

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**UNIDAD DE POSGRADO**

**Significado de la diferenciación entre danzas mestizas y autóctonas en Puno**

**Función del discurso sobre las identidades mestiza e indígena en el marco de la fiesta de la Candelaria**

**TESIS**

Para optar el grado académico de Magister en Antropología

**AUTOR**

Melania Lucia Almonte Carrasco

**ASESOR**

Rommel Plasencia Soto

**Lima – Perú**

**2015**

# ÍNDICE

Resumen.....	5
<b>CAPÍTULO I: Aspectos metodológicos.....</b>	<b>7</b>
1.1. El objeto de esta investigación.....	7
1.2. Objetivos de la investigación.....	10
1.3. Sobre la necesidad de plantear, o no, una hipótesis.....	11
1.4. Aportes de la investigación.....	13
1.5. Recopilación de datos y trabajo de campo.....	14
1.5.1. Entrevistas a profundidad: diálogos y aprendizaje.....	15
1.5.2. Observación participante: preguntando, bailando.....	17
1.5.3. Fuentes escritas: actas y archivos.....	18
<b>CAPÍTULO II: Fundamentos Teóricos.....</b>	<b>21</b>
2.1. La identidad y el poder político tras su representación.....	21
2.1.1. Identidades: contingentes, nunca estables.....	21
2.1.2. Identidad étnica: lazos culturales.....	23
2.1.3. La política de los discursos y las representaciones.....	25
2.1.4. Tradición y modernidad: entre lo autóctono y lo mestizo.....	27
2.2. Etnicidad: conceptualizaciones básicas.....	33
2.2.1. La etnicidad bajo perspectivas recientes.....	36
2.3. La fiesta religiosa: Marco de la Candelaria.....	39
2.3.1. La fiesta y sus significados.....	40
2.3.2. Celebraciones religiosas en el Perú: el Complejo Fiesta.....	41
2.3.3. Don y prestigio en las celebraciones rituales.....	45
2.3.4. La fiesta de la Patrona Candelaria.....	52

2.4. Puno: la región, la ciudad y sus historias.....	55
2.4.1. La zona rural: comunidades y centros poblados.....	66
2.4.2. Puno en la actualidad.....	71
2.4.3. Panorama social y étnico de la región.....	75
2.4.4. Primeros estudios sobre la etnicidad en Puno.....	77
2.4.5. La ola migratoria: los nuevos puneños.....	83
2.4.6. El gamonalismo ilustrado de la élite puneña.....	91
2.4.7. El indigenismo puneño: el discurso de los intelectuales sobre lo indígena....	94
2.4.8. Una mirada sobre los grupos étnicos en el Puno de hoy.....	106
<b>CAPÍTULO III: La Candelaria: eventos y actores.....</b>	<b>109</b>
3.1. Inicios de la celebración.....	110
3.2. Programa de actividades.....	123
3.2.1. Programa esquemático.....	123
3.2.2. Descripción del programa.....	128
3.2.2.1. Preparativos.....	128
3.2.2.2. Alferados y autoridades.....	131
3.2.2.3. Novenas.....	132
3.2.2.4. Vísperas.....	133
3.2.2.5. Entrada de ceras.....	134
3.2.2.6. Entrada de <i>k'apos</i> y pago a la tierra.....	134
3.2.2.7. Día central.....	137
3.2.2.8. Concurso de Conjuntos Autóctonos.....	137
3.2.2.9. Misa y Procesión.....	138
3.2.2.10. Recepción de bandas.....	142
3.2.2.11. Octava de la Virgen.....	144
3.2.2.12. Concurso de Danzas Mestizas.....	145

3.2.2.13. Salida del concurso y procesión.....	148
3.2.2.14. Parada de veneración.....	150
3.2.2.15. Fin de fiesta y <i>kacharparis</i> .....	151
3.3. Las danzas mestizas.....	154
3.3.1. Organización de los conjuntos mestizos.....	169
3.4. Las danzas autóctonas.....	175
3.4.2. Organización de los conjuntos autóctonos.....	189
<b>CAPÍTULO IV: Lo mestizo, lo autóctono. El poder, la imposición de una identidad</b>	<b>196</b>
4.1. Oposición entre danzas mestizas y autóctonas: una relación jerárquica y dependiente.....	197
4.2. Folclor: símbolo de la cultura mestiza en Puno.....	199
4.3. Lo mestizo, sus valores modernos y su deuda para con la tradición indígena.....	203
4.4. Rol de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.....	207
4.5. Perspectiva de los grupos autóctonos.....	212
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>219</b>
<b>RECOMENDACIONES.....</b>	<b>223</b>
<b>GLOSARIO DE TÉRMINOS.....</b>	<b>226</b>
<b>TRANSCRIPCIONES.....</b>	<b>229</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>237</b>
Anexo 1. Causales de descalificación impuestas por la Federación de Folklore.....	237
Anexo 2. Acta sobre distribución equitativa en Comparsas Autóctonas.....	238
Anexo 3. Acta sobre elecciones democráticas en Comparsas Autóctonas.....	239
Anexo 4. Aportantes del sistema de <i>apxatas</i> .....	240
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>241</b>

## Resumen

La festividad de la Virgen de la Candelaria es celebrada en febrero en la capital de la región Puno anualmente. Las celebraciones incluyen ceremonias religiosas y concursos de danzas folclóricas que atraen a miles de visitantes cada año. La tesis se centra en el análisis de sus danzas, los concursos folclóricos en las que se presentan y cómo estos han sido organizados desde mediados del siglo pasado.

