geográfico y temporal, los vestidos empezaron a ser asumidos como “representativos” y “auténticos” de todo el país, haciendo que aquellos que consumían el espectáculo o los usaban, estuviesen viendo y sintiendo al país. De modo similar ocurrió con la Escuela de Música y Danzas Folklóricas y la agrupación Perú Canta y Baila, que al enseñar y difundir el folclor como espectáculo profesional y dirigido a sectores medios y altos de Lima, se erigía como parte de una labor nacionalista, al ser considerados como representantes de la cultura peruana.

Ahora bien, habría de preguntarnos: ¿Cómo fue la representación de lo peruano?, ¿a qué mecanismos discursivos y performativos se recurrió para imaginar la peruanidad? ¿Qué hizo que sus presentaciones sean eficaces y tengan tanto éxito entre la élite? Encuentro que la propuesta de Rosa E. Figueroa se sustentó en tres aspectos que se encuentran relacionados: a). La enseñanza y profesionalización de las músicas, danzas y bailes; b). El patrimonio cultural inmaterial —entendido por ella como folclor— que englobaba los vestidos, las danzas y música—, son asumidos como una mercancía y un recurso a la vez, es decir, se la definió por su valor de uso para obtener ganancias económicas, simbólicas, y que sirvieron para imaginar el país; c). Las presentaciones y el consumo del patrimonio, estuvo definido en términos de su eficacia, al generar impactos y consumo en la audiencia, logrando que los sectores medios y altos de la sociedad local y públicos internacionales,

¹¹⁸ Testimonio de Roxana Vega, Miss Perú Mundo 1980 cuando desfiló con los vestidos de la colección Galas Peruanas de Rosa Elvira Figueroa. En: *Expreso*. Lima, domingo 5 de octubre de 1980. Archivo REF.

identifiquen que al espectáculo como “verdaderamente” peruano. Por último, la propuesta de Figueroa se enmarcaría dentro de una política cultural mayor que engloba al Estado, gestores, consumidores, y las tensiones que surgen entre ellos. Así veremos cómo Figueroa de ser una “outsider” en el mundo del arte y el folclor, y que fue cuestionada fuertemente por J.M. Arguedas, pasa a ser una figura representativa y autorizada respecto al folclor nacional. Todo ello nos permite discutir sobre las relaciones que se establecen entre varios agentes e instituciones respecto a las políticas culturales.

5.1. La profesionalización y la enseñanza

Como ya hemos mencionado en el capítulo segundo y tercero, la fundación de la escuela se produce en un contexto que Valcárcel (1981) llamó el “indigenismo institucional”, el cual está ubicado desde la segunda mitad de la década del 40 y hasta los 50. En este espacio temporal se desarrollaron varias políticas estatales que tuvieron como centro la integración del indígena y su estudio científico. Durante el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero, sus políticas educativas estuvieron marcadas con un componente indigenista que buscaba la mayor cobertura de la educación rural y la integración del indio (Oliart 2011). Sin embargo, es con el gobierno de Manuel A. Odría que la educación empieza a masificarse, realizándose grandes gastos; además que la política educativa buscaba ser moderna, objetiva y nacionalista. Así: “el Estado llevaría adelante un Plan de Educación que ordenaría la propuesta educativa nacional, asumida como herramienta para la construcción de la nación desde el Estado” (Zapata 2013: 9). Dentro de esta propuesta de construcción de la nación mediante la educación, se consideró a los aspectos artísticos¹¹⁹. Varias instituciones de ese campo (Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Arte Escénico, Escuela Nacional de Arte Lírico y la Escuela Nacional de Danzas) tuvieron financiamiento estatal para su funcionamiento (Guerra 1995).

Esta política dirigida desde el Estado con el objetivo de afirmar y recrear valores nacionales por medio del arte, también fue producido en otros países de Latinoamérica, como en México, Argentina y Chile, cuyos gobiernos dieron impulso y financiamiento para crear escuelas y elencos de folclor (Saldaña 2010; Belén

¹¹⁹ Plan de Educación Nacional 1950, compilado en Zapata (2013).

Hirose 2010; Donoso Fritz 2006). Si bien para el caso peruano, la escuela de Rosa E. Figueroa fue de iniciativa privada, sí contó con el apoyo indirecto al ser reconocida oficialmente y financiada por los sucesivos gobiernos desde Manuel A. Odría hasta que finalmente fue nacionalizada en 1963. Ahora bien, en este punto nos preguntamos: ¿qué puede ofrecer una escuela de música y folclor andino a una política educativa y nacionalista como fue el régimen de Odría para que consiguiera el reconocimiento y el financiamiento? Considero que la respuesta apuntaría hacia dos aspectos: uno, el control y vigilancia del repertorio coreográfico de tradiciones folclóricas mediante una institución de carácter educativa y cultural, como fue la escuela de Figueroa; y dos, apelar a las emociones y sensaciones de los espectáculos folclóricos profesionales como medio para imaginar, representar y sentir la nación peruana.

Respecto al primer punto, al fundarse y oficializarse la escuela de Figueroa como una institución educativa en el país, esta se constituyó como una “máquina de aprender, pero también de vigilar, de jerarquizar, de recompensar” (Foucault 2012: 170). Con ello se disciplinó el cuerpo, la enseñanza y, sobre todo, los repertorios coreográficos del folclor andino, costeño y criollo. Se escoge y clasifica los tipos de danzas, músicas y bailes del país, para luego ser enseñados mediante un currículo estándar, con profesores, en un periodo determinado, realizando eventos en el espacio público, y con exámenes finales, que evaluaban el aprendizaje y conocimiento adquirido en la escuela, lo que finalmente sería objetivado mediante un diploma con valor oficial. De este modo, la escuela funciona como una institución que crea a un nuevo sujeto conocedor de músicas y danzas folclóricas, como lo expresa la propia Figueroa:

“(…) la Dirección de mi cargo, reitera enfáticamente que, nuestra misión no es la de incursionar, simplemente en el círculo en que se debaten los llamados “Conjuntos Folklóricos” al presente. Nosotros preparamos MAESTROS y ARTISTAS. Es decir hacemos labor de verdadera capacitación profesional. No enseñamos simplemente a cantar y a bailar”¹²⁰.

Por otro lado, respecto al segundo punto, la participación de la escuela en el espacio público de Lima mediante las representaciones que realizaban su elenco compuesto por estudiantes y egresados, funcionaron como performances que buscaban transmitir

¹²⁰ Archivo REF. CREF- F-I. 12-13. Memoria de la Directora de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas Peruanas, en la Clausura de Labores del año 1954.

en las audiencias una representación del país. Fueron, entonces, “actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor 2012: 11). Estas se lograban a partir de los diversos repertorios culturales que ejecutaban en las numerosas puestas que realizaban.

5.2. El patrimonio cultural: entre la mercancía y recurso

Poco después de fundarse la escuela de folclor y la organización de su elenco de baile que luego dará origen al grupo Perú Canta y Baila, se necesitó coleccionar vestidos típicos para utilizarlos en las presentaciones que realizaban. A diferencia de otros coleccionistas, como Alicia Bustamante, quien empieza a adquirir las cajas de san marcos en Ayacucho para luego exhibirlos en su peña Pancho Fierro (Ulfe 2011a: 56), los vestidos que adquiere Rosa E. Figueroa no eran para exhibirlos directamente, sino para utilizarlos como modelos a fin de reproducirlos en Lima. Con ello tenemos que los vestidos de la colección de Rosa E. Figueroa eran fabricados en Lima a partir de otros que eran adquiridos en algunas ciudades del interior del país cuando se presentaba con su agrupación; en otras ocasiones, a dichos vestidos originales se les fotografiaba o dibujaba, para luego confeccionados de igual modo en la capital. Al elaborarlos en Lima, empiezan a sufrir modificaciones en cuanto al material, los acabados y las tallas, pues estaban diseñadas para una mujer joven y delgada, tal como se aprecian en las fotografías de los recortes periodísticos. Los vestidos confeccionados, por tanto, estuvieron hechos en función al espectáculo y la condición teatral del mismo. Algo similar describe Deborah Poole (2000) cuando refiere la teatralidad de las fotografías de Figueroa Aznar, encontrándose que para los neo-indigenistas: “la identidad y el artificio se construyen a través de artificios y vestimentas teatrales. [En donde] nunca aparecen verdaderos indígenas o campesinos” (p. 234). Del mismo modo, pese a que se argumentaba que los vestidos de Galas Peruanas eran aquellos propios de los campesinos, poblaciones indígenas o mestizos, fueron en realidad recreaciones de los mismos con fines de espectáculo y de consumo.

Los objetos o artefactos culturales, como los vestidos rediseñados y coleccionados de Rosa E. Figueroa, adquieren una condición mercantil, no en el sentido de la producción, sino en su característica de intercambiabilidad (Appadurai 1991). Estos

ingresan a un circuito de consumo al ser exhibidos en diversos escenarios donde se presentaban. Asimismo podían ser cedidos o alquilados para vestir a otros actores, como las señoritas de los concursos de belleza, y las exhibiciones privadas. Es decir, la condición del vestido como mercancía no apuntó a su comercialización en términos de compra-venta, sino al consumo visual por varios actores de la sociedad limeña, especialmente aquellos que pertenecían a la élite. Por otra parte, los vestidos de Galas Peruanas también se constituyeron como un recurso que, desde una perspectiva instrumental y performativa (Yúdice 2002), lograban tener éxito y ganancias en términos económicos (fue en un medio laboral para Figueroa y las modelos), simbólicos (los vestidos adquieren reconocimiento social), y que además, generaban representaciones sobre la peruanidad. Con estos tres niveles de organización, de lo que Poole (2000) denominó los principios de la economía visual —en donde se integra la producción, circulación y el consumo de las imágenes como generadoras de representaciones sobre los Andes—, es que se puede entender el trabajo de promoción del folclor de Figueroa, es decir, a través de la producción (confección del vestido y enseñanza de la danza y baile), la circulación (las presentaciones fuera y dentro del país) y el consumo (principalmente por la élite); todo ello como mecanismo para afirmar y representar aquello que se denomina como la “peruanidad”.

Esta representación de “lo peruano” que se realizaba mediante la agrupación Perú Canta y Baila y, sobre todo, con Galas Peruanas, se organizaba de acuerdo a una geopoética y geopolítica de la identidad (Cánepa 2007). De este modo, la identidad peruana era narrada mediante la exhibición de vestidos y músicas que son definidas a partir de lo geográfico, incluyendo además factores étnicos, clase, políticos e históricos. Por ello, las presentaciones de Galas Peruanas se organizaban a partir de los veintitrés departamentos del Perú, englobando a las tres áreas naturales (costa, sierra y selva) que se han construido como la división natural del Perú (Orlove 1993), y escogiendo a unos cuantos vestidos representativos de ellos; además, de describirse a las características sociales, culturales e históricas de los vestidos y los sujetos de aquellos departamentos.

De este modo, para aquellos ubicados en la región de la costa (Lima, Lambayeque, La Libertad, Piura y Tumbes), se excluyen a vestidos indígenas, salvo la “nativa de

Tupe”, que era exhibida junto con la “tapada limeña” y “la limeña criolla” con el nombre de “Trajes de tres épocas”, es decir, se mostraban como parte de un proceso histórico de tres épocas de Lima¹²¹. Volviendo a los vestidos de la costa, estos estaban definidos a partir de su lugar de “origen”, como cuando se refiere a “La Mochera”, que provenía del distrito de Moche en La Libertad; también se definían a partir de las actividades económicas, como “La apañadora” de Ica (quien representaba la figura de la mujer que cosecha uva), y la “Catacada” de Piura, que según la descripción se decía que: “porta su clásica alforja tejida que sirve para depositar sus compras, transportar sus primorosos tejidos de paja y negociarlos en el ‘mercao’(sic)”¹²².

Respecto a los vestidos de los Andes, se encuentra que hay una marcada notoriedad de vestidos definido como “mestizos”. Dentro de esta categoría tenemos a la “mestiza de lujo” de Huancavelica, la “mestiza abanquina” de Apurímac, la “novia mestiza” de Pasco, la “mestiza huamanguina” de Ayacucho, la “mestiza de Moquegua” y la “mestiza Cutuncha” de Junín. Además, en cada uno de ellos se describían algunas características que identifican a cada uno de los departamentos mencionados. Así tenemos, por ejemplo, que a Huancavelica se la refiere como el lugar “donde se encuentra uno de los grandes yacimientos mineros del Perú”¹²³; a Pasco, como la capital minera; a Puno, como la capital del folklore; a Ayacucho con la Independencia: “En cuyas pampas se libró la batalla que consolidó la libertad americana”¹²⁴; a Moquegua, con la explotación del cobre en Cuajone; a Junín, con sus ferias dominicales en Huancayo; a Cajamarca con el referente histórico también, pues en este departamento: “en donde se inició el gran drama del legendario Imperio”¹²⁵, al igual que Tacna, identificado como la “ciudad heroica”. De otro lado, solo se mencionan considerados como indígena, aunque entendidos con influencias hispánicas y que van situándose ya como trajes mestizos. Dentro de este grupo, encontramos a las “Pallas de Corongo”, que es descrito que viene desde la época prehispánica, y que luego recibe influencia española, la cual ha hecho que se

¹²¹ Archivo REF- CREF-C.98. Este documento es una tarjeta de presentación que se titula: “Un encuentro con la cultura y el folklore del Perú en el festival gastronómico: Galas Peruanas”. Era un almuerzo donde se presentaría la colección de vestidos de Rosa E. Figueroa. Ver anexo.

¹²² Archivo REF-CREF. Departamento de Piura. 03.

¹²³ Archivo REF-CREF. Departamento de Huancavelica. 01.

¹²⁴ Archivo REF-CREF. Departamento de Ayacucho. 12.

¹²⁵ Archivo REF-CREF. Departamento de Cajamarca.

modifique “con las aportaciones suntuarias que introdujo la conquista”¹²⁶. También a la “Cordillerana de Pichacani” de Puno, la cual es definida como “nativa” y que tiene su origen en la época prehispánica. Finalmente, la “Ñusta imperial” del Cusco, que se la concibe del mismo modo que la anterior, se menciona que estaba sufriendo un proceso de “reconstrucción histórica del periodo Incaico que la tradición oral trata de conservar”¹²⁷, y era incorporada a la fiesta del Inti Raymi.