La institución que actualmente organiza los concursos y la parada de veneración ofrecida a la Virgen es la *Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno*. La Federación, que entró en funcionamiento en 1965, está conformada por representantes de los grupos folclóricos de la ciudad y entre sus funciones se encuentran el determinar el orden de los eventos, normar la presentación, evaluación y premiación de los conjuntos de danzarinés que participan en los concursos. Tras la aparición de la Federación, una serie de cambios fueron operados en la tradicional organización de la festividad.

Por más de dos siglos, desde el inicio de la devoción a la imagen, grupos de danzantes indígenas, que provenían de las inmediaciones del centro poblado en donde se encontraba ubicado el santuario, se acercaban a él para adorar a la Virgen Candelaria. Luego de creada la Federación, la arraigada tradición dio un giro y los conjuntos de danzas de la ciudad y los de las comunidades y parcialidades de la región fueron separados; comenzaron a presentarse en tiempos y eventos diferentes. La Federación estableció entonces dos categorías: la de las danzas *autóctonas* o *indígenas*, propias de las comunidades, y la de las danzas *amestizadas* o de *trajes de luces*, que son presentadas por los conjuntos de la ciudad.

El análisis de esta diferenciación es el objetivo principal de la tesis. El trabajo de investigación procurará comprender cómo se ve a sí mismo el poblador que habita en la ciudad de Puno, quien se identifica como *mestizo*, mediante el análisis de sus representaciones folclóricas y el discurso elaborado sobre ellas. Por otro lado, se analizará cómo ha venido siendo definido el poblador de las comunidades rurales en base a los discursos elaborados sobre sus danzas; cuáles son los rasgos que se le han asignado a su identidad *autéctona*.

Son muchos los aspectos que influyen en la formación de estos discursos: la evolución demográfica y socio-económica de la población en el Altiplano; el mundo simbólico de los grupos étnicos que la conforman, expresado a través de sus danzas y sus celebraciones religiosas; el poder que adquiere el grupo étnico llamado *mestizo* durante el último siglo, el cual se refleja en el funcionamiento de la *Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno*. Trataremos de evaluarlos punto a punto.

En conclusión, en las páginas siguientes se explorará el ámbito de los discursos acerca de la etnicidad en el Altiplano, particularmente aquellos discursos que se han forjado en base a la espectacular riqueza cultural de su folclor, un factor de suma importancia para la ciudad. Estudiar tales discursos en sus matices sociales, culturales y políticos es lo que más interesa a este trabajo.

# Capítulo I

## Aspectos metodológicos

### 1.1. El objeto de esta investigación

La festividad de la Virgen de la Candelaria, Patrona de la ciudad de Puno, es celebrada anualmente durante el mes de febrero. La celebración en sí consta de una serie de eventos que se extiende durante gran parte del mes y que demanda una larga preparación durante todo el año. Los puneños veneran a su patrona a través de eventos religiosos -misas, procesiones, novenas-, pero se dedican con pasión a la organización y celebración de sus famosos concursos de danzas folclóricas.

La veneración a través de las danzas folclóricas se inició, según registros, en el siglo XVII. Las autoridades eclesiásticas estimularon la adoración de las comunidades indígenas próximas al santuario mediante danzas, ya que se trataba de una práctica ritual preexistente, la cual conseguiría afianzar la devoción del pueblo hacia la imagen. Esta forma de sincretismo, ampliamente extendida durante el proceso de adoctrinamiento católico, dio lugar a una tradición que se mantuvo por siglos y que es particularmente importante en el altiplano: la danza como forma de adoración.

En el presente, la veneración a la imagen congrega a grupos artísticos de las comunidades rurales de la región y a grupos folclóricos que representan a cada barrio de la ciudad. Las danzas de origen rural son llamadas *autéctonas* y las danzas de la ciudad son denominadas *amestizadas*, *mestizas* o de *trajes de luces*. Las diferencias entre ambas son muchas, pero el principal elemento de diferenciación es que las danzas mestizas han estado abiertas al cambio y la modernización desde su nacimiento (a disgusto de algunos puristas); mientras que la representación de las danzas autóctonas debe respetar un modo ‘tradicional’, impuesto por las autoridades organizadoras de los eventos folclóricos. De no cumplir esta normativa, las asociaciones folclóricas rurales han de someterse a penalización o

descalificación, especialmente si transforman el diseño de los trajes o la musicalización de los números.

La entidad que ha establecido este esquema diferenciado de participación, así como las normas que han de seguirse en la representación de ambos tipos de danza, es la *Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno*. Esta organización se ha arrogado un rol tutelar del folclor en la región, el cual no acaba al término de la festividad, sino que continúa a lo largo del año, aplicándose a mantener los parámetros de lo que considera debería ser el folclor puneño y organizando otros eventos de carácter cultural. Esto le ha granjeado gran trascendencia social y un papel fundamental en el más importante evento cultural del altiplano.

Para entender la magnitud de la importancia que tiene la *Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno*, es necesario advertir el valor que el folclor tiene para la sociedad puneña en general. El gran número de danzas que existe en la región, la historia y significación de cada una, la música, los trajes, en fin, todos los elementos involucrados en su representación, han constituido una rica herencia que alimenta el orgullo y la identidad de la población.

La identificación del puneño con su riqueza cultural se debe en gran parte a la intensa labor que efectuó una suerte de *intelligentsia* mestiza durante la época del pensamiento indigenista a mediados del siglo XX. Este círculo intelectual no sólo pretendió reivindicar los derechos indígenas, también desarrolló una dedicada labor etnográfica: jóvenes intelectuales viajaron por las comunidades y centros poblados recopilando sus manifestaciones artísticas y organizaron eventos en los que representaban esas danzas y *takis* en la ciudad. Descripciones e interpretaciones de estas tradiciones fueron registradas en diversos textos a lo largo de los años, con lo que se creó un amplio compendio etnográfico que ayudaría a fundar el patrimonio cultural puneño.

Esas danzas indígenas, por otra parte, nunca fueron ajenas a la población de la ciudad. Las comparsas rurales se presentaban en la ciudad desde que esta pudo ser considerada como tal debido a la Candelaria, aunque cabe señalar que se las miraba con bastante desdén.



No obstante, a inicios del siglo XX una parte de la población urbana con antecedentes indígenas comienza a representar aquellas danzas nativas adaptándolas a su ideal étnico. Estos vecinos -que se consideraban a sí mismos mestizos básicamente porque eran habitantes de la ciudad y habían adquirido sus usos y costumbres- transformarían las danzas rurales en manifestaciones propias mediante su modernización y estilización. Este es un proceso que aún hoy continúa, en tanto *lo mestizo* se caracteriza precisamente por su versatilidad y capacidad de adaptación. Actualmente, las espectaculares y multitudinarias danzas mestizas congregan a más de 10 000 danzarines anualmente en la Candelaria y vienen ganando popularidad en otras ciudades del país.

Sin embargo, este proceso cultural tan prometedor tiene como contraparte la opresión a que son sometidas las asociaciones folclóricas rurales. Desde que ingresaron al sistema de los concursos, las limitaciones impuestas por la Federación reprimen la iniciativa de sus líderes para efectuar ciertas modificaciones a la manera en que son presentados los bailes. Los materiales de sus trajes, el tipo y la cantidad de instrumentos que tradicionalmente han usado requerirían -en opinión de algunos representantes de las comunidades- cambios para mejorar y avanzar posiciones durante los concursos, pero la Federación ha rechazado sus propuestas.

Para la *Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno*, las danzas autóctonas son tales debido a que representan y pertenecen al pasado del altiplano, cualquier alteración podría disminuir la valía que poseen. La institución aún mantiene en sus valoraciones la vieja dualidad entre lo rural y lo urbano, lo arcaico y lo moderno, opuestos preñados de un sentido discriminador que continua fundamentando las representaciones étnicas en la mentalidad de muchos puneños.

La tesis analizará ese y otros elementos que intervienen en la conformación de la identidad de quienes se reconocen *mestizos* y de los discursos que los *mestizos* han producido para representar al grupo antagónico *indígena*. Para ello expondremos factores generales relacionados al contexto social, étnico y económico del altiplano, así como factores particulares observables durante la festividad de la Virgen. Entre los primeros podemos mencionar el crecimiento de la ciudad debido a la migración desde los sectores rurales de la

región o el pensamiento indigenista que funda el discurso de los nuevos mestizos. Entre los factores particulares describiremos el tipo de organización jerarquizada que caracteriza a los conjuntos folclóricos de la ciudad y la organización horizontal de los conjuntos autóctonos; analizaremos las implicancias de las imposiciones de la Federación sobre los conjuntos rurales (que le han dado un giro sorprendente a la capacidad de gestión de las asociaciones culturales de las comunidades), entre otras características del sistema festivo.

## **1.2. Objetivos de la investigación**

El primer objetivo de la tesis es definir el papel de las representaciones folclóricas en el ámbito urbano de la ciudad de Puno. Aunque esto parezca un tanto obvio en Puno, puede no ser bien entendido en un contexto urbano distinto, como el de la capital del país. En Lima, el folclor andino no constituye un símbolo cultural de tal magnitud, ni cuenta con la misma aceptación masiva entre la población. La tesis se plantea explicar cómo y por qué ha ocurrido este fenómeno.

El segundo objetivo es analizar la conexión entre tales expresiones folclóricas y el ideal identitario del mestizo en el altiplano. Mediante el estudio de los atributos simbólicos que se han otorgado a las danzas *amestizadas*, podremos entender cómo es que el puneño desea ser entendido y reconocido. Esta identidad mestiza posee características particulares, con seguridad distintas de las del ideal mestizo en la costa o en otros lugares del país.

El tercer objetivo complementa al anterior. Para entender el ideal identitario mestizo es necesario entender el perfil que en la ciudad de Puno se le ha otorgado al poblador rural, tanto en el pasado como en la actualidad. Esto es sumamente importante porque no se puede pensar en una identidad mestiza sin contrastarla con la identidad del otro sector étnico mayoritario en la región: el indígena.

El cuarto objetivo es analizar el rol de la *Federación Regional de Folklore y Cultura* en el proceso de formación de ambas identidades. El papel que ha jugado y juega en la organización de la festividad no se limita a un nivel administrativo; aparentemente se habría convertido en una institución que dictamina los roles que cada estrato étnico debería asumir en términos simbólicos. Como entidad que marca la pauta cultural de la región, es

importante conocer cuáles son los presupuestos sobre los que se construyen sus discursos de representación.

El quinto objetivo es quizás el más problemático. La tesis intentará clarificar la naturaleza de la interacción y las relaciones étnicas entre pobladores rurales y pobladores urbanos en base a los discursos que los representan. Según la perspectiva de la tesis, ello es particularmente difícil porque no se quiere entender este proceso identitario como una lucha simbólica entre indígenas y mestizos. Existen mil y un matices involucrados en el fenómeno.