Respecto a los vestidos de cinco departamentos de la Amazonía, encontramos que dos de ellos, son descritos como parte de un proceso de mestizaje, y tres son definidos como propiamente “indígenas”. Para el primer caso, están los vestidos de la “mestiza de Lamas o Lamishta”, que es descrito de la siguiente manera, apuntando precisamente el cambio en cuanto a dejar de ser indígena y ser mestizo: “Este tipo etnológico amazónico ya representa un sector definitivamente mestizo influenciado por elementos de origen andino (agro-pastoril)”¹²⁸. El factor que se detalla en la descripción, es el proceso de migración de población de la sierra hacia la Amazonía y el mestizaje cultural. En esta misma línea, está el vestido de “Shipiba” de Ucayali, mencionándose que su traje se encuentra en un proceso de mestizaje. Para el segundo caso, se encuentran los vestidos definidos como propios de un grupo indígena. Tal es el caso de la “selvática de la tribu aguaruna” de Amazonas, de la “Machiguenga” de Madre de Dios, quien era presentada apelando a los imaginarios exóticos sobre la Amazonía, cuando se decía que: “Desde la floresta exuberante, bañados por caudalosos ríos, en el departamento de Madre de Dios, nos llega la figura de la típica selvática de la tribu Machinguenga”¹²⁹; y la “selvática de la tribu de los Cashibos” y la “Shipiba” de Loreto. Éste último ilustra bien sobre las representaciones que se tenían sobre las poblaciones nativas, situándolas como alejadas de la civilización: “Este tipo etnológico peruano amazónico es muy interesante por encontrándose en zonas donde no se ha extendido la civilización y que hace factible su estudio”¹³⁰.

En conclusión, vemos que la mayoría de los vestidos de la colección Galas Peruanas no son descritos y caracterizados como indígenas, sino que apuntan más bien a ser

¹²⁶ Archivo REF-CREF. Departamento de Ancash. 03.

¹²⁷ Archivo REF-CREF. Departamento de Cusco. 01.

¹²⁸ Archivo REF-CREF- GP-IV. Departamento de San Martín. 85

¹²⁹ Archivo REF-CREF. Departamento de Madre de Dios. 03.

¹³⁰ Archivo REF-CREF. Departamento de Loreto. 02.

definidos como mestizos. De modo que el mestizaje, entendido como “espacio de argumentación y disputa estratégica” (Cánepa 2007a: 30), y lo geográfico, funcionaron como los referentes desde donde se narra, exhibe y construye la representación de lo peruano. Por ello, los vestidos “nativos” de los andes que también formaban parte de los repertorios de la puesta, eran de algún modo reducidos en su indianidad, al referirse a ellos como “tradicionales” o haciendo énfasis en su condición de objeto “prehispánico”. Algo diferente, sin duda, ocurre con los vestidos de la Amazonía que —aunque como hemos descrito algunos ya eran considerados mestizos— sí eran concebidos como “tribales”, “aborígenes” o “realmente indígena”. C. Méndez (2011) anota que la conceptualización del Perú como un país dividido en tres regiones naturales y cada una de ellas asociadas a un tipo racial (costa=blanco; sierra=indio), hacía que a los habitantes de la selva: “no se les asignaba siquiera un tipo racial, sino el despectivo apelativo de ‘chunchos’” (p. 95). Para Galas Peruanas sí se le otorgaba una identidad a partir de la lengua aunque reproducían, quizá sin ser conscientes de ello, representaciones sobre la Amazonía como opuesta a la civilización y lejana en el tiempo y espacio.

De este modo, el vestido, definido como representativo y típico de cada región y departamento del país, de cada grupo étnico (mestizo, indio, criollo) y de acuerdo a cada periodo histórico, se configura como un dispositivo visual, la cual “sitúa y disciplina los modos de percibir, imaginar y experimentar el mundo” (Cánepa 2013:190). Con ello, se construye a los vestidos de Galas Peruanas como un medio para imaginar, representar, sentir y consumir la peruanidad.

5.3. Las performances, eficacia y el consumo

La propuesta cultural y de espectáculo que elaboró Rosa E. Figueroa desde la década del 50 en adelante, tanto con su elenco Perú Canta y Baila como con Galas Peruanas, se enmarcó dentro de una perspectiva performativa “en el cual los enunciados y actos dejan de legitimarse en términos de verdad para ser evaluados por su eficacia y eficiencia (...) como medios para actuar en el mundo, más allá de su función puramente referencial” (Cánepa 2012a: 347). Así, los vestidos, las danzas, músicas y bailes del folclor peruano que diseñaba y escogía Figueroa, pasan a ser concebidos como repertorios, los cuales “son puestos en acción en contextos específicos y de

modo estratégicos. Las expresiones visuales por lo tanto se evalúan por su eficiencia y eficacia, es decir su operacionalidad y no por su representatividad” (Ibíd.: 123).

En este sentido, los bailarines y las modelos que desfilaban vistiendo los trajes típicos, podían proceder de contextos culturales ajenos a los repertorios que se performaban en los diversos escenarios. Tal como se ha descrito, la mayoría de los integrantes pertenecían a un sector social medio, profesional, que procedían de Lima y cuyos intereses en integrar los elencos de baile y participar en los desfiles eran, por un lado, una actividad económica y, por otro, por la afición hacia el baile y la danza. De este modo, con la propuesta de Rosa E. Figueroa rompe con la perspectiva que alegaba que las dazas folclóricas debían de ser ejecutados por sujetos originarios, sean indígenas o campesinos, pudiendo no ser representados en varios escenarios ajenos a los contextos rituales originarios.

Asimismo, estos espectáculos como los de Perú Canta y Baila y Galas Peruanas eran organizados a partir del principio de la performatividad. Esto permitía que podían ser presentados y evaluados a partir de su eficacia, es decir, impactar a la audiencia consumidora. Por ello, se realizaba un trabajo de selección del repertorio buscando escoger el más impactante, además que se ensayaban las coreografías, los desfiles, y se ajustaban el tiempo de exhibición.

“Dentro de ese tiempo habían varias danzas...cada danza tenía un promedio de 5 minutos tampoco, sino también se cae en la monotonía y se cae un poco en la pesadez de la danza, y yo ya por mi experiencia digo, que para que no caiga en la monotonía y para que sean espectaculares, no hay que alargas en el tiempo tampoco, que sean impactante más que nada...”¹³¹.

Debido a que las presentaciones eran realizadas en contextos no rituales, como los teatros, certámenes, ferias, residencias, etc., había una modificación del tiempo de una danza o del desfile de vestidos. Estos se presentaban con un máximo de cinco o seis minutos, pues de lo contrario, corrían el riesgo de ser evaluado como un espectáculo monótono y carente de calidad. Por tanto, las características que eran propios de los espectáculos de Rosa E. Figueroa se definía por adecuar el tiempo de las puestas a los espacios donde se realizaban —como nos refiere el entrevistado—, al entrenamiento que tenían los ejecutantes (bailarines o modelos) para su rol en la

¹³¹ Entrevista Héctor Jiménez.

puesta y, sobre todo, en adecuar los gustos del público con el repertorio que se ofrecía.

El folclor y las puestas artísticas que organizaba Figueroa al ser identificadas como lo verdaderamente representativo del país, por estar definidas por lo geográfico, lo temporal y hasta lo étnico, eran consumidas principalmente por los sectores medios y altos de la sociedad limeña, además de los públicos extranjeros. Este consumo influyó en los tipos de productos o espectáculos que se ofrecían, y es que “es la manera de consumir la que crea como tal el objeto de consumo (...)” (Bourdieu 2002a: 282). En este sentido, no se puede entender a las diversas puestas de Figueroa si es que no se atiende al consumo que tenían, pues tanto el consumidor y el objeto a ser consumido se relacionan intrínsecamente, dándose significados mutuamente. Así “cada objeto destinado a ser consumido es un texto abierto, que exige la cooperación del lector, del espectador, del usuario, para ser completado y significado” (García Canclini 1999: 45).

Ahora queda plantearse el porqué del consumo de parte de los sectores privilegiados de los vestidos y danzas de Figueroa. De acuerdo a Bourdieu (2002a), el consumo funciona como un mecanismo de distinción entre clases sociales. El consumo de bienes u objetos que tienen un alto poder distintivo, como pudieron ser los espectáculos artísticos de Figueroa, “son los que mejor testimonian la calidad de la apropiación, y por consiguiente, la *calidad del propietario*, porque su apropiación exige tiempo o capacidades que (...) no pueden adquirirse con prisas o por medio de otros (...)” (Bourdieu 2002a: 281; énfasis en original).

Sin embargo, el consumo no solo funciona como mecanismo de distinción y reconocimiento social de una clase particular, sino de acuerdo a Lipovetsky (1990) también por el placer del consumo en sí mismo, de lo novedoso y lo efímero. De este modo, “(...) no es la pretensión social lo que está en juego, sino la sed de imágenes y espectáculos, el gusto por la autonomía, el culto al cuerpo y la embriaguez de sensaciones y de lo nuevo. Se consume cada vez menos para deslumbrar al Otro y ganar consideración social, y cada vez más para uno mismo” (Lipovetsky 1990: 196). En este sentido, las clases sociales medias y altas de Lima, al igual que los turistas, al demandar y consumir las puestas de Figueroa, buscaban por el tiempo que

duraban las puestas, imágenes y sensaciones de estar contemplando la peruanidad, representado esta en lo andino, lo mestizo y lo amazónico. Por ello, como dice el testimonio de la Miss Perú Mundo 1980, citado al inicio de este capítulo, cuando vistió los trajes de Galas Peruanas: “me sentí nerviosa y me imaginé vivir, aunque sea por breves minutos, en aquellas épocas (...)”¹³².

Por otro lado, existía un personaje que era el medio de conexión entre los consumidores y los repertorios expuestos que, para el caso de Galas Peruanas era el narrador. Este personaje, que en algunas ocasiones era la propia Rosa E. Figueroa y en otro alguien de su entorno, leía las descripciones sobre los vestidos cuando estos eran exhibidos en los desfiles. Ello permitía que los públicos puedan conocer al vestido, sus características y los contextos de origen. Así, mediante el uso del lenguaje oral, se van construyendo significados o sentidos sobre el mundo (Hall 2010: 452). Esto para el caso de los vestidos complementaba a las representaciones que se construían sobre ellas como típicos del país. De este modo, las exhibiciones eran acompañadas por músicas de acuerdo a la región y por las narraciones que se hacían sobre ellas.

La eficacia de los espectáculos también se evaluaba respecto al buen desempeño que lograban los ejecutantes de los repertorios, sean bailarines o las modelos. El buen desempeño se conseguía mediante el aprendizaje, el ensayo del cuerpo y de los repertorios. Existía, por tanto, una disciplina y control del cuerpo que moldeaba sujetos eficaces que podían lograr impactos en la audiencia. Como señala Foucault (2012) el control disciplinario, “(...) no consiste simplemente en enseñar o en imponer una serie de gestos definidos; impone la mejor relación entre un gesto y la actitud global del cuerpo, que es su condición de eficacia y de rapidez” (p. 176). En consecuencia, eficiencia se determinaba en lo aprendido, ensayado y no en la improvisación: “ahí todavía nos enseñaban un poco [Perú Canta y Baila]...nos íbamos preparando un poco para integrar al elenco. Ellos mismos iban capturando para el elenco, porque veían que tenían afición, características”.¹³³ Y respecto al modelaje de los vestidos de Galas Peruanas: “todos bailábamos todo, ya nosotros

¹³² Testimonio de Roxana Vega, Miss Perú Mundo 1980 cuando desfiló con los vestidos de la colección Galas Peruanas de Rosa Elvira Figueroa. En: *Expreso*. Lima, domingo 5 de octubre de 1980. Archivo REF.

¹³³ Entrevista Héctor Jiménez.

sabíamos caminar, [aunque] no todas tenían la elegancia, ni la gracia para hacerlo, pero había que enseñarles”¹³⁴.

De modo que la preparación del espectáculo por medio de la enseñanza y el ensayo, sea en la escuela como en las propias agrupaciones, funcionaban como una garantía para ser reconocidos como eficientes en las puestas que realizaban. Por tanto, el público que asistía a verlos no consumía un espectáculo improvisado, sino uno de carácter profesional y elegante. A diferencia de lo que ocurría en otros espacios, como los que refiere el entrevistado, cuando nos menciona sobre los Coliseos:

“el problema del coliseo es que era muy chúcaro, muy empobrecido completamente, que no tenía por qué serlo, y entonces degeneraba en lo que ellos quisieran hacer, entonces no eran tan respetuosos de todo, y por otra parte que no le daban la elegancia que podía presentar una danza, todos los espectáculos del coliseo terminaba en una borrachera”¹³⁵.

En este testimonio, nuestro entrevistado señala que los espectáculos que eran presentados en los coliseos carecían justamente de una disciplina y vigilancia del cuerpo y del repertorio coreográfico que sí tenían las puestas de Rosa E. Figueroa; ello originaba que “no eran tan respetuosos de todo” y que “no le daban la elegancia que podía presentar una danza”, es decir, que presentaban a las danzas sin cánones definidos por la enseñanza profesional. Además, la mención al coliseo e identificado como “chúcaro”, es decir, carente de profesionalismo y de calidad, nos muestra por oposición los escenarios más comunes donde se presentaban las agrupaciones de Figueroa. Como ya se ha mencionado, dichos escenarios se ubicaban en lugares hegemónicos de Lima, aquellos que estaban vinculados a las élites políticas y económicas, y también en el extranjero. Tal como recuerda la señora Romero: “en los mejores sitios de Lima hemos estado nosotros, comenzando por Palacio de Gobierno, el Club de la Unión, el Country... su círculo [de Rosa E. Figueroa] era de clase A, por la familia, por los vínculos”.¹³⁶

En suma, con todos estos aspectos mencionados (la profesionalización, el ensayo, el vestido, la música, la narración, el consumo por las élites) lograron que Perú Canta y

¹³⁴ Entrevista Grimaldina Romero.

¹³⁵ Entrevista Héctor Jiménez.

¹³⁶ Entrevista Grimaldina Romero.

Baila y Galas Peruanas fuesen consideradas como espectáculos de altísimo nivel, de profesionalismo, elegancia y, sobre todo, que eran representativos del Perú, como se leen a continuación, que son dos cartas enviadas hacia Rosa E. Figueroa felicitándola por sus presentaciones. El primero corresponde en Lima y el otro en Argentina:

“En nombre de la Mesa Redonda Panamericana de Miraflores, que me honro en presidir, Directiva y Socias, enviamos por la presente nuestro más sincero agradecimiento por la brillante presentación de sus vestidos típicos titulado Galas Peruanas, por la clara exposición de ellas y su adecuada música que ha sido del agrado de las visitantes y un orgullo de nuestro Perú”¹³⁷.

“Me dirijo a Ud. con el objeto de hacerle llegar mis sinceras felicitaciones por el alto valor artístico y auténtico contenido folklórico de la Delegación que Ud. preside. Su participación y la del señor Nicomedes Santa Cruz han posibilitado que nuestro pueblo tenga un panorama verdaderamente representativo del folklore del Perú, contribuyendo al mejor brillo del Tercer Festival Latinoamericano del Folklore. Agradecemos el esfuerzo realizado para llegar hasta nuestra ciudad y expresamos nuestro deseo de que siempre vuestro país se encuentre tan dignamente representado en los próximos festivales como en esta oportunidad”¹³⁸.