Por ejemplo, no consideraremos al grupo indígena como una masa pasiva presta a asumir las características que la población urbana pretenda asignarle. La participación de las comunidades rurales en los concursos de la festividad no es gratuita y no está particularmente motivada por el fervor religioso, ya que sus líderes tienen objetivos bien definidos: Buscan obtener un mayor grado de visibilidad y las conexiones necesarias con las autoridades regionales para que atiendan las necesidades de sus poblaciones, y claro, buscan promocionar sus localidades como lugares atractivos para el turismo. Son muchos los intereses ligados a su interacción con el grupo mestizo y entenderlos es prioridad de este trabajo, así como hacerlos evidentes para dejar a un lado las idealizaciones y los prejuicios usados en el pasado para representar al poblador rural.

### **1.3. Sobre la necesidad de plantear, o no, una hipótesis**

Esta tesis tiene un carácter descriptivo y cualitativo. Esto quiere decir que busca responder una serie de preguntas en función de interpretar o comprender un fenómeno complejo cuya naturaleza no necesariamente requiere una metodología de carácter cuantitativo o explicativo. Una investigación descriptiva procura ofrecer una buena percepción del funcionamiento de un fenómeno, que en este caso es la diferenciación entre las danzas llamadas *autóctonas* y las danzas *mestizas*, así como su posible significación en términos antropológicos.

Los estudios descriptivos llegan a conclusiones generales construidas por medio de abstracciones, las cuales se llaman generalizaciones empíricas. Estas generalizaciones no sólo dan cuenta de los hechos observados sino que ofrecen una interpretación de ellos y aportan nuevo conocimiento acerca de la materia. En ese sentido, las investigaciones descriptivas suelen avocarse al conocimiento de situaciones, costumbres y actitudes predominantes. Sus resultados pueden, además, colocar de manifiesto nuevos problemas y preguntas de investigación, aportes que serán valiosos en la construcción de nuevos saberes obtenidos mediante un método científico.

Generalmente, los trabajos que se plantean objetivos de nivel descriptivo no parten de hipótesis explícitas pero sí de preguntas de investigación que actúan como herramientas orientadoras del proceso investigativo. Los estudios de carácter explicativo, en cambio, presentan una hipótesis a fin de entender un fenómeno y brindar información acerca de por qué ocurre o en qué condiciones ocurre. La obtención de tales datos requiere la evaluación y manipulación de variables determinadas que se relacionan al origen del problema.

Indudablemente, siempre existirán supuestos que actúen a manera de hipótesis latentes en cualquier tipo de propuesta investigativa. Por ejemplo, si nos proponemos analizar el perfil que los puneños de la ciudad han elaborado acerca del poblador rural en base a las representaciones folclóricas que este lleva a la capital de la región, será lógico subrayar la influencia que el pensamiento indigenista tuvo, y tiene, en la percepción que sobre el indígena existe en la ciudad, así como otros factores de carácter social e histórico.

Dadas las precisiones anteriores, no consideramos pertinente la formulación de una hipótesis, especialmente porque la tesis no da cuenta de un problema; no obstante, intentaremos exponer la lógica de un fenómeno y ofrecer una interpretación al respecto.

## 1.4. Aportes de la investigación

Existen varios trabajos hechos acerca de la festividad de la Candelaria, por lo que esta tesis podría juzgarse como redundante e incluso innecesaria; sin embargo, casi la totalidad de esos trabajos han sido realizados por estudiosos del folclor, lo que quiere decir que mantienen ese viejo punto de vista esencialista que exalta las danzas como parte de un acervo cultural que es al mismo un túnel del tiempo, el cual puede llevar a sus espectadores al pasado verdadero del mundo nativo. El discurso manido de las danzas como un patrimonio cultural que debe ser exaltado y reconocido por el mundo no ha tenido en cuenta el actual contexto económico de las asociaciones folclóricas, ni sus móviles, y es a entender eso a lo que este trabajo apunta.

Por otra parte, hasta el momento ningún trabajo se ha dedicado a describir el tipo de organización detrás de los conjuntos folclóricos autóctonos o mestizos en detalle; es decir, qué tipo de gestión las conduce, cuáles son los roles que se cumplen dentro de su administración, cómo interactúan sus miembros y los posibles significados de estas interacciones. La tesis mostrará cuán diferentes son las gestiones de las asociaciones rurales de las gestiones efectuadas por las asociaciones barriales, cómo las primeras suelen ser mucho más eficientes, solidarias y equitativas con sus miembros.

Finalmente, me parece pertinente indicar que se han hecho trabajos antropológicos dedicados a analizar las nociones de lo indígena y lo mestizo, trabajos excelentes, como el realizado por Marisol de La Cadena en Cusco; no obstante, quisiera apuntar que la idea de lo mestizo en el Altiplano es sumamente particular y vale la pena estudiarla. Esta noción, que obedece a la imbricación de una serie de condiciones históricas, sociales y económicas, exalta lo andino en términos grandilocuentes, pero al mismo tiempo trata intensamente de diferenciarse del mundo rural y de su población. Esta contradicción, esta relación de amor-odio que enfrenta al mestizo y a su cultura madre, particulariza el concepto de lo mestizo puneño con respecto a las nociones de lo mestizo en otras regiones del país. Comprender esta faceta de lo mestizo ampliará nuestro entendimiento sobre los procesos identitarios que caracterizan nuestra realidad.

## 1.5. Recopilación de datos y trabajo de campo

Esta investigación posee un carácter cualitativo debido a que explora el significado de los discursos que se han articulado con el tiempo sobre los principales grupos étnicos que conviven en la región del altiplano, los cuales se hacen evidentes durante la celebración de la patrona de la región. Debido a esto, tanto el campo discursivo como el contexto socio económico de los actores envueltos fueron abarcados durante la recolección de datos.

Se optó por recolectar tales discursos con el uso de diversas técnicas: entrevistas a profundidad con representantes de los grupos étnicos involucrados; el diálogo cotidiano con sujetos que formaban parte de las actividades de la celebración, fueran presidentes de conjuntos, alferados o danzarines que podían ofrecer información de interés. La observación participante en los eventos de la festividad como miembro de uno de los conjuntos folclóricos fue importante en tal sentido. Por otro lado, fue esencial el análisis de textos que ofrecieran datos pertinentes, tanto en los archivos periodísticos de la ciudad como en los archivos de la *Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno*.

El trabajo de campo fue realizado durante los años 2003 y 2004, cuando la fiesta se encontraba en proceso de crecimiento y los organizadores tenían muchos planes para hacerla más atractiva al mercado turístico nacional, planes que se cristalizarían posteriormente, como la adecuación de una avenida principal para el paso de los conjuntos durante la Parada de Veneración, así como el cambio del grass del estadio Torres Belón por bloques de concreto removibles que afirman el suelo para la presentación de los conjuntos.

Antes de describir en detalle los métodos de investigación usados y los puntos de vista que se emplearon, es necesario señalar que este no es un trabajo etnográfico realizado en el espacio de las comunidades rurales; se trata de un trabajo efectuado en el espacio urbano ya que se ha centrado en la labor de los intelectuales puneños y los representantes de los conjuntos folclóricos urbanos, quienes inventaron la diferenciación entre danzas mestizas y danzas autóctonas. No obstante, el trabajo se basó también en algunos testimonios de líderes de conjuntos folclóricos autóctonos, que nos han permitido comprender también su perspectiva de la situación.

### **1.5.1. Entrevistas a profundidad: diálogos y aprendizaje**

Los individuos que colaboraron con sus opiniones e ideas durante las entrevistas fueron principalmente representantes y participantes de los conjuntos mestizos, y en menor proporción de los grupos autóctonos; además, se entrevistó a un par de representantes de la *Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno*, cuyos miembros han establecido la diferenciación étnica que nos interesa analizar. Asimismo, se efectuaron entrevistas de interés con el profesor y folclorista puneño Enrique Bravo Mamani, quien nos brindó su ayuda para comprender la organización de los grupos y las responsabilidades que asumen los individuos que conforman sus directivas.

Las entrevistas giraron en torno a la historia de los conjuntos, cómo, cuándo y quiénes los organizaron, cuáles fueron sus motivaciones y por qué optaron por danzar ciertos bailes y no otros. Esa información ayudó a comprender por qué los conjuntos de danzas folclóricas nacieron, los móviles de sus primeros representantes y las motivaciones que impulsan a sus dirigentes a seguir participando en el presente. Si bien las motivaciones religiosas surgían a lo largo de las entrevistas, tratamos de encausar el diálogo hacia las explicaciones de tipo social, incluso económico.

Un tema que se tocó especialmente durante las entrevistas con los representantes de la Federación fue el porqué de la separación entre danzas mestizas y autóctonas, qué razones los llevaban como organizadores a mantener tal diferenciación. En este caso las respuestas tuvieron un tono más bien cauteloso y formal, pero fueron muy útiles para establecer los parámetros del discurso que las autoridades tienden a usar al referirse a la fiesta y al rol que han asumido como *guardianes del folclor* en Puno, el cual les ha reportado gran autoridad, no sólo durante la festividad sino más allá de ella.

Fueron los representantes de los conjuntos más populares y en proceso de constante crecimiento quienes brindaron sus opiniones de manera más abierta y entusiasta; entre ellos puede mencionarse a los representantes de la Diablada Bellavista y la Diablada Independencia. Su apertura nos aclaró por qué se han convertido con los años en asociaciones culturales con gran llegada entre la población; sin mayores prejuicios ni

reserva nos dieron gran cantidad de información acerca de la naturaleza de sus asociaciones y de cuáles son sus miras para el futuro. La razón es, probablemente, que están muy interesados en que su trabajo se difunda y que sus grupos crezcan; quieren ver a sus asociaciones convertidas en centros culturales que generen mayor interés fuera de Puno y promover la visita de más turistas de otras regiones del país y el mundo. El espíritu progresista de sus integrantes nos pintó un poco el retrato de los nuevos puneños, animosos y abiertos al cambio.

En contraste, las entrevistas con los líderes de las asociaciones autóctonas fueron breves. Las respuestas se ceñían a frases hechas acerca de la fe que comparten en la Virgen y la antigüedad de la costumbre que practican, lo cual nos dijo bastante acerca de cuánto se han asimilado los discursos promovidos por la Federación, enfocados en la tradición y la adoración hacia la imagen. Ello ocurre así especialmente cuando se trata de dialogar con personas que -como yo en aquellos momentos- podían ser catalogadas como ‘visitantes’ que acuden a la fiesta para apreciar el exotismo de las danzas de las comunidades rurales.

Las entrevistas a profundidad con el folclorista Enrique Bravo Mamani fueron de gran ayuda para entender la estructura de las asociaciones y la lógica de su organización. Tuve la suerte de estar alojada en su casa, por lo que tuvimos varias charlas que me instruyeron sobre los diversos factores que componen la celebración. Si bien estas entrevistas me fueron muy útiles para entender el tipo de discurso que manejan los intelectuales puneños dedicados al estudio del folclor, me ayudaron sobre todo a apreciar el rol que estos cumplen como verdaderos etnógrafos, dedicando gran parte de su tiempo personal a tratar de acumular todo el conocimiento posible acerca de las danzas, los mitos y las tradiciones locales, información de valor inestimable.