5.4. Rosa E. Figueroa y las políticas culturales

La propuesta novedosa que hizo Rosa. E. Figueroa al profesionalizar el folclor en Lima, empezar con la creación de agrupaciones profesionales de danzantes, músicos, a la vez de confeccionar y coleccionar vestidos típicos y exhibirlos como un espectáculo, se la puede enmarcar dentro de una forma de política cultural. Según García Canclini (1987b), éstas son: “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (p. 26). Efectivamente, como nos refiere el autor citado, dentro de la política cultural se encierran intervenciones hechas por varios actores, desde los estatales, de la sociedad civil y también el consumidor. Sin embargo, las políticas culturales menos de ser neutras, se encuentran enmarcadas por relaciones de poder que involucran disputas, tensiones y conflictos, entre los actores e instituciones que participan en su diseño e

¹³⁷ Carta de Olinda Herrera de Tauro, presidenta de la Mesa Redonda Panamericana de Miraflores, dirigida a Rosa E. Figueroa. Miraflores, 4 de noviembre de 1976. Archivo CREF-GP-III. 03. (Subrayado mío).

¹³⁸ Carta de Roberto Romero, presidente de la comisión ejecutiva del Festival Latinoamericano de Folklore, dirigida a Rosa E. Figueroa como delegada del Perú. Salta, Argentina, 19 de abril de 1967. Carta sin numeración. Archivo REF. (Subrayado mío).

implementación. Y es que: “La puesta en acción de todo repertorio de cultura inmaterial no está exenta de los intereses y las agendas de los grupos involucrados en su producción, ejecución y consumo, pues esta constituye un evento atravesado por conflictos y por procesos de negociación y legitimización” (Cánepa 2007b: 7-8). Y tal como se ha mostrado para el caso de Rosa E. Figueroa y su propuesta de gestión cultural, ésta se enmarcó dentro de interrelaciones con otros actores, tanto aquellos de su círculo de trabajo como aquellos que la cuestionaban; también con el Estado, pues éste reconoció y brindó apoyo a la escuela de danzas; y con los consumidores, quienes siendo locales o extranjeros, hicieron que las puestas tengan una alta demanda y sean exitosas.

5.4.1. La autenticidad y la gestión cultural

En la gestión cultural o la promoción del folclor que realizó Figueroa desde que funda su escuela hasta sus últimos años de vida, encontramos como algo transversal el tema de la autenticidad. Esta categoría generó las tensiones, debates y oposiciones de algunos sectores de indigenistas y folcloristas, como José M. Arguedas, sino que luego, años más tarde, funcionó también como argumento para situar a sus espectáculos en la esfera pública, en los consumidores y en el Estado, como verdaderamente representativos del folclor peruano, es decir, como *auténtico*. En otras palabras: Rosa E. Figueroa empezó siendo acusada de no promover algo auténtico y luego terminó siendo identificada como una folclorista, maestra y coleccionista de *auténticas* danzas y vestidos. ¿Cómo se produjo este cambio? ¿Qué factores influyeron para se produzcan el paso de “no auténtico” a auténtico? Empecemos por el inicio: las acusaciones de no autenticidad por José M. Arguedas.

Como ya hemos descrito en el apartado correspondiente, luego que Rosa E. Figueroa funda su escuela y empieza a enseñar folclor en ella, José M. Arguedas se erigió como su principal opositor. Se alegaba que el folclor, entendido como un conocimiento que se transmitía de generación en generación y en un contexto cultural determinado, no podía ser enseñado en una escuela. Y es que en ella, y en las presentaciones que realizaba Figueroa, se producían cambios y transformaciones de los repertorios culturales, pues apuntaba hacia el espectáculo y el consumo, lo cual hizo que Arguedas los calificara como no “auténtico” folclor.

Este debate que se dio por aquellos años en torno a la noción de autenticidad, apuntó a reflejar las disputas y tensiones que se producen dentro del campo cultural o artístico, el cual se constituye como un espacio “estructurado de posiciones (o puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios” y, en donde, además, se producen relaciones de “fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha” (Bourdieu 2002b: 119-120). Así, el debate entre Figueroa y Arguedas por el folclor profesionalizado, estilizado y exhibido en varios escenarios, funcionó como un mecanismo para diferenciar actores y agendas culturales respecto al folclor. Como apunta Cánepa (2003) para las danzas de Paucartambo en Cusco: “Es en el proceso de des-contextualización y recontextualización de estas danzas, y en el debate por la *autenticidad* que esto genera, que los distintos grupos que proclaman una identidad particular se constituyen como grupo e inventan su *diferencia*” (Cánepa 2003: 275). Del mismo modo, tanto en las acciones que realizaba Arguedas como conservador de folclor, en las oposiciones públicas que hacía contra la escuela y a la propia Figueroa, así como en la propuesta cultural de esta última, terminan siendo formas por las cuales determinados actores sociales buscan posicionarse como agentes legítimos para desarrollar políticas culturales específicas. Por tanto, no es que el objeto en disputa, la danza, música o el vestido, sea auténtico *per se*, sino no más bien, forma parte de “un juego de poder, entre diversos actores sobre quién tiene la autoridad para decidir qué es auténtico. (...)” (Fuller 2015: 103).

En efecto, José M. Arguedas y Rosa E. Figueroa formaron parte de estas disputas por la autoridad sobre el objeto o el producto cultural. Por un lado, se buscaba que las danzas y la música no sean profesionalizadas mediante una escuela, y por el otro, se quería que sean enseñadas para formar maestros y artistas profesionales y la vez difundirlas en todo los espacios sociales. Pero estas discrepancias estaban enmarcadas por los lugares de enunciación de cada uno de ellos. José M. Arguedas para la década del 50 y 60 era un conocido intelectual, novelista y antropólogo, que poseían estudios superiores con los grados de bachiller y doctor¹³⁹. Su círculo de

¹³⁹ Recordemos que Arguedas, antes de estudiar etnología en San Marcos, ya era conocido por sus recopilaciones folclóricas, habiendo publicado varios artículos en el diario *La Prensa* de Argentina, entre los años 30 y 40, que fueron compilados y publicados póstumamente por la editorial Horizonte con el título: *Indios, mestizos y señores* en 1985.

amistades y colegas, estaba compuesto tanto por antropólogos, novelistas, folcloristas, como por músicos y cantantes andinos. Por el contrario, Rosa E. Figueroa no tenía los grados académicos universitarios, y cuando funda su escuela, el círculo social e intelectual al que pertenecía estaba formado por cultores de la música criolla, clásica y lírica, y con redes en los sectores medios y altos de Lima. La pertenencia a un lugar en específico desde donde se habla, se evalúa y se propone la gestión cultural de ambos agentes, posibilitó que se produzcan los debates y tensiones respecto al control sobre el patrimonio cultural. Como refiere Cánepa (2007b) estaría en juego la “agencia cultural”, es decir, “la capacidad y legitimidad para administrar, custodiar y ejecutar repertorios culturales específicos. En otras palabras, lo que se negocia es el control sobre los recursos de la gestión cultural” (Cánepa 2007b: 8).

El control sobre repertorios culturales de los grupos indígena (llámese la literatura oral, la música y la danza) para la década del 40 y 50 estaban en manos de los académicos, sean antropólogos o folcloristas. Legitimados por la adscripción a una universidad, a los grados académicos y a las investigaciones y publicaciones sobre el tema, eran los autorizados a evaluar, proponer, cuestionar y/o avalar, la gestión cultural que realizaba tanto el Estado como otras instituciones o personas particulares¹⁴⁰. Recordemos, por ejemplo, que como parte de sus actividades, el Instituto Etnológico del Museo de la Cultura realizaba exhibiciones de artefactos u objetos de poblaciones indígenas (ver capítulo 2); del mismo modo, José M. Arguedas como autoridad intelectual fue llamado para la supervisión en la elaboración del “guion oficial” del Inti Raymi cusqueño (De la Cadena 2004:188). Es, pues, en este contexto, donde aparece en escena Rosa E. Figueroa que, con la fundación de su escuela, ingresa al campo del folclor que hasta esa fecha era dominado por antropólogos y folcloristas.

¹⁴⁰ Por ejemplo, Efraín Morote Best como presidente de la Sociedad Peruana de Folklore, envía desde el Cusco una carta a César Miró, entonces Director de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación, cuestionando algunos puntos del Cuestionario N.º 3 que iba a ser enviada a todos los colegios del país para realizar la “Investigación del Folklore Peruano”. Según Morote Best existían defectos, tanto en los puntos del cuestionario y en la forma cómo sería procesado: “Sin embargo, así como creo de mi deber aplaudir la intención, no debo ni puedo dejar de poner en su conocimiento los peligros que entraña para realizar una labor seria en el futuro, la manera como se ha hecho el Cuestionario y como se trata de trabajar con el material obtenible a través del mismo, en un campo como es el del folklore de nuestro país” (Morote Best 1954: 96).

Por tanto, las disputas sobre la autenticidad de los repertorios, la pertenencia o no de crear y mantener una escuela de danza y elencos para el espectáculo, se enmarcan dentro del campo folclórico, en la cual tendremos una lucha “entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia” (Bourdieu 2012a:120). De este modo, los cuestionamientos que hacía Arguedas a la escuela, al conocimiento de Figueroa sobre el tema y las acusaciones de no autenticidad en las presentaciones, obedecerían más bien a mecanismos discursivos para seguir manteniéndose como la voz autorizada respecto a la cultura expresiva de las poblaciones indígenas o campesinas.

Este punto se puede ejemplificar con el proyecto que presentó José M. Arguedas junto con Francisco Izquierdo Ríos, Rafael Aguilar y Florentino Gálvez Saavedra, para crear un Cuerpo de Danzas Folklóricas en 1963. En este año, ellos eran parte de la Comisión Técnica de Folklore, que a su vez era una de las veinticinco que integraba la Comisión Nacional de Cultura. Con esta propuesta buscaban que exista un cuerpo de danzas folklóricas peruanas para ser exhibidas en el extranjero y a nivel nacional. Para los integrantes de la comisión, quienes elaboraron el proyecto, esto era necesario y viable, pues según mencionan, existía un público extranjero que demandaba danzas y músicas tradicionales, y que estas al aún encontrarse en el Perú, debían ser expuestas a nivel internacional. En la propuesta se detalla lo siguiente:

“Una presentación de no más de diez de nuestras danzas no solamente se convertirían en un medio de propaganda insuperable para el turismo en nuestro país, sino, y eso es lo más importante, en una demostración objetiva de que constituimos un país cuya riqueza artística y popular, cuya tradición, tiene el alto valor que únicamente pueblos con milenios de historia logran alcanzar. Nos exhibiríamos ante el mundo como una nación que posee un caudal artístico capaz de conmover, deslumbrar e inducir a la meditación profunda al ser humano, tanto más cuanto mayor sea su refinamiento artístico y su exigencia crítica”¹⁴¹.

Para Arguedas y compañía, redactores del proyecto, la conformación de un cuerpo nacional de danzas, apuntaría hacia dos fines: por un lado, volverlo un espectáculo para el turismo, y por otro, que constituiría un mecanismo para representar al Perú como una nación con tradición e historia milenaria. Es decir, apunta tanto al

¹⁴¹ “Dos importantes proyectos de la comisión técnica asesora de folklore”. Lima, 21 de enero de 1963. En: *Revista Peruana de Cultura*. Órgano de la Comisión Nacional de Cultura. Año I, marzo-junio, 1963. Pp. 255.

consumo de otros públicos, como los extranjeros, y como mecanismo de narrar y performar un tipo de identidad nacional. Puntos que coinciden con los que ya venía desarrollando Rosa E. Figueroa desde varios años antes que se elabore esta propuesta. Sin embargo, después de enviar este proyecto al presidente de la Comisión Nacional de Cultura, Arguedas y el resto de la comisión de folclor, diseñan un “Plan de Trabajo” para poder materializar el proyecto. Este se divide en dos puntos: el primero trataba sobre la necesidad de identificar a las danzas que podrían ser convertidas en espectáculo. Para esto se apelaba a que sean los “Especialistas con suficiente conocimiento de los estudios hechos hasta el presente, acerca de nuestro caudal de danzas y canciones”¹⁴² quienes deben realizar el trabajo previo de identificación. El segundo punto, trataba sobre la selección, el aprendizaje y adaptación, y el consumo de las danzas. Como se aprecia a continuación:

“1°. Se haría una selección de las danzas que fueran a la vez las más densas en contenido histórico-social y las más espectaculares y artísticamente valiosas.

2°. Los integrantes de las danzas seleccionadas permanecerán en Lima no menos de tres semanas para realizar la difícil tarea de adaptar al escenario teatral dichas danzas, sin que ellas perdieran su unidad y su contenido. Se requeriría para esta labor la presencia de un coreógrafo, no para que decida en última instancia lo que debería abreviarse de las danzas sino como el asesor del folklorista.

3°. Con la debida anticipación, la Comisión buscaría contacto con empresarios, de preferencia parisinos, a quienes se les enviaría una documentación suficientemente explícita en cuanto al valor artístico, documental y, especialmente, teatral de las danzas.

5°. Como lo afirmamos, esta Delegación del Perú Hispano-Inca causaría una impresión profunda, por su trascendente mensaje mágico religioso, lenguaje de un pueblo milenario que vive en comunión viva con la naturaleza, sus fuerzas “misteriosas” y su belleza”¹⁴³.

Con estos cuatro puntos que hemos citado del “Plan de Trabajo”, se aprecia el proceso que debía seguir la conformación del cuerpo de danzas. Por un lado, era necesario seleccionar a las danzas, para lo cual vemos que se apela a su importancia histórica y que debiera ser “espectacular”, es decir, que pueda generar impactos en el público receptor. Por otro lado, también se resalta la etapa de adaptación, la cual debe echar mano a un coreógrafo pero supeditado a las decisiones del folklorista, quien es finalmente el que deberá decidir sobre los cambios para llevar la danza al teatro. Con esto notamos que sí se aceptan los cambios en la danza para el

¹⁴² *Ibíd.* Pp. 257.

¹⁴³ “Acerca de la formación de un cuerpo de danzas hispano-incas y la recopilación musical y fílmicas de las mismas”. Lima 18 de febrero de 1963. En: *Revista Peruana de Cultura*. Órgano de la Comisión Nacional de Cultura. Año I, marzo-junio, 1963. Pp. 258.

espectáculo, solo que estos deben ser hechos por un “experto”. También, se menciona que el cuerpo de danzas entraría a una lógica comercial y de consumo masivo, al tratar de contactarse con empresarios para empezar a tener contratos y presentaciones en el exterior. Finalmente, en el plan de trabajo se concluye que estos puntos deben ser realizados por profesionales en el tema: “Por este motivo hecho y, aunque parezca ocioso, insistimos en que el plan sólo puede ser realizado si lo dirigen especialistas con formación superior y experiencia suficiente”¹⁴⁴.