Estos diálogos permitieron además descubrir una curiosa contradicción. Si bien el profesor Bravo había acumulado una gran cantidad de conocimiento acerca de las danzas en sí, no había investigado mucho acerca de quienes las representaban o la forma en que sus asociaciones folclóricas estaban organizadas; lo que podría significar que los investigadores valoran la danza sin enfocarse en los danzarines que la ejecutan. Por ejemplo, al ser cuestionado por la forma en que los gastos de estos grupos eran costeados, el profesor



aseveró que un mayordomo asumía el pago de sus presentaciones -a la manera en que se hacía hace más de un lustro-, cuando se trata más bien de un esfuerzo compartido por cada miembro de la comparsa.

Esta circunstancia reveló que existe un cierto desconocimiento acerca de la vida actual en estas comunidades, de lo mucho que han cambiado y del proceso económico en que se encuentran envueltas, fenómeno que será descrito en el segmento sobre estos centros poblados.

Finalmente, el amable y continuo diálogo con la esposa del profesor Bravo, la señora Hilda, me sirvió para conocer un poco más la opinión de aquellas personas que no ocupan ningún cargo en la organización de la fiesta y que la viven en su día a día. Gracias a ella, y a su cariñosa atención, estuve al tanto de cada misa, procesión y *novena*, de las celebraciones de *albas* y otras tradiciones ligadas al ámbito religioso de la festividad. A través de la señora Hilda aprendí del entusiasmo de la gente por la festividad, de la anticipación con la que se esperan las competencias, la expectativa que generan los diferentes conjuntos y, no menos importante, la fe que mueve a la mayoría de puneños a bailar y ser parte de la veneración a su patrona.

### **1.5.2. Observación participante: preguntando y bailando**

En función de conocer a fondo la fiesta, sus fases, los trámites y requerimientos necesarios para su realización, me hice parte del tradicional conjunto Morenada Orkapata, el segundo conjunto en antigüedad en la historia de las comparsas barriales puneñas.

Opté por este conjunto porque fue el primero en traer una morenada desde La Paz, donde ya se bailaba desde antes de los años 50; fueron además los primeros en apostar por un sistema de organización más formal, enfocado en la mejora progresiva de sus presentaciones, a diferencia del conjunto de Sikuris Mañazo, el primer conjunto mestizo en la ciudad, más tradicional, espontáneo y de una naturaleza menos competitiva.

En la interacción con los miembros del conjunto pude comprender las razones que llevan a sus dirigentes a asumir los cargos que permiten la existencia del grupo, así como las

motivaciones de los bailarines que forman parte de la comparsa año a año. El aspecto más productivo de esta parte del trabajo de campo fue el conocer a fondo los eventos que se celebran al interior del conjunto, antes, durante y después que los concursos han terminado.



Esperando antes de la Parada de Veneración a la Virgen. Puno, 2003.

La gran cantidad de actividades y ceremonias que ocurren al interior de los grupos me permitió advertir el nivel de compromiso de sus participantes y la complicada red de obligaciones y cargos que existen, principalmente a través del sistema de *apjatas* o *apxatas*, el cual permite cubrir los muchos gastos que deben hacerse para mantener al conjunto anualmente.

### **1.5.3. Fuentes escritas: actas y archivos**

La búsqueda de fuentes de información escrita fue crucial para conocer la historia real de la festividad y no la que aparece en los folletines para turistas. Gracias a documentos periodísticos encontrados en el archivo de la ciudad pudo detectarse el cambio progresivo en la actitud de la población para con las danzas tradicionales. De los artículos que

denostaban las apariciones bullangueras y ‘sin gusto’ de las danzas de las parcialidades y comunidades a inicios del siglo XX, el tono fue cambiando lentamente hacia una valoración positiva de los trajes y los bailes, especialmente cuando comenzaron a aparecer las agrupaciones mestizas, que presentaban las danzas indígenas a su manera. Posteriormente, la inicial aceptación se afianzó hasta tornarse en admiración por los nuevos conjuntos y la creciente concurrencia que iban teniendo sus presentaciones. Tales artículos desarrollaron el tono que es ahora común y difundido, el cual engrandece la fiesta y la propone como una maravilla de la cultura del país.

El análisis de artículos periodísticos más contemporáneos y otros textos redactados por folcloristas puneños y publicados en los programas generales de la celebración, me permitió confirmar el control progresivo de los representantes de los conjuntos mestizos sobre la fiesta (con el argumento de ser los *guardianes* del folclor puneño) y la manera cómo fueron restringiendo el desarrollo de los conjuntos rurales y el grado de su participación en la fiesta.

Otras fuentes escritas provienen de los archivos de la *Federación Regional de Folklore y Cultura*, cuyos representantes me permitieron revisar y fotocopiar las actas y reseñas históricas que ellos guardan y que les son requeridas a todos los conjuntos, tanto mestizos como autóctonos. El análisis de esos registros me dio la oportunidad de entender las diferencias de gestión entre los grupos urbanos y los rurales, el tipo de soporte económico que les permite participar y el grado de formalidad que han alcanzado, particularmente en el caso de las asociaciones culturales de las comunidades rurales. De hecho, un par de estos documentos figuran dentro del contenido de la tesis con el objeto de mostrar los múltiples cargos creados dentro de estas asociaciones para sobrellevar la carga de su administración.

Otro dato importante obtenido del estudio de esta documentación fue la existencia de un circuito de concursos folclóricos a nivel regional, compuesto por un amplio grupo de eventos en los que participan principalmente los grupos autóctonos. Además, gracias a la

revisión de las actas de los grupos mestizos, se pudo trazar una cronología del nacimiento de estos conjuntos urbanos y su desarrollo progresivo.

Toda esta información, obtenida hace alrededor de una década, ha sido cotejada con datos más recientes encontrados años después ya estando en Lima. Algunos datos provienen de las múltiples fuentes de información que existen en la Internet acerca de Puno y sus asociaciones folclóricas; más información sobre la Federación y los concursos me fue proporcionada por el director de la editorial puneña Lago Sagrado, Elard Serruto Dancuart, que desde Puno -vía telefónica y a través de Internet- respondió a mis consultas. Sus comentarios, y un artículo que me hizo llegar recientemente acerca de la Federación, me ayudaron a entender en mayor grado los manejos de la institución en su rol como organizadora de los concursos y otros eventos culturales en el altiplano.

## Capítulo II

### Fundamentos Teóricos

#### 2.1. La identidad y el poder político tras su representación

En este capítulo se tratará de conformar un corpus conceptual útil para describir el fenómeno de las diferenciaciones hechas entre danzas autóctonas y danzas mestizas. Dado que se habrá de distinguir entre formas de expresión que comunican cada una un tipo de identidad, comenzaré por describir en qué términos será usado el concepto de *identidad* en este texto.

##### 2.1.1. Identidades: contingentes, nunca estables

Lawrence Grossberg, en su texto *Identidad y Estudios Culturales*<sup>1</sup>, hace una distinción básica entre dos tipos de concepciones sobre la identidad: una concepción *esencialista* y la concepción *antiesencialista* de las identidades. La primera asume que cualquier identidad tiene un contenido intrínseco y esencial determinado por el origen común de los individuos que define y una estructura común de experiencia. De manera opuesta, la perspectiva antiesencialista niega la existencia de identidades auténticas y originales basadas en origen y experiencias comunes en tanto que: “La identidad es siempre un efecto temporario e inevitable de relaciones que definen identidades marcando diferencias”. (Grossberg 2003:152). En otras palabras, la identidad es contingente y está basada en relaciones de diferenciación.

Esta investigación se sustentará en el segundo tipo de definición, y particularmente en la idea de que la identidad es una construcción cultural, una representación discursiva basada en la *différance*. Por ello, cualquier discusión acerca de la identidad nos parece más propia del ámbito de la semántica y de las prácticas discursivas que del ámbito de las cualidades

---

<sup>1</sup> Grossberg, Lawrence: “Identidad y Estudios Culturales”. En: *Cuestiones de Identidad Cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay, Comp. Amorrortu Editores. Buenos Aires- Madrid, 2003.

intrínsecas de los individuos. Para apoyar esta idea acerca de la diferenciación podemos citar la reflexión que hace al respecto Stuart Hall en su ensayo *Quién necesita identidad*:

Como todas las prácticas significantes, está sujeta [la identidad] al juego de la *différance*. Obedece a la lógica de más de uno. Y puesto que como proceso actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la producción de 'efectos de frontera'. Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso. (Hall 2003:16)

Por tanto, un requisito para la conformación de la identidad es una contraposición simbólica, el enfrentamiento con lo distinto, lo externo, lo ajeno.

Además de la diferenciación, debemos mencionar el carácter temporal de la identidad. Al hablar de identidad asumimos que es una conceptualización siempre inconclusa; mejor digamos, una construcción en proceso. Debido a este carácter de permanente tránsito, no puede ser algo determinado, algo que pueda ganarse o perderse definitivamente.

Bajo ambos supuestos, la identificación es condicional y está siempre sujeta a contingencia, es decir al contexto, a las circunstancias que permiten establecer diferencias, las cuales serán temporales y no definitivas. Para esta tesis, la idea de la contingencia es central y particularmente aplicable a la realidad del altiplano, donde los grupos diferenciados utilizan estrategias de identificación que se adecuan a las circunstancias de su proceso de movilidad constante. Podemos ir más allá y afirmar, incluso, que manipulan la representación de sus identidades de acuerdo a los fines que busquen alcanzar.

Por supuesto, este nunca será un proceso armonioso. Si la construcción permanente de la identidad requiere de contraste y oposición, el uso de estrategias de posicionamiento es indispensable. Para ejemplificar esta idea usando el contexto puneño podemos mencionar el abandono del uso del quechua o el aymara de quienes migran a la capital regional, o la adquisición de hábitos de consumo propios de la urbe en función de obtener nuevas formas de expresión personal. Es más, puede decirse que al interior mismo de la identidad existen también disyuntivas; de hecho, podemos aseverar que las identidades se encuentran

fragmentadas en tanto se construyen gracias a posturas diferentes, cuando no contradictorias o antagónicas, como en el caso de la negación de la lengua nativa.

Esto no quiere decir que no se precise de vínculos, nexos o de un mismo *background* histórico para elaborar un discurso identitario. Recursos como la historia común, la lengua y la cultura son elementos simbólicos que constituyen la base y el alimento de la identidad, aunque esta tienda a cambiar. El contexto cultural -la etnicidad- siempre ha sido el material que ha brindado cohesión a las identidades; por esa razón, muchas elaboraciones teóricas sobre la identidad están basadas en las circunstancias culturales del grupo, es decir, en su carácter étnico.

### **2.1.2. Identidad étnica: lazos culturales**

Para este trabajo nos interesa explorar particularmente los lazos que existen entre la etnicidad, el poder que determina las jerarquías culturales y el uso de los discursos con tal fin, considerando que analizamos cómo el discurso de un grupo pretende determinar las características étnicas de otro.