Con los puntos que se describen para crear un cuerpo de danzas nacionales, notamos que las críticas que hacía Arguedas hacia la profesionalización del folclor mediante una escuela y los elencos y presentaciones que se generaban producto de ella, no estaban en realidad dirigidas hacia el repertorio en sí, sino hacia los agentes que intervenían sobre esa acción cultural. Pues como lo hemos advertido líneas arriba, los debates y acusaciones hacia Figueroa apuntaban a mantener el control sobre aquello que era propio de los folcloristas o expertos en el tema. De esta manera, debido a que Arguedas y el resto de la comisión de folclor eran personajes conocidos en el mundo académico, sí eran los autorizados para llevar las danzas peruanas a circuitos comerciales de consumo mediante su recontextualización a escenarios no tradicionales.

Pues bien, si en aquellos años 50 y 60 Rosa E. Figueroa era bastante criticada por su propuesta de gestión cultural, en los siguientes fue más bien identificada, tanto por el Estado como por los sectores medios y altos de la sociedad limeña, como una folclorista de prestigio nacional, pionera de la enseñanza de la danza y gran coleccionista de vestidos típicos del país. La pregunta que surge es cómo se produjo dicho cambio en cuanto a su autoridad como gestora cultural y qué factores estuvieron involucrados en ello. Encuentro que este cambio obedece a la confluencia de varios aspectos: por un lado, la acumulación de mayor capital simbólico al trascurrir los años dentro del campo del folclor; por otro, el incremento de la promoción del turismo en el país desde los años 60 y, paralelo a esto, el mayor impulso al folclor desde el Estado, tanto con la nacionalización de la escuela como con la creación del Conjunto Nacional de Folklore en los años de la dictadura militar.

¹⁴⁴ *Ibíd.* Pp. 259. (Énfasis mío).

Cuando Rosa E. Figueroa ingresa al campo folclórico a fines de los 40, éste se encontraba ocupado por los folcloristas y antropólogos quienes, como hemos referido, eran las autoridades para ocuparse de las expresiones culturales de las poblaciones indígenas o campesinas. Sin embargo, a medida que fueron pasando los años, Figueroa empieza a acumular más capital simbólico, los que funcionan como un tipo de propiedad que es percibido y reconocido por otros actores sociales, confiriéndoles algún valor (Bourdieu 1997: 108). De este modo, Figueroa empieza a ser conocida y reconocida en el medio artístico y folclórico limeño como una prestigiosa folclorista y que desarrollaba una intensa labor peruanista. Por ejemplo, en la carta que hemos citado parcialmente en el capítulo tres, dirigida al general Juan Velasco Alvarado en 1970, ella argumenta su postura nacionalista y de iniciadora de la enseñanza del folclor:

“(…) solo pido justicia que creo merecer de su benevolencia, después de 36 años y 7 meses de servir a la causa nacional a través de una ardua lucha para imponer el folklore nacional tan postergado cuando comencé la obra de hacer peruanidad, porque si hacemos un recuento no hay que olvidar que en aquel entonces se consideraba denigrante agarrar un pañuelo, para bailar una Marinera o zapatear un Huayno. Hoy que vivimos una etapa de revolución peruanista, creo injusto el que no se reconozcan los méritos de quien inició esta exhumación de motivos ligados a la tradición de nuestra raza, dentro de una clase social limeña, europeizada, que se avergonzaba de expresar, a través de la música o la danza folklórica, su propio ancestro. Lo expresado es fácil de comprobar, ya que en las escuelas, las instituciones o simples grupos sociales que practican el folklore existe un ex- alumno que alienta estas actividades”¹⁴⁵.

Con esta carta, Figueroa intenta reafirmar que el hecho de haber sido la primera persona en fundar una escuela, enseñar e introducir el folclor en los sectores medios y altos de Lima, constituye una obra de peruanidad. Se posiciona como una gran gestora cultural al haber difundido expresiones musicales y dancísticas que antes eran denigradas y excluidas en los sectores y espacios hegemónicos; además de haberlos llevado a certámenes fuera del país.

Pero gran parte de las actividades folclóricas que realizaba Figueroa, tanto dentro como fuera del país, se enmarcaban dentro de los inicios del turismo a nivel internacional. De acuerdo con Fuller (2009:121) desde la década del 60 empieza a desarrollarse el turismo debido al abaratamiento de los costos de transportes y el

¹⁴⁵ Carta dirigida al general Juan Velasco Alvarado. Lima, 4 de agosto de 1970. Archivo REF- CREF-DP- 35.

crecimiento de las clases medias; lo que generó que los países tercermundistas empezaran a ser receptores de visitantes de los países desarrollados. Para el caso del Perú, el turismo empieza a ser impulsado y promocionado desde el gobierno del general Juan Velasco Alvarado que la asumió como parte de la economía peruana, creándose infraestructura e instituciones para promoverla (Fuller 2009: 122; Gascón 2005: 51). Esta política se continuó en el gobierno de Morales Bermúdez creándose, por ejemplo, el Fondo de Promoción del Turismo (Foptur) para institucionalizar el turismo. Siendo una de sus tareas: “(...) apoyar y participar en certámenes, exposiciones, ferias y otros eventos tanto en el país como en el extranjero; apoyar el folklore y la artesanía como medio de atracción turística (...)” (Fuller 2009: 124). Es en este contexto de desarrollo del turismo internacional, su impulso desde el Estado y que los espectáculos folclóricos empiezan a ser considerados como atracción turística, tanto para el consumo interno de los sectores altos de Lima como en el extranjero, que la figura de Rosa E. Figueroa empieza a adquirir mayor reconocimiento y autoridad, al ser ella una de las primeras personas en enseñar y presentar elencos y espectáculos folclóricos dentro y fuera del país. Por ejemplo, en un programa de presentación de Perú Canta y Baila, se la describe a Rosa E. Figueroa como divulgadora y representativa del folclor nacional:

“Esta organización artística de divulgación folklórica fundada y dirigida por ROSA ELVIRA FIGUEROA, con 19 años de encomiable labor peruanista, ha merecido el reconocimiento de la crítica especializada del país y del extranjero, habiendo obtenido importantes trofeos nacionales e internacionales, entre los que pueden citarse los siguientes: “Primer Premio de Interpretación Folklórica”, en el Certamen Panamericano de Danzas Folklóricas (Buenos Aires, 1960); “Primer Premio a la Mejor Delegación”, Primer Festival Latinoamericano (Salta, 1965); Premio “GUEMES”, a los Triunfadores del Arte en América”, en el Tercer Festival Latinoamericano (Salta, 1967)”¹⁴⁶.

Precisamente, en este contexto del gobierno de Velasco Alvarado que se impulsa a la música andina y criolla como símbolos de la identidad nacional. Se establecen, por ejemplo, normativas para que las emisoras difundan música andinas (Lloréns 1983:127), además se funda la Escuela Nacional de Folklore (nacionalizada un par de años antes; ver capítulo 3), y se crea el Conjunto Nacional de Folklore, que estuvo

¹⁴⁶. Programa de presentación. “Perú Antigua Voz, Nuevo Mensaje”. Función a beneficio del Hospital Materno Infantil “María Auxiliadora” de San Juan de Miraflores. Teatro Municipal, jueves 19 de agosto de 1971. Archivo REF- CREF-C.38

bajo la dirección de Victoria Santa Cruz¹⁴⁷, que tenía el objetivo de promocionar dentro y fuera del país danzas indígenas andinas y afroperuanas (Feldman 2009a: 89). De este modo, bajo el gobierno militar las expresiones dancísticas y musicales andinas, criollas y afroperuanas, empiezan a producirse en gran medida en los escenarios locales, apuntando también al turismo. Así “(...) se cultivaron y fueron más comunes las actuaciones en vivo de la música nacional mediante el trabajo de las escuelas de folklore, los concursos y las presentaciones promovidas por el Estado, dirigidas a turistas y dignatarios extranjeros” (Feldman 2009a: 151).

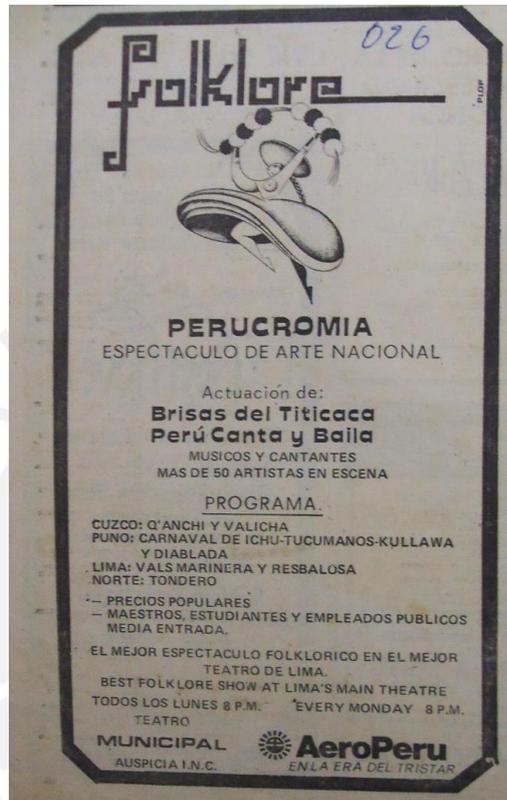
Como consecuencia, proliferaron grupos artísticos que empezaron a popularizar y canonizar los repertorios coreográficos que presentaban. Uno de ellos fue, por ejemplo, el grupo Perú Negro que en la década del 70 logra canonizar el folclor afroperuano al realizar presentaciones en el Perú como en el extranjero. De igual manera, las agrupaciones de Rosa E. Figueroa, Perú Canta y Baila y Galas Peruanas, solían brindar espectáculos, tanto fuera como dentro del país, e incluso presentándose juntos al mismo tiempo, popularizando y canonizando las danzas folclóricas como representativas del Perú. Por ejemplo, en junio de 1971 se llevó a México un espectáculo llamado “Vale un Perú” por motivo de su sesquicentenario de su independencia, y fue presentado en el Teatro Morelos en Toluca. Este espectáculo estuvo conformado por “Perú Negro” dirigidos por Ronaldo Campos; por Chabuca Granda, y Perú Canta y Baila dirigido por Rosa E. Figueroa¹⁴⁸. También en esta misma década, se presentaba en el Teatro Municipal de Lima un espectáculo denominado “Perucromía”. Este era compuesto por las agrupaciones de Perú Canta y Baila y “Brisas del Titicaca” dirigido éste último por Álvaro Uribe. Según algunos programas encontrados en el archivo, se aprecia que estos espectáculos estaban

¹⁴⁷ Respecto al nombramiento de Victoria Santa Cruz como directora de la Escuela Nacional de Folklore, encontramos un recorte periodístico, lamentablemente incompleto, donde se deja a relucir que hubo algún tipo de disputa por la dirección entre Santa Cruz y Rosa E. Figueroa. De lo único que se lee del recorte dice lo siguiente: “Hasta el momento de escribirse estas líneas, no es muy claro el panorama en la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas. Recientemente fue nombrada Directora Victoria Santa Cruz (de reconocida actuación artística). Al parecer un vasto sector del mundillo folklórico impugna este nombramiento y propone para el caso a Rosa Elvira Figueroa. Por su parte Doña Elvira, en una especie de “no me defiendas compadre”, niega sus pretensiones al cargo, así como cualquier ataque al Director de Cultura del Ministerio de Educación, Sr. César Miró, afirmando aspirar tan sólo a la Dirección Artística del plantel. Entre tanto, y allí está lo grave, corre el peligro de desaparecer la sección normal de la Escuela debido a la carencia de algunos requisitos; y este es el punto en donde se ataca a la Srta. Santa Cruz”. Recorte sin referencia. Archivo REF.

¹⁴⁸ Programa de presentación. *Vale un Perú*. Ofrenda artística al pueblo de México del pueblo del Perú en el Sesquicentenario de su Independencia Nacional. Teatro Morelos. Toluca. Sábado, 31 de julio de 1971. Archivo REF-CREF-C. 34.

auspiciados por el Instituto Nacional de Cultura y la empresa AeroPerú y eran orientados hacia el turista, pues algunos de los programas estaban escritos en inglés y en castellano¹⁴⁹.

Imagen 25: Aviso del espectáculo “Perucromía”



Fuente: Archivo REF.

Los espectáculos que organizaba y presentaba Rosa E. Figueroa, los cuales eran consumidos por las élites y los turistas, eran considerados por ellos, así como por la prensa y por el mismo Estado, como folclor auténtico y representativo del Perú. Esta percepción se construyó al ser ella una de las primeras personas en promover la enseñanza y organizar espectáculos folclóricos en Lima, afianzándose aún más en el contexto del gobierno militar debido a que en estos años se recurrió a las manifestaciones artísticas, sea criollo, folclor andino o afroperuano, como símbolos de nacionalidad. Por este motivo, desde los 70 y 80, Rosa E. Figueroa es identificada como una verdadera folclorista, que realizaba presentaciones auténticas del folclor nacional, y que por tanto, tenía autoridad para opinar o cuestionar a otras puestas que

¹⁴⁹ Programa de presentación. *Perucromía. El arte en el folklore*. Teatro Municipal. Archivo CREF-C. 131.

se organizaban en el medio limeño. Por ejemplo, en una nota periodística en 1976 sobre la marinera limeña, Rosa E. Figueroa declaraba que debido a la proliferación de escuelas en Lima, la marinera limeña venía siendo transformada. En el recorte periodístico se lee lo siguiente:

“Bien haya y ojalá se conserve el tanpreciado folklore, pero parece que a la par que proliferan los bailarines con números a la espalda, la marinera limeña va desvirtuándose. Y esto lo asegura, preocupada Rosa Elvira Figueroa, folklorista y maestra que no necesita presentación”¹⁵⁰.

Si bien para estos años, Figueroa ya era considerada como una autoridad en el campo de las presentaciones artísticas y folclóricas, ello no era suficiente para que sus espectáculos sean identificados como lo auténticamente peruano. Un factor para que Galas Peruanas y Perú Canta y Baila fuesen consideradas como tal, es que eran diseñadas y exhibidas a partir de lo geográfico (Méndez 2011; Poole 2000; Orlove 1993) y lo temporal (Fabian 1983, citado en Ulfe 2011b). Lo geográfico y lo temporal, como constructor de otredad, funcionó para los espectáculos de Figueroa como un mecanismo que le brindaba la legitimidad y autenticidad de estar representando lo que se pensaba que era el Perú: un país que había pasado por tres periodos temporales e históricos —lo prehispánico, colonial y republicano—, que estaba dividido en tres regiones naturales y donde, además, lo mestizo era el rasgo más característico del país. Por ello, al exhibir las danzas o los vestidos, eran organizadas en función a esta forma de imaginar el Perú. Algunos se identificaban como mestizos procedentes de la costa y gran parte de los Andes; en cambio, otros repertorios eran asumidos como nativos y más ligados a la época prehispánica; y finalmente, los que representaban a la Amazonía eran identificados como los más exóticos al estar alejados de la civilización o la modernidad.

5.4.2. Aspectos finales

De otro lado, el caso de Rosa E. Figueroa, y que ha sido objeto de análisis a lo largo de toda la tesis, nos ofrece algunos puntos para discutir respecto al diseño, concepción y ejecución de las políticas culturales en el país.

¹⁵⁰ “La Marinera en crisis”. En: *Expreso*. Domingo 11 de julio de 1976. Archivo REF.

En primer lugar, resulta importante resaltar lo paradójico de la propuesta de Figueroa, pues si bien ella quiere enseñar y difundir las danzas y músicas andinas en una época cuando aún existía desprecio hacia ellas en los sectores de élite en Lima, su propuesta termina siendo una forma de exclusión de aquellas poblaciones que se pretendía representar. Y esto por dos razones: primero, los repertorios estaban dirigidos principalmente hacia un público de sector medio y alto de Lima, y eran ejecutados por individuos que tenían poco que ver con las regiones de dónde habían sido tomados dichos repertorios; segundo, su propuesta se piensa y elabora desde Lima, es decir, desde la capital y los sectores medios y altos. Es desde la capital que se piensa al país entero, por ello Figueroa no pretende representar o elaborar una identidad regional limeña, sino apunta a una nacional o peruana, englobando a todos los departamentos, regiones e incluso tiempos históricos. Esto importante señalarlo porque se reafirma una jerarquía entre el centro hegemónico de poder, que es desde donde se piensa las políticas culturales, y las periferias, departamentos que vienen a ser representados a partir de ciertos tipos de repertorios.

La aparente inclusión pero que al final termina siendo un tipo de exclusión, se encuentra en otros discursos y prácticas culturales en el país. Cánepa (2007a), por ejemplo, lo encuentra para el discurso del “cholo emergente” enunciada desde Lima, donde si bien constituye un discurso que reivindica la identidad andina y lo provinciano, “al mismo tiempo que reproduce formas de exclusión étnica y geográfica, contribuyendo a re-inventar el centralismo limeño en el marco de las transformaciones urbanas iniciadas a mediados del siglo XX” (Cánepa 2007a: 30).

En segundo lugar, el caso descrito nos muestra el papel que cumplen varios actores al desarrollar una política cultural. Encontramos aquí el papel que tuvo Rosa E. Figueroa, el Estado —quien reconoce y financia a la escuela de folclor— y las clases medias y altas de Lima, quienes mediante la demanda y consumo de los espectáculos folclóricos, permitieron que muchos repertorios —vestidos, danzas y músicas— sean identificados como lo auténtico y representativo del país, tanto a nivel nacional como en el extranjero. Sin embargo, este trabajo de representación de lo peruano, enmarcaba lo diverso a partir de lo geográfico, lo temporal y lo étnico, mostrando así repertorios de varias zonas naturales, de varias épocas históricas distintas y con factores étnicos (mestizos e indígenas). Por ejemplo, en la exposición de vestidos, se

identificaba el tipo mestizo como lo más general del Perú, dejando a lo indígena situado de manera atemporal; además, la Amazonía, era vista como alejada de la modernidad. Cecilia Méndez (2000) justamente encuentra que esta forma de glorificar al pasado y excluir a los sectores indígenas contemporáneos es hecha por las élites criollas en el siglo XIX. Para el caso de Figueroa, este mecanismo de imaginar y representar al “otro” con dichas características, funcionó como un discurso que posicionaba y estereotipaba a las manifestaciones culturales que eran objeto de consumo. De acuerdo con S. Hall (2010c), el estereotipo “reduce, esencializa, naturaliza y fija la ‘diferencia’” y “tiende a ocurrir donde existen grandes desigualdades de poder” (p. 430). Así, la estereotipación del “otro” y su apropiación era realizada desde Lima y para el consumo principalmente de las élites.

Según sostiene García Canclini (1982), estos procesos de apropiación de los objetos y expresiones indígenas, son propias del capitalismo. Ello permite que las élites se apropien de dichos objetos, los reestructuren y reorganicen “el significado y la función de sus objetos, creencias y prácticas” (p. 13). Para el caso de Figueroa, vemos que efectivamente, fueron las élites y los sectores de poder limeños, quienes tuvieron gran participación para la academización, la difusión y el consumo de las expresiones culturales indígenas o andinas, pero a partir de un proceso de cambio. Así, no es el indígena que baila en un escenario hegemónico, como el teatro, la residencia o el certamen internacional, sino es un bailarín profesional y ejecutando repertorios adecuados para el nuevo contexto. Como decía Figueroa: “‘Perú Canta y Baila’ trata de llevar al teatro la riqueza peruana conservando su carácter auténtico. Solo hacen los arreglos indispensables para que pueda darse en un teatro”¹⁵¹.

En tercer lugar, respecto a la gestión cultural, esta “nunca se da en un espacio histórico y social vacío” (Cánepa 2007b: 9), por lo mismo no es neutral, sino que está enmarcada por relaciones de poder, tensiones, posicionamientos y contextos específicos. De esta manera, se producen pugnas entre varios actores para decidir quién es el encargado y autorizado para realizar la gestión cultural, y qué manifestaciones pueden ser objetos de dicha gestión. Como se ha mostrado para el caso de Figueroa, en su pretensión de llevar las danzas y la música a la escuela, y

¹⁵¹ *Última Hora*. Lima, viernes 7 de febrero de 1969. Archivo REF.

luego formar elencos artísticos con ellas, se manifestó una abierta oposición de José M. Arguedas, quien en ese momento era el autorizado para hablar e intervenir sobre lo indígena y sus expresiones culturales. Sin embargo, años más tarde y en el marco del contexto de mayor promoción turística desde el Estado, es que Figueroa se posiciona como una gestora legítima, al ser identificada como una verdadera folclorista, maestra de generaciones en la enseñanza del folclor y que sus espectáculos representaban verdaderamente *lo peruano*.



CONCLUSIONES

Al iniciar la investigación partimos de varias preguntas respecto a la representación de lo peruano en la propuesta cultural de Rosa E. Figueroa, tanto al academizar y profesionalizar el folclor mediante su escuela, como con las agrupaciones artísticas y culturales que creó y organizó a lo largo de su vida. A partir de lo desarrollado a lo largo de la investigación podemos llegar algunas conclusiones respecto a la pregunta principal, las secundarias y otros aspectos que fueron apareciendo en el propio devenir de la tesis. Si bien estas conclusiones no apuntan a establecer verdades absolutas sobre el caso expuesto, sino que, al ser extraídas a partir de los conceptos y de los datos históricos y etnográficos, pueden ser sujetos a revisiones y replanteamientos posteriormente. Creo que el caso de Rosa E. Figueroa y su propuesta de gestión cultural, da para seguir desarrollando y ampliándose mucho más. Con la tesis se ha intentado dar a conocer un personaje actualmente muy olvidado, tanto en los sectores oficiales de la enseñanza del folclor como entre los académicos. De este modo, con la tesis se ha visto solo la escuela y sus dos agrupaciones (Perú Canta y Baila y Galas Peruanas), pero que no ha agotado el total de la información contenida en su archivo, ni rescatado otros testimonios que pudieran quedar de aquella época.

El caso de Rosa E. Figueroa y su gestión cultural que se ha expuesto en la tesis a partir de los casos presentados, se enmarcan dentro de lo que conoce como las políticas culturales. Así como ya hemos referido, y esta es una de las conclusiones que se llegan, es que ellas no están diseñadas ni ejecutadas en el vacío, ni son neutrales. Todo lo contrario, las políticas culturales y la intervención sobre el patrimonio, llámese folclor o cultura expresiva, se enmarcan dentro de constantes luchas y tensiones entre los diversos actores que están involucrados. Para el caso de Figueroa, esto se ejemplifica con los debates y acusaciones por la autenticidad del folclor y sus transformaciones hechas por José M. Arguedas. En estas acusaciones y defensas sobre el folclor, no estaban producidas por el bien en sí, sino que obedecían a cuestiones de relaciones de poder entre quién es el encargado y legítimo agente para decidir qué es auténtico y qué no, y quiénes son los que deben intervenir y decidir sobre el bien cultural, etc. Para el caso que se ha visto, para los años que empieza Figueroa con su propuesta académica del folclor, son los antropólogos y

folcloristas quienes son los más autorizados para ver dicho tema y no personajes ajenos a ello, como fue la presencia de Figueroa.

Por otro lado, respecto a su gestión cultural y su representación de lo peruano, encontramos que lo realizaba a partir de asumir y definir al Perú a partir de lo geográfico y lo temporal. Es a partir de dichas categorías es que ella posiciona sus puestas como representativas del país. De este modo, elabora y exhibe danzas, músicas y, sobre todo, vestidos típicos de 23 departamentos de las tres regiones naturales con los que se ha construido el imaginario del país. Además, también están en ello el factor del tiempo. En dichas puestas se organizan también espectáculos de repertorios asumidos como lo representativo de las épocas prehispánicas, colonial y republicano. Con ello, se imagina, se va narrando y performando a la identidad peruana o lo peruano, como una totalidad que abarca tanto el espacio geográfico y temporal.

Sin embargo, las puestas que se realizaban estaban producidas a partir de la profesionalización del danzante, bailarín, y del aprendizaje de los modelos que exhibían a los vestidos. Es decir, la enseñanza y la disciplina del cuerpo fue un factor clave e importante en la concepción de espectáculo de Figueroa. De esta manera se buscaba ser eficaz al realizar las coreografías y desfiles con sujetos que debían aprender, repetir y ensayar los pasos, bailes y puestas en general. Realizarlo de otro modo, de forma improvisada conllevaría a ser evaluados como no profesionales y no un espectáculo de gran nivel, como fueron considerados tanto Perú Canta y Baila y Galas Peruanas.

Esto nos lleva a otro aspecto: los consumidores. Gran parte de los eventos y presentaciones que realizaba Figueroa o que asistía a ellos como invitada o contratada, estaban dirigidas para los sectores medios y altos de Lima, turistas y públicos extranjeros. Fueron ellos los principales consumidores de su propuesta cultural, no tanto los sectores populares o subalternos. Por este motivo cuando se organizaban sus puestas, éstas debían lograr mayor impacto y eficacia para ese público. Son ellos quienes son los que finalmente determinaron que la propuesta cultural de Figueroa tenga tanto prestigio a nivel nacional e internacional, y que sea efectivamente representativo del Perú. Pero ello también nos ofrece la oportunidad

para preguntarnos sobre el porqué de la necesidad de dichos sectores de consumir un producto que se decía ser folclórico. Encuentro que se debió en parte a la necesidad de las élites de satisfacer deseos y curiosidades respecto al Otro lejano y distante. Con las puestas de Figueroa, tanto la danza, la música y los vestidos, en su constitución misma, intentaba generar experiencia en las audiencias. Esta experiencia y significados, obedecían a imaginar al país a partir del Otro culturalmente lejano pero que por breves momentos se lo observaba, sentía y experimentaba a partir de los repertorios culturales exhibidos.

Pese a ello, el Otro consumido también tenía diferencias. No todo lo que se presentaba era puramente indígena. Como hemos apreciado en las descripciones de Galas Peruanas, hay una incidencia fuerte a detallar a los vestidos como principalmente mestizos o criollos. Lo indígena, por el contrario, solo era identificado a partir de lo amazónico y en el caso andino, solo al pasado. Esta constitución del Otro obedecía en realidad al consumo de las élites y, además, de la forma cómo se imaginaba el Perú: un país mestizo y donde lo indígena se encuentra más ligado al pasado y a zonas alejadas de la civilización, como la Amazonía.

Esto nos lleva a encontrar otro aspecto importante en la propuesta y gestión cultural de Figueroa. Es que si bien se quiso rescatar, enseñar y difundir el folclor a las diversas clases y sectores sociales, pero principalmente a los medios y altos, al final la propuesta termina siendo un mecanismo que excluye a la propia diversidad que pretende representar. Y esto por dos razones principalmente: por un lado, dicha política es pensada desde Lima y para las élites políticas y económica, es decir, con su propuesta, y que tuvo tanto acogida y prestigio, fue un medio para asentar las diferencias entre Lima como capital y centro político e ideológico del país —lugar desde donde se piensa y diseñan las políticas culturales—, y el resto de regiones, quienes son los objetos de la representación; por otro lado, al ofrecer y exhibir los repertorios de dichas regiones, vale decir de los Otros, estos son adaptados a los gustos y preferencias de las élites. Existe así un trabajo de edición y estereotipación, donde se escoge qué mostrar, quién lo debe realizar y cómo. Así, de cada departamento solo se escogen un par de danzas, músicas y vestidos, que los ejecutan o performan bailarines profesionales, de sectores medios y letrados de Lima, y se

llevan a cabo en lugares, eventos o certámenes de las élites, como los festivales, residencias, concursos de belleza, ferias internacionales, etc.

Finalmente, el caso también nos lleva a cuestionar que la proliferación de danzas folclóricas que actualmente ocurre en los eventos públicos y privados, así como los concursos locales, nacionales, y sus puestas en el extranjero, no solo obedecen a procesos estructurales en la sociedad peruana, como la migración campo-ciudad. Sino que, a partir del caso mostrado, vemos que la forma de canonizar al folclor como representativo del Perú —por ejemplo, las puestas que realiza el espectáculo *Retablo* en el extranjero—, y popularizarlo en la sociedad, se producen por la relación entre tres actores: el agente que realiza gestión cultural —para el caso, Rosa E. Figueroa, que fundó su escuela, sus agrupaciones artísticas y que dieron lugar a otras—, el Estado —con su apoyo inicial a la escuela de Figueroa y luego con la nacionalización—, y el papel de las élites políticas y económicas del país, quienes fueron los consumidores. En esta relación entre ellas que se empieza a utilizar al folclor o la cultura expresiva como medio para imaginar, recrear y representar, tanto a nivel local y en el extranjero, el sentido de *lo peruano*.

BIBLIOGRAFIA

Alfageme, Augusta y Mariano Valderrama

1979 “El surgimiento de la discusión de la cuestión agraria y del llamado problema indígena”. En: Degregori, Carlos Iván y otros. *Indigenismo, clases sociales y problema nacional: la discusión sobre el problema indígena en el Perú*. Lima: CELATS.

Anderson, Benedict

1997 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Antrobus, Pauline

1997 *Peruvian art of the Patria Nueva, 1919-1930*. U.K.: University of Essex. Department of Art History & Theory. Thesis (Ph.D.).

Appadurai, Arjun

2001 *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Editorial Trilce- Fondo de Cultura Económica de Argentina.

1991 “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, en: Arjun Appadurai (ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo.

Arana Romero, Víctor Hugo

2007 *Historia institucional*. Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”.

2004 “Esbozo general de la historia de la Escuela Nacional de Folklore”. En: *Cuadernos Arguedianos*. Año 5, N° 5. Julio.

Arguedas, José María

1985 *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte.

1977 “Sobre IMA SUMAC. En defensa del folklore musical andino”. (Tomado de *La Prensa*, Lima, 19 de noviembre de 1944). En: Arguedas, José M. *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul y Editorial Horizonte.

- 1965 “Autenticidad contagiosa: Danzas de Puno a México”. En: *El Comercio*, Lima, 5 de noviembre.
- 1964a “¿Qué es el folklore?”, en: *Revista Cultura y Pueblo*. Publicación de la Comisión Nacional de Cultura. Lima. Año I. N° 1. Enero-Marzo. Año 1964.
- 1964b “¿Qué es el folklore? Su campo de estudio, su evolución”, en: *Revista Cultura y Pueblo*. Publicación de la Comisión Nacional de Cultura. Lima. Año I. N° 2. Abril-Junio. Año 1964.
- 1963a “El Berioska, el Ballet Mejicano y la Embajada Puneña”. En: *Suplemento Dominical El Comercio*, 5 de mayo.
- 1963b “La Lira Paucina un conjunto que crea y conserva el folklore”. En: *El Comercio, Suplemento Dominical*, 19 de mayo.
- 1954a “La marinera, las academias y lo criollo”. En: *El Comercio. Suplemento Dominical*. Lima, 13 de junio.
- 1954b “El folklore y las academias”. En: *El Comercio. Suplemento Dominical*. Lima, 18 de julio.
- Basadre, Jorge
- 1969 *Historia de la República del Perú. 1922-1933*. Tomo XIII. Lima: Editorial Universitaria. Sexta edición.
- Bauman, Zygmunt
- 2010 *Identidad*. Buenos Aires: Editorial Lozada.
- Bhabha, Homi K.
- 2010 “Introducción: Narrando la nación”, en: Homi K. Bhabha (comp.). *Nación y Narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Benza Solari, Silvia; Mennelli, Yanina y Adil Podhajcer
- 2012 “Cuando las danzas construyen la nación. Los repertorios de danzas folclóricas en Argentina, Bolivia y Perú”. En: Silvia Citro y Patricia Achieri (coord.). *Cuerpos en movimiento. Antropologías de y desde las danzas*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

- Borea, Giuliana y Gabriela Germaná
2008 “Discusiones teóricas sobre el arte en la diversidad”. En: *Mérida, Rojas, Urbano, Sánchez: grandes maestros del arte peruano*. Lima: Transportadora de Gas del Perú, 2008.
- Borras, Gérard
2012 *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: IFEA, PUCP.
S/f “¿Cómo romper fronteras? El renacer de la fiesta de Amancaes bajo el régimen de Augusto B. Leguía (1919-1930)”. Descargado de [https://www.academia.edu/4183373/ C%C3%B3mo romper fronteras El re nacer de la fiesta de Amancaes bajo el r%C3%A9gimen de Augusto B. Legu%C3%ADa 1919-1930](https://www.academia.edu/4183373/C%C3%B3mo_romper_fronteras_El_re_nacer_de_la_fiesta_de_Amancaes_bajo_el_r%C3%A9gimen_de_Augusto_B._Legu%C3%ADa_1919-1930)
- Bourdieu, Pierre
2002a *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México: Editorial Taurus.
2002b *Campo de poder, campo intelectual*. Argentina: Editorial Montessor.
1997 *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Burr, Vivien
1995 *Social Constructionism*. Londres: Routledge.
- Bustamante Quiroz, Emilio
2007 “Apropiaciones y usos de la canción criolla (1900-1939)”. En: *Contratexto*. N.º 15. Lima. Universidad de Lima.
- Cánepa, Gisela
2013 “Imágenes del mundo, imágenes en el mundo: del archivo a los repertorios visuales”. En: *Poliantea*, IX (16). Pp. 179-207.
2012a “Imagen y visualidad en la antropología peruana”. En: Carlos Iván Degregori, Pablo F. Sendón y Pablo Sandoval (ed.). *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana II*. Lima: IEP.
2012b “Marca Perú: repertorios culturales e imágenes de peruanidad”. En: *Libro Memoria. Congreso Nacional de Investigaciones en Antropología Puno 2012*.

- Puno: Universidad Nacional del Altiplano, Escuela Profesional de Antropología.
- 2007a “Geopoética de la identidad y lo cholo en el Perú. Migración, geografía y mestizaje”. En: *Crónicas Urbanas*. N.º 12, setiembre. Pp-29-42.
- 2007b “La gestión cultural del patrimonio inmaterial”. En: *Coyuntura. Análisis económico y social de Actualidad*. Noviembre-diciembre, Año 3, N.º 15. Lima: CISEPA-PUCP.
- 2003 “Poéticas y políticas de identidad: el debate por la autenticidad y la creación de diferencias étnicas y locales”. En: Fuller, Norma (ed.). *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- 2001 “Introducción: Formas de cultura expresiva y la etnografía de ‘lo local’”. En: Cánepa, Gisela (ed.). *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: PUCP.
- Chocano, Rodrigo
- 2012 *¿Habrá jarana en el cielo?: tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura
- Contreras, Carlos y Marcos Cueto
- 2004 *Historia del Perú Contemporáneo*. Lima: IEP. Tercera edición.
- Contreras, Carlos
- 1996 *Maestros, mistis y campesinos en el Perú rural del siglo XX*. (Documento de Trabajo, 80). Lima: IEP
- Cornejo Polar, Jorge
- 1995 “Arguedas y la política cultural en el Perú”, en: Maruja Martínez y Nelson Manrique (ed.). *Amor y Fuego. José María Arguedas, 25 años después*. Lima: DESCO, CEPES, SUR.
- Cueto, Alonso
- 2009 *Ayarza, Rosa Mercedes: la música, su vida: ser peruana, una pasión*. Lima: Edelnor.

Cunin, Elisabeth

2003 *Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad de Los Andes, IFEA.

Degregori, Carlos Iván

2000 “Panorama de la antropología en el Perú: del estudio del Otro a la construcción de un Nosotros diverso”. En: Degregori, Carlos Iván (ed.). *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

1979 “Indigenismo, clases sociales y problema nacional. La discusión sobre el problema indígena en el Perú”. En: Degregori, Carlos Iván y otros. *Indigenismo, clases sociales y problema nacional: la discusión sobre el problema indígena en el Perú*. Lima: CELATS.

De la Cadena, Marisol

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

Donoso Fritz, Karen Esther

2006 *La batalla del folklore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis para optar el título de licenciada en Historia. Universidad de Santiago de Chile.

Favre, Henri

2007 *El movimiento indigenista en América Latina*. Lima: IFEA-Lluvia Editores.

Feldman, Heidi C.

2013 “Escenificando la negritud en Lima de mediados del siglo XX: las compañías Pancho Fierro y Cumanana”. En: Carlos Aguirre y Aldo Panfichi (ed.). *Lima, Siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima: PUCP.

2009a *Ritmos Negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: PUCP- IEP.

2009b “African or Andean? Origin myths and musical performance in the Cradle of Black Peru”. *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American*

Music. Volumen 2. Descargado de:
<http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/index.html>

Figuroa San Miguel, Pedro

1938 *Historia sintética del ruidoso proceso sobre reivindicación del Tulumayo en la carretera Huánuco-Pucallpa*. Lima: Impr. Segrestan.

Foucault, Michel

2012 *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2da edición, 4ta reimpresión.

Fuller, Norma

2015 “El debate sobre la autenticidad en la antropología del turismo”. En: *Revista de Antropología Experimental*. Monográfico: Antropología del turismo. N.º 15. España: Universidad de Jaén. Pp. 101-108.

2009 *Turismo y cultura: entre el entusiasmo y el recelo*. Lima: PUCP.

García Canclini, Néstor

1999 “El consumo cultural: una propuesta teórica”. En: Guillermo Sunkel (coord.). *El Consumo Cultural en América Latina*. Bogotá: Convenio Andrés Bello. 1999.

1987a “Ni Folklórico Ni Masivo ¿Qué Es Lo Popular?”. En: *Diálogos por la comunicación*. N.º 17.

1987b “Introducción: Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”. En: García Canclini, Néstor (ed.). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.

1982 *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

Gascón, Jorge

2005 *Gringos como en sueños: diferenciación y conflicto campesino en los Andes peruanos ante el desarrollo del turismo*. Lima: IEP.

Gómez Acuña, Luis

2013 “El paseo de Amancaes (años 1920): la formación de una tradición criolla oficial en Lima”. En: Carlos Aguirre y Aldo Panfichi (ed.). *Lima, Siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima: PUCP.

Gonzáles Carré, Enrique; Francisco Hernández y Eduardo Barriga

2013 “En busca de los objetos de memoria”. Gonzáles Carré, Enrique y Francisco Hernández (ed.). En: *Los objetos de la memoria*. Lima: Lluvia editores, PUCP, Ministerio de Cultura.

Guerra Martinière, Margarita

1995 *Manuel A. Odría*. Lima: Brasa.

Hall, Stuart

2010a “La cuestión de la identidad cultural”, en: *Sin Garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (ed.). Lima: IEP, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Pontificia Universidad Javeriana.

2010b “El trabajo de la representación”. En: *Op. Cit.*

2010c “El espectáculo del ‘Otro’”. En: *Op. Cit.*

Hirose, María Belén

2010 “El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza”. En: *Revista del Museo de Antropología*. N.º 3 (pp.187-194).

Hobsbawm, Erick

2002 “Introducción: la invención de la tradición”, en: Erick Hobsbawm y Terence Ranger (ed.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.

Itier, César

1995 *El teatro quechua en el Cuzco. Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla Qurich'uspi (1915); T'ikahina (1934); Katacha (1930?)*. Lima: IFEA, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”.

Klarén, Peter.

2000 *Perú. Society and Nationhood in the Andes*. New York: Oxford University Press.

Kopytoff, Igor

1991 “La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso”. En: Arjun Appadurai (ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo.

Lipovetsky, Gilles

1990 *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Lloréns, José Antonio

1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: IEP, Instituto Indigenista Peruano.

Lloréns Amico, José Antonio y Rodrigo Chocano

2009 *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima: INC.

Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden

1999 *Elena Izcue: el arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte de Lima, Fundación Telefónica.

Matos Mar, José

2012 *Perú: estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Centro de Investigación.

1977 *Las barriadas de Lima 1957*. Lima: IEP. Segunda edición.

Martínez, Fedora

2010 *Rosa Elvira Figueroa. Fundadora de la Escuela de Música y Danzas Folklóricas Peruanas. Documentos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. Centro Nacional de Información Cultural.

Mayer de Zulen, Dora

¿1933? *El Oncenio de Leguía*. Callao: Tipología Peña.

Méndez, Cecilia

2011 “De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI). En: *Histórica*. XXXV. 1: Pp. 53-102.

2000 *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Lima: IEP. 2da edición.

Mendizábal Losack

1966 “Las artes tradicionales peruanas”. En: *Revista Peruana de Cultura*. N° 9-10. Diciembre. Lima: Casa de la Cultura.

Mendoza, Zoila

2006 *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: PUCP.

1989 “La “Danza de los Avelinos”, sus orígenes y sus múltiples significados”. En: *Revista Andina*. Cusco. 7/2: Pp. 501-521.

Merino de Zela, Mildred

1970 *José María Arguedas, Vida y Obra*. (Facsímil de la separata de la “Revista Peruana de Cultura”, N°13-14), Lima, 1970.

Oliart, Patricia

2011 *Políticas educativas y la cultural del sistema escolar en el Perú*. Lima: IEP, TAREA.

Orlove, Benjamin S.

1993 “Putting Race in its Place: Order in colonial and postcolonial peruvian geography”. En: *Social Research*, Vol. 60, N° 2.

Ortemberg, Pablo

2006 “El caleidoscopio de la efeméride patria y sus proyecciones en la esfera pública: ‘Bienvenido Sr. Wong’”. En: Cánepa Koch y María Eugenia Ulfe (ed.). *Mirando la esfera pública desde la cultura*. Lima: CONCYTEC.

Ortiz Rescaniere, Alejandro (ed.)

1996 *José María Arguedas, recuerdos de una amistad*. Lima: PUCP.

Ossio, Juan

2008 “Uso del espacio y el tiempo en la fiesta andina”. En: Raúl R. Romero (ed.). *Fiesta en los Andes. Ritos, Música y Danzas del Perú*. Lima: PUCP.

Palacios, Denesy

2004 *Mujeres en la historia de Huánuco*. Huánuco: Gobierno Regional Huánuco.

Parra, Miryan

2008 *Poder y estudios de las danzas en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Ciencias Sociales.

Pinilla, Carmen María (ed.)

2007 *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: PUCP.

2004 *José María Arguedas: Kachkaniraqmi ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

1999 *Arguedas en Familia. Cartas de José María a Aristides y Nelly Arguedas, a Rosa Pozo Navarro y Yolanda Pozo*. Lima: PUCP.

Pinilla, Carmen María

1995 “Arguedas y el conocimiento comprensivo”, en: *Amor y Fuego. José María Arguedas 25 años después*. Lima: DESCO, CEPES, SUR.

Poole, Deborah

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

Ramón, Gabriel

2013 “El inca indica Huatica: simbología precolonial e intervención urbana en Lima, 1920-1940”. En: Aguirre, Carlos y Aldo Panfichi (ed.). *Lima, Siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima: PUCP.

Reed, Susan

2012 “La política y la poética de la danza”. En: Citro, Silvia y Patricia Achieri (coord.). *Cuerpos en movimiento. Antropologías de y desde las danzas*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Rengifo Carpio, David

2014 *El reestreno de la ópera Ollanta. Lima 1920. Cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina—UNMSM.

Ricketts, Mónica

2003 *Teatro y nación en el Perú. El coliseo de Comedias de Lima. 1790-1850*. Tesis. PUCP.

Rivera Andía, Juan Javier

2009 “Reseña de la Revista de Antropología. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Época 4, Número 5, 2007 (publicado en octubre de 2008)”. En: *Anthropologica*. Año XXVII, N.º 27, diciembre.

Roel Mendizábal, Pedro

2000 “De Folklore a Cultura Híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros”. En: Degregori, Carlos Iván (ed.). *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Rohner, Fred

2013 “Centros musicales de Lima y Callao. Prácticas sociales y musicales ‘criollas’ en la Lima contemporánea. El caso de La Catedral del Criollismo en el contexto de los centros musicales y peñas limeños”. En: Aguirre, Carlos y

Aldo Panfichi (ed.). *Lima, Siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima: PUCP.

Romero, Raúl R.

2012 “Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú”. En: Degregori Carlos Iván, Sendón Pablo F. y Pablo Sandoval (ed.). *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana II*. Lima: IEP.

2005 *¿Cultura y desarrollo? ¿Desarrollo y cultura? Propuestas para un debate abierto*. Lima: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).

2004 *Identidades múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Romero Lostaunau, Grimaldina

2008 *Apuntes históricos de la Marinera. Reina de las Danzas del Perú*. Lima: Centro de Producciones Gráficas.

Saldaña, María del Carmen

2010 *El campo de la enseñanza de la danza: el caso de la Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA*. Tesis para optar el grado de Maestra en Pedagogía. México: UNAM.

Schechner, Richard

2002 *Performance Studies. An introduction*. New York: Routledge.

2000 *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Spooner, Brian

1991 “Tejedores y comerciantes: la autenticidad de una alfombra oriental”, en: Arjun Appadurai (ed.). *La vida social de las cosas*. México: Editorial Grijalbo.

Sotelo Maguiña, José

2011 “Las trayectorias artísticas de Moisés Vivanco y Mauro Núñez en el ambiente "folclórico" limeño”. Descargado de:

<http://www.charangoperu.com/charangoperu/contenido/articulos/Mauro%20Nunez%20y%20Moises%20Vivanco.pdf>.

Tamayo Herrera, José

1988 *El indigenismo limeño: La Sierra y Amauta. Similitudes y diferencias (1926-1939)*. Lima: Universidad de Lima. Facultad de Ciencias Humanas.

Taylor, Diana

2012 *Acciones de memoria: performance, historia y trauma*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.

2011 “Introducción: performance, teoría y práctica”. En: Diana Taylor y Marcela Fuentes (ed.). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

Tompkins, William D.

2011 *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro Universitario de Folklore (UNMSM), Centro de Música y Danza (PUCP).

Torrejón, Luis

2004 “Ritual y nación: El caso de la procesión cívica al Morro Solar”. En: *Historia y Cultura*. Lima. 25: Pp. 49-58.

Turner, Víctor

1988 *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.

1987 *Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

Uffe, María Eugenia

2011a *Cajones de Memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: PUCP.

2011b “¡Sal de la rutina! Sobre cómo se imagina y se construye la imagen del Perú”. En: Cánepa, Gisela (ed.). *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: PUCP. pp. 327-340

2009 “Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos”. En: *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines*. N° 38 (2): Pp. 307-326.

Valcárcel, Luis E.

- 2013 *Luis E. Valcárcel: del indigenismo cusqueño a la antropología peruana. Estudio preliminar de José Luis Rénique*. Tomo I. Lima: Ediciones Copé-Petro Perú, Fondo Editorial del Congreso del Perú, IEP.
- 1981 *Memorias*. Editado por José Matos Mar, José Deústua y José Luis Rénique. Lima: IEP.
- 1953 “El conocimiento científico de los pueblos del Perú”. En: *Revista del Museo Nacional*. Tomo XXII. Lima.
- 1946 “Política y Etnología”. En: *Revista del Museo Nacional*. Tomo XV. Lima.

Valderrama, Marian y Augusta Alfageme

- 1979 “Viejas y nuevas fracciones dominantes frente al problema indígena (1900-1930). En: Degregori, Carlos Iván y otros. *Indigenismo, clases sociales y problema nacional: la discusión sobre el problema indígena en el Perú*. Lima: CELATS.

Vargas Pacheco, Cristina

- 2011 “Una visión del Perú a través del arte decorativo: el arte peruano en la escuela de Elena Izcue”. En: *Mercurio Peruano: revista de humanidades*. N° 524.

Viazzo Pier Paolo

- 2003 *Introducción a la antropología histórica*. Lima. PUCP, Instituto Italiano de Cultura.

Vilcapoma, José Carlos

- 2008 *La danza a través del tiempo en el mundo y en los andes*. Lima. ANR. 2008.

Vivanco Guerra, Alejandro

- 1988 *Cien temas del folklore peruano*. Lima: Editora y distribuidora “Lima”.
- 1973 *El migrante de provincias como intérprete del folklore andino en Lima*. Lima: UNMSM. Tesis en antropología.
- 1969 *Alejandro G. Vivanco. Folklorista. 39 años de actividad folklórica. Curriculum vitae 1930-1969*. Lima: Mimeo.
- 1947 *Apología de la Compañía “Ollanta” y del Arte Folklórico Peruano*. Lima: Ediciones “La Pluma”.

Yúdice, George

2002 *El Recurso de la Cultura*. Barcelona: Gedisa editorial.

Zapata, Antonio

2013 *Militarismos y maestros indigenistas, 1933-1956*. Serie Colección Pensamiento Educativo Peruano. Vol. 11. Lima: Derrama Magisterial.

Artículos periodísticos y revistas institucionales

Arguedas, José María

1963 “Carta del Dr. José María Arguedas”. En: *El Comercio*. Domingo 9 de junio.

1963 “Carta sobre folklore”. En: *El Comercio*. Lima, miércoles 5 de junio.

Barrionuevo, Alfonsina

1978 “Galas Peruanas”. En: *El Comercio*. Lima, sábado 3 de junio.

Comisión Nacional de Cultura

1963 *Revista Peruana de Cultura*. Órgano de la Comisión Nacional de Cultura. Año I, marzo-junio.

Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas Peruanas

1955 *Música y Danzas del Perú*. Revista de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas Peruanas. Año VI. Vol. I. Lima. Octubre.

Figuroa, Rosa Elvira

1954 “Carta al Dr. José María Arguedas”. En: *El Comercio. Suplemento Dominical*. Lima, 5 de julio.

Morote Best, Efraín

1954 “Carta al Sr. Director de Educación Artística”. En: *Tradición. Revista peruana de Cultura*. Año IV, Vol. VI. N.º 15. Enero. Cuzco.

Anónimo

1986 “Rosa Elvira Figuroa: Palmas muy merecidas”. En: *El Comercio*, 6 de diciembre.

Anónimo

1980 “Miss Perú Mundo 1980. Gracia y belleza para toda época”. En: *Expreso*.
Lima, domingo 5 de octubre.

Anónimo

1981 “La ‘apañadora’ y el encanto de la mujer iqueña”. En: *Suplemento El Dominical, El Comercio*, Lima 8 de marzo.

Anónimo

1981 *Suplemento El Dominical*, 8 de marzo.

AeroPerú

1977 *Guía Argentina de Tráfico Aéreo*. Año XXIX. N° 351. Agosto.

Anónimo

1977 “Viajará a la Argentina una Misión Peruana Artístico-Cultural”. En: *La Prensa*, Lima, martes 26 de julio.

Anónimo

1977 “Desfile de vestidos típicos se presentó anoche en la FIP”. En: *La Crónica*,
Lima, miércoles 23 de noviembre.

Anónimo

1976 “La Marinera en crisis”. En: *Expreso*. Domingo 11 de julio.

Anónimo

1963 “Comisión de Cultura deniega auspicio al ciclo teatral de ‘Perú Canta y Baila’”. En: *La Prensa*. Lima, lunes 20 de mayo.

Anónimo

1963 “Grupo «Perú Canta y Baila» No es Espectáculo Folklórico declara J. María Arguedas”. En: *La Prensa*. Lima, lunes 27 de mayo.

Anónimo

1960 “Primero Premio de Certamen Folklórico dan en Buenos Aires a Delegación Peruana”. En: *La Prensa*. Lima, domingo 25 de diciembre.

Anónimo

1963 “Nuevas actividades de ‘Perú Canta y Baila’”. En: *El Comercio*, Lima, lunes 6 de mayo.

Anónimo

1959 “Ñusta 1959”. En: *El Comercio*. Lima, miércoles 14 de octubre.

Anónimo.

1959 “Lupe Mariátegui coronó en el Teatro Municipal a Ñusta 1959”. En: *La Crónica*, Lima, 19 de octubre.

Anónimo

1952 “Curiosidades de una feria”. En: *Revista Caretas*. Año II, N° 26. Lima. 15 al 31 de agosto.

Anónimo

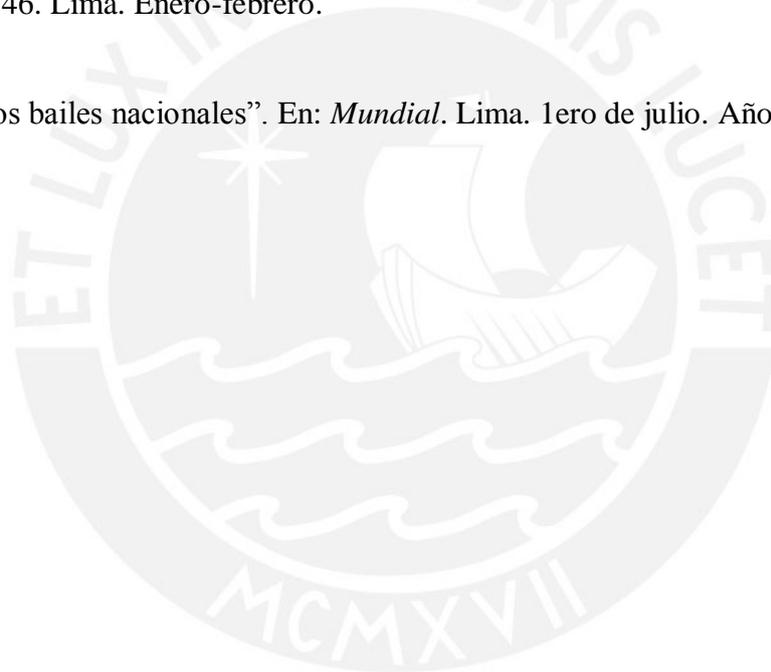
1952 “El Perú Canta y Baila”. En: *Cultura Peruana*, N° 57, noviembre- diciembre.

Anónimo

1951 “A orillas del mayor lago del mundo se va extinguiendo uno de los antiguos grupos humanos: los Uru”. En: *Revista Cultura Peruana*. Año XI, Vol. XI, N° 46. Lima. Enero-febrero.

Anónimo

1927 “Los bailes nacionales”. En: *Mundial*. Lima. 1ero de julio. Año VIII. N° 368.



ANEXOS

I. Recortes periodísticos sobre «Perú Canta Y Baila»

Imagen 26: Recorte periodístico sobre “Perú Canta y Baila” en Chile (1952)



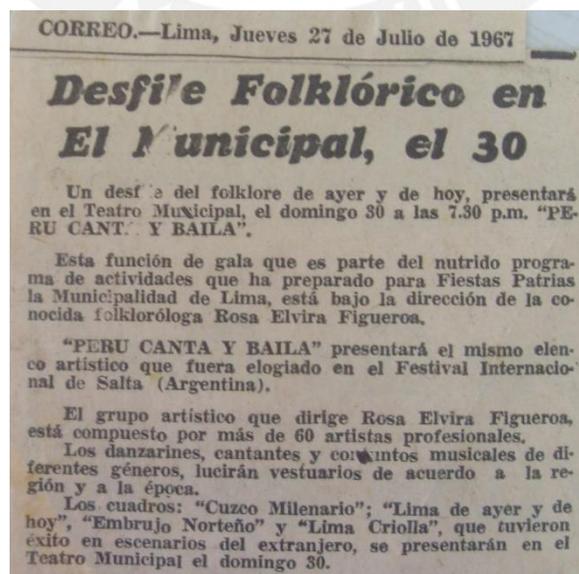
Fuente: *La Prensa*. Lima, sábado 22 de noviembre de 1952. Archivo REF

Imagen 27: Recorte sobre presentación en el Teatro Municipal (1960)



Le lee: “Orquestas típicas, elegante y auténtico vestuario regional con valiosas piezas suntuarias, más de 50 artistas, coros, escenarios adecuados y la belleza de nuestra mujer darán contornos extraordinarios al espectáculo que organiza la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas que dirige la señorita Rosa Elvira Figueroa. Los fondos que se recauden en esta función servirán para engrosar la bolsa de viaje de la delegación que irá a Buenos Aires”. Fuente: *La Crónica*. Lima, lunes 17 de octubre de 1960. Archivo REF.

Imagen 28: Recorte sobre “Perú Canta y Baila” en el Teatro Municipal (1967)



Fuente: *Correo*. Lima, jueves 27 de julio de 1967. Archivo REF

Imagen 29: Recorte sobre “Perú Canta y Baila” en la Hacienda San Jacinto, Casma-Áncash (1969)



Fuente: *La Prensa*. Lima, jueves 11 diciembre de 1969. Archivo REF

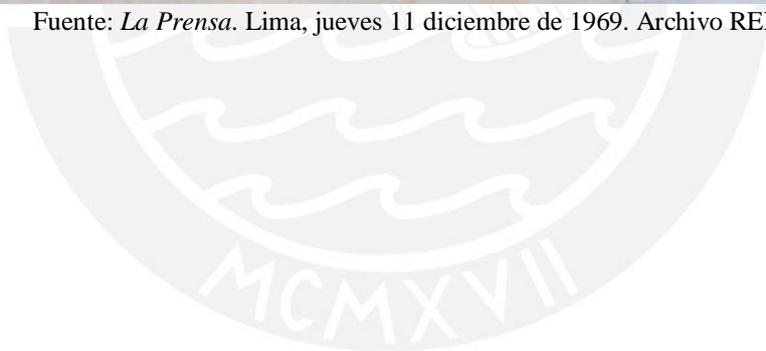


Imagen 30: Recorte sobre llegada de "Perú Canta y Baila" a Piura (1970)



Fuente: Archivo REF

Imagen 31: Recorte sobre presentación de “Perú Canta y Baila” en Piura (1970)



Fuente: *La Industria*. Piura, 7 de diciembre de 1970. Archivo REF.

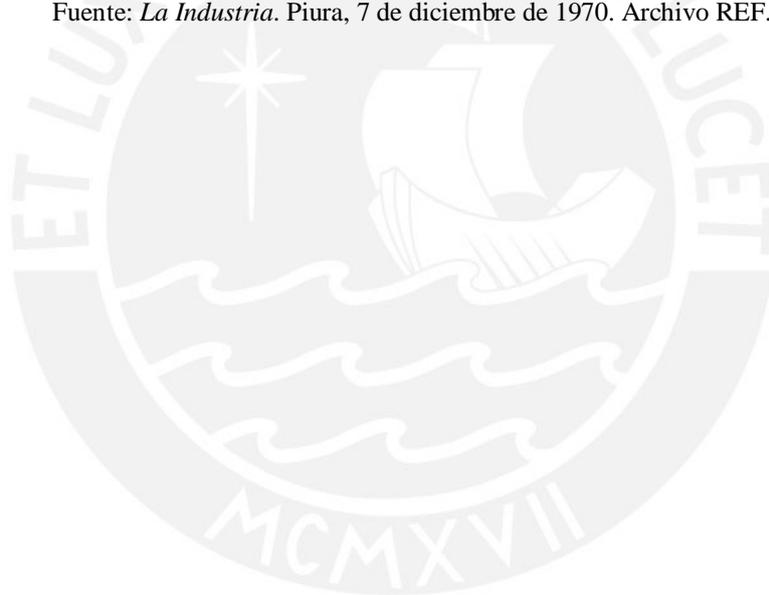


Imagen 32: Nancy Mackenzie en Perú Canta y Baila



Fuente: Cortesía de Nancy Mackenzie

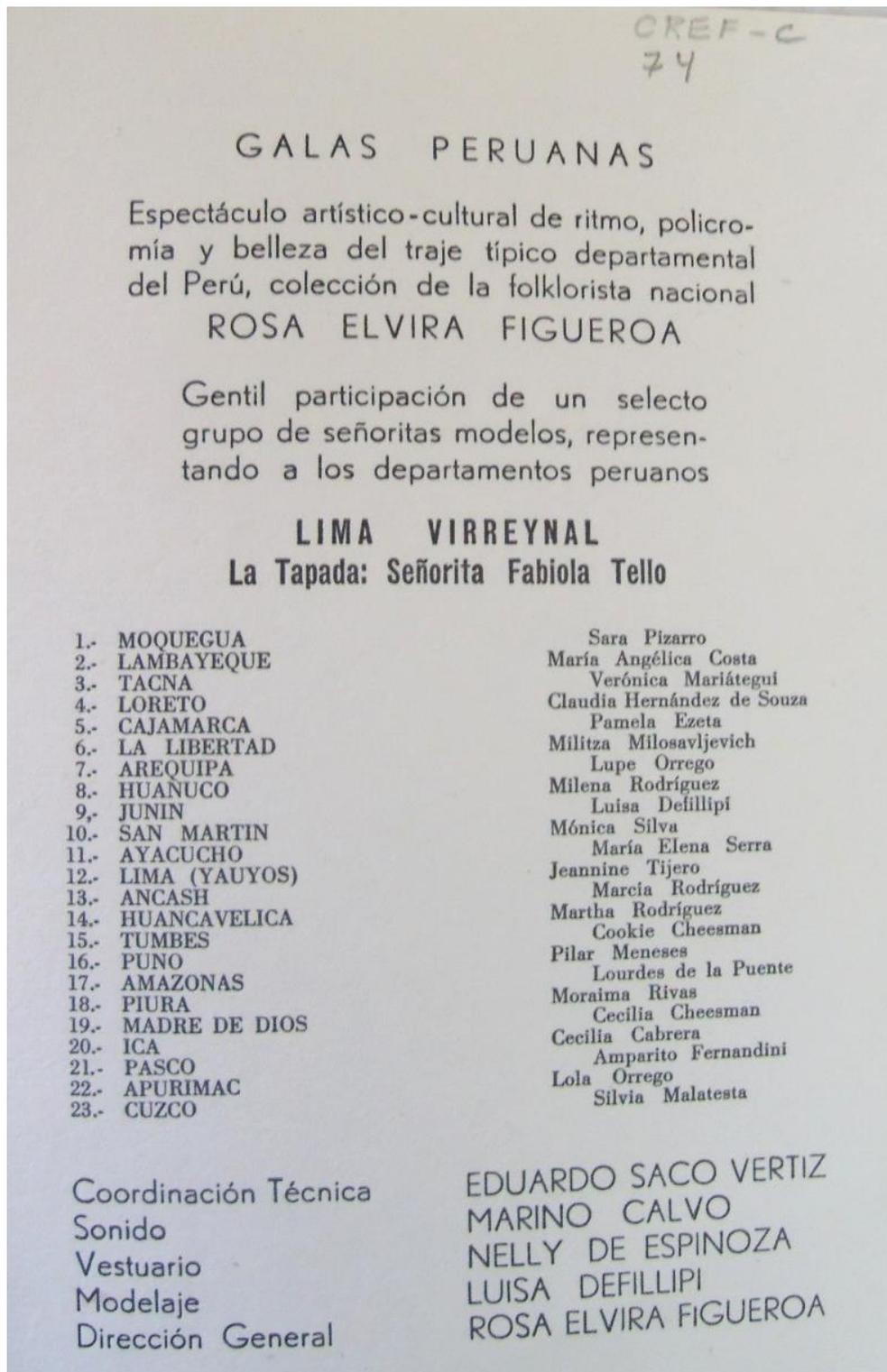
II. Recortes periodísticos sobre «Galas Peruanas»

Imagen 33: Recorte sobre desfile de vestidos de “Galas Peruanas” en casa de la familia Dibós (1968)



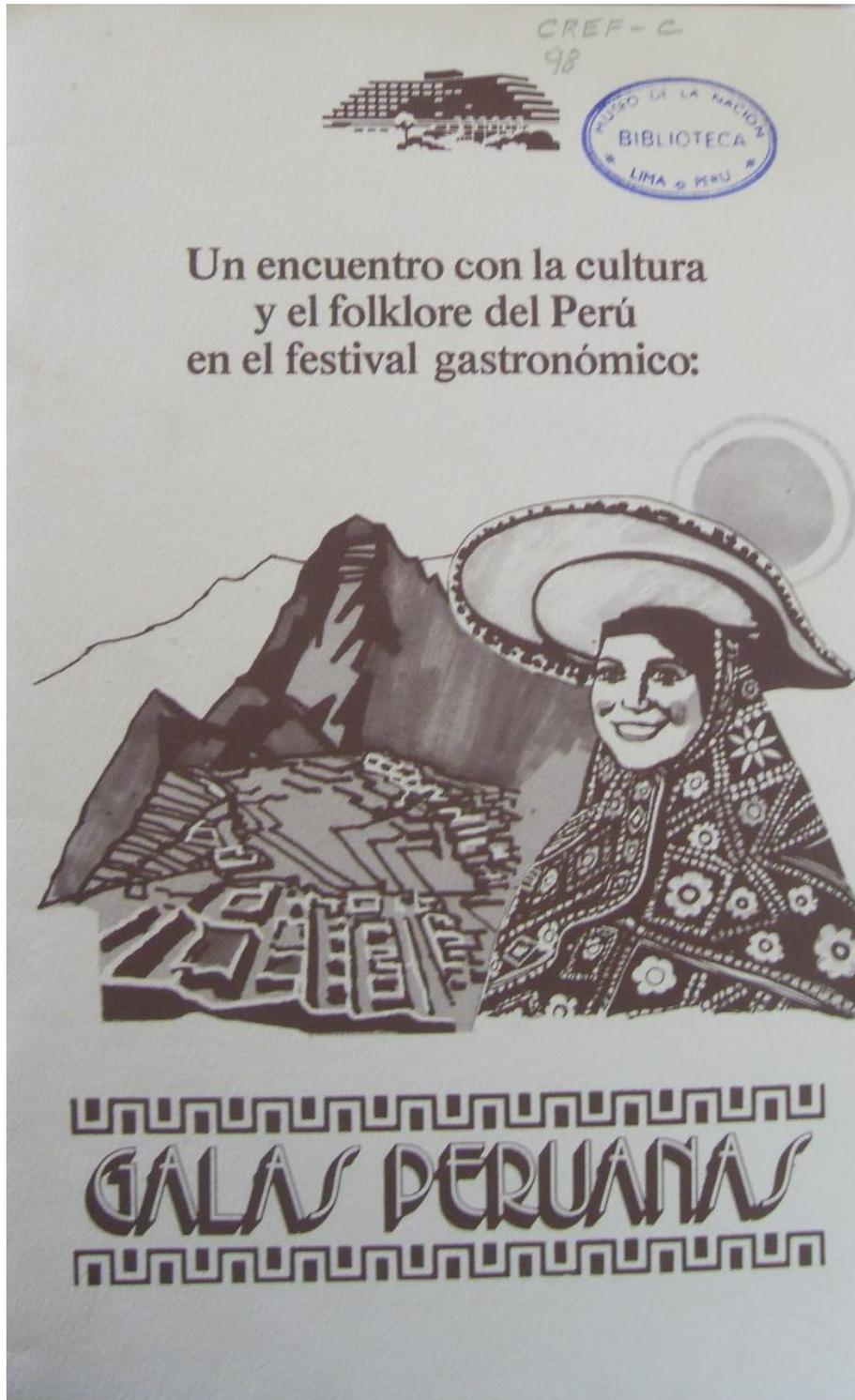
Vestidos de “Galas Peruanas” en casa de “Chachi” Dibós. Sin referencia. Lima, jueves 4 de abril de 1968. Archivo REF.

Imagen 34: Repertorios de “Galas Peruanas” en el Casino Social de Miraflores (1976)



En la portada de la tarjeta de presentación se lee: “Cocktail y desfile folklórico de Trajes Típicos de los departamentos del Perú en Homenaje a los Asistentes al Primer Congreso Panamericano de Enfermedades del Tórax. Casino Social de Miraflores. 1ero de junio de 1976”. Fuente: CREF-C. 74. Archivo REF.

Imagen 35: Programa de presentación de Galas Peruanas en festival gastronómico



Fuente: Archivo REF. CREF-C.98.

Imagen 36: Miss Perú Mundo 1980 vistiendo la colección de "Galas Peruanas"

EXPRESO — Lima, Domingo 5 de Octubre de 1980. FAC. 47

MISS PERU MUNDO 80

Roxana convertida en una bella Palla de Corongo, aquellos que solicitaron el paso de los conquistadores para conquistarios.

Cual Princesa de sangre real, Roxana Vega luce del Cusco Imperial, el atuendo de La Nusta. (Foto: Cino Flores)

GRACIA Y BELLEZA PARA TODA EPOCA

■ Fue un viaje imaginario al pasado lo que realizamos en a grata compañía de la hermosa "Miss Perú Mundo 80", Roxana Vega. Estuvimos en las tres épocas que empuja la Historia del Perú: el Incaico, el Virreynato, y la República... Transportamos a la bella Roxana a aque los tiempos y nos lo imaginamos viviendo ataviada con los vestidos característicos de cada época.

La idea de que llevata a Londres el recuerdo de algo típico peruano le fue planteado a la bella Roxana... su conformidad fue inmediata. Hablamos dado en el clavo del gusto de Roxana Vega y fuimos al encuentro de Rosa Elvira Figueroa, quien a través de su creación de "Galas Peruanas" tiene la más hermosa y completa colección de trajes típicos peruanos.

De esta manera, podemos ahora ofrecer a todos nuestros lectores del Dominical de EXPRESO, en forma exclusiva, a la bella "Miss Perú" con atuendos peruanos de tres memorables épocas.

■ EL INCARIO

Cómo una viviente evocación del legendario Imperio de los Incas, de la sumaria vestimenta autóctona, surge deslumbrante la figura de la Princesa de sangre real o NUSTA, en una reconstrucción histórica inspirada en ese gran documento que constituye el libro del cronista Huánuco Poma de Ayala, titulado Nueva Crónica de buen Gobierno.

Así aparece la bellísima clásica de la mujer peruana que nos trae una gran soberana Roxana Vega, ataviada con el vestido de nuestra del Cusco Imperial.

Ella luce orgullosa la Túnica o Ucu, a menudo de oro. El Manto lleva motivos auténticamente incaicos y se aprecia la imagen del dios Sol, privilegio sólo concedido a los miembros de la nobleza.

Cubre sus cabellos la Uñcuña fiscal, con joyas de oro en el lomo y en la cabeza la clásica Ojota.

■ EL VIRREYNATO

Ingresamos a la época de la Lima Colonial, donde se caracteriza la femineidad y "florura" liná... Es "La Tapada" que vive aún, aromada de aforanzas virreynales en el clásico atuendo, provocador de mitines religiosos y políticos, como nos reflejan antiguas crónicas y sabrosos "lanes" entre los nobres hidalgos de esa Lima que se fue.

Cómo transportada a aquellas épocas, Roxana Vega luce ahora con la Saya y Manto o Camuñito, todo el encanto y la gracia de la mujer liná cubierta por el sutil e insustentable manto, que sólo dejaba ver uno de esos hermosos ojos que tanto han dado que hablar y dar aun a qui nos, escritoras y modelos.

■ LA REPUBLICA

Cuenta la tradición que cuando Pachacuti luce en sus guerras de conquista se le entregaba a cada conquistador la región, los Caciques d Corongo reunidos en consejo, resolvieron mandar a sus bellas Pallas.

Estas deberían darle el encueniro y conquistar al conquistador, obteniendo de esta forma grandes favores para su pueblo.

Hoy el lujoso atuendo de las Pallas de Corongo, ya evolucionado con las aportaciones -mutuarias de ahora, causa la admiración de quienes puedan verlas, especialmente en las fiestas patrióticas de indole religiosa.

■ "ES MARAVILLOSA"

"Ha sido una experiencia inolvidable, es realmente maravillosa esta colección", nos dice Roxana al final.

"Creo, que al vestir cada uno de los trajes, me sentí nerviosa y me imaginé vivir, aunque sea por breves minutos, en aquellas épocas... Gracias a EXPRESO por estos inolvidables momentos que he vivido y para doña Rosa Elvira Figueroa mi agradecimiento eterno", finaliza diciendo Roxana Vega.

Jorge Vargas Nieto

Roxana Vega luce con propiedad el sutil e insustentable manto de la Tapada, dejando ver uno de sus hermosos ojos.

Fuente: *Expreso*. Lima, domingo 5 de octubre de 1980. Archivo REF.

Imagen 37: Recorte donde Rosa E. Figueroa muestra sus “Galas Peruanas” (1984)



En la descripción que acompaña la foto, se mencionaba que REF publicaría un libro sobre los vestidos de su colección. Sin embargo, al parecer dicho proyecto no se llegó a realizar. *La Crónica*. Lima, lunes 9 de julio de 1984. Archivo REF.

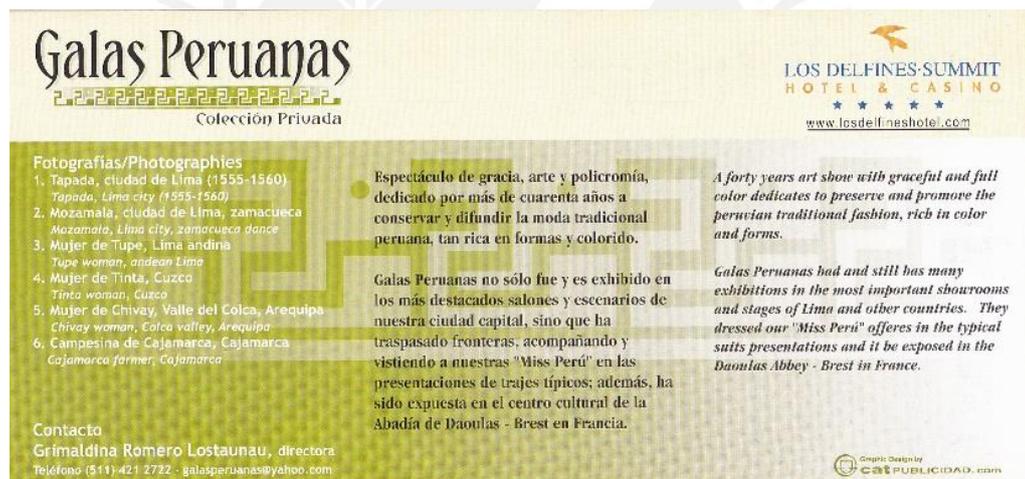
MCMXVII

III. La continuación de Galas Peruanas con Grimaldina Romero

Imagen 38: Anverso de folleto sobre Galas Peruanas



Imagen 39: Reverso de folleto sobre Galas Peruanas



Fuente: Cortesía de G. Romero