Se entenderá la etnicidad como el conjunto de vínculos culturales de una comunidad, un elemento que le brinda cohesión grupal. Para desarrollar este concepto plantearé algunas ideas del sociólogo mexicano Gilberto Giménez, para quien la identidad étnica debe ser entendida como una especificación de la identidad social en general, basada en la autopercepción subjetiva que de sí mismos tienen los miembros de un grupo (Giménez 1994). Esta percepción grupal se alimenta de elementos sociales y culturales considerados ‘tradicionales’, tales como la solidaridad comunal o el mundo ritual. Estos rasgos culturales están usualmente relacionados a una fuerte territorialización, a prácticas de naturaleza premoderna y preestatal, y a un sentido fuertemente religioso que cohesionan al grupo.

Sin embargo, una característica de la etnicidad que nos interesa subrayar es que su contenido no es inmutable. Así lo considera Giménez, para quien los rasgos simbólicos de un grupo también se transforman con el tiempo sin que esto signifique una desaparición de la identidad. Esta idea marca una diferencia con respecto a las posiciones esencialistas que

consideraban al contenido cultural como el elemento que le daba inmutabilidad a la identidad, elemento que debía ser preservado a través de los años.

Lamentablemente, las características simbólicas de los grupos étnicos suelen condicionarlos a interactuar en situación de minorías dentro de poblaciones más amplias, lo que da paso a formas políticas y materiales de exclusión. Queda claro entonces que, al hablarse de etnicidad, no puede soslayarse la importancia del *poder* y cómo este influye en la determinación de las diferencias. Stuart Hall había señalado en su momento que las identidades se modifican o son determinadas en base a juegos de poder en los que la diferencia se constituye en un argumento de exclusión: “A lo largo de sus trayectorias, las identidades pueden funcionar como puntos de identificación y adhesión sólo debido a su capacidad de excluir, de omitir, de dejar afuera...” (Hall 2003:19).

Hall refiere que existe una dinámica de exclusión en el establecimiento de jerarquías culturales: para que una cultura se establezca como superior a otra, aquella debe quedar relegada en base a su supuesta inferioridad. Tales jerarquías son muchas veces afirmadas gracias al poder de los discursos producidos por el segmento en supremacía, como ocurre con las dicotomías hombre/mujer, blanco/negro y mestizo/indígena, en el caso de la población altiplánica. En estas dualidades, uno de los dos polos deviene en un accidente, una desviación del carácter supuestamente esencial y superior del primero.

Es necesario aclarar en este punto que aunque se trate de construcciones discursivas basadas en la diferencia y la exclusión, los discursos ligados a la superioridad étnica no son necesariamente unilaterales; los individuos o grupos aludidos pueden o no asumir sus posiciones subjetivas en el juego de las representaciones. Es más, este trabajo pretende mostrar cómo el grupo étnico conocido como *indígena* o *autóctono*, sometido a un tipo de representación por el grupo alterno mestizo, tiene la capacidad de usar ese discurso en función de sus propios intereses.

Este tipo de situaciones se han venido analizando en trabajos recientes. En *Etnicidad S.A.* Jean y John Comaroff explican cómo la etnicidad es empleada a manera de valor agregado por la etnia zulú en el sur de África, en donde venden la imagen de su aparente arcaísmo para atraer más visitantes a sus complejos turísticos; en otras palabras, exponen cómo un



grupo étnico supuestamente inferior toma un discurso inicialmente opresor y excluyente para usarlo en su propio beneficio (Comaroff y Comaroff 2011). En el siguiente apartado se analizará algo más la función, opresiva o ventajosa, que puede dársele a los discursos sobre la etnicidad.

### **2.1.3. La política de los discursos y la representación**

Una conceptualización útil para describir el fenómeno de la diferenciación entre lo mestizo y lo autóctono es la propuesta por Pierre Bourdieu al referirse a *la dominación simbólica*. Bourdieu escribió hace algunos años acerca de la lucha simbólica que puede producirse a raíz de la delimitación de regiones e identidades y de la oposición de fuerzas resultante<sup>2</sup>. Fundamentalmente describía la lucha por la definición de las identidades como una lucha entre representaciones en el sentido de manifestaciones sociales, o la lógica de las fuerzas que intervienen en la manipulación de las representaciones simbólicas.

La identidad, indicaba, puede ser descrita a través de criterios sociales como la lengua, el dialecto o el acento; tales criterios son objeto de representaciones mentales, actos de percepción y de apreciación, de conocimiento y reconocimiento, los cuales obedecen a los intereses y presupuestos de los agentes que se encuentren interactuando. En el juego de la dominación de las identidades, los individuos realizan clasificaciones, actos y estrategias interesados en la manipulación de las representaciones simbólicas de los otros:

Así, por un efecto que caracteriza apropiadamente las relaciones de fuerzas simbólicas como relaciones de (des)conocimiento y de reconocimiento, los detentores de la identidad dominada aceptan, la mayor parte del tiempo tácitamente, a veces explícitamente, los principios de identificación, de los que es producto su identidad. (Bourdieu 2006: 167)

Para los fines de este trabajo, esta conceptualización podría traducirse como la manipulación, por parte de un grupo, de los discursos de naturaleza identitaria de otro con la finalidad de posicionarse como sector dominante en el campo de las representaciones.

---

<sup>22</sup> Bourdieu, Pierre. "La identidad y la representación: elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región". En: *Debate Ecuador*, Nº 67. Quito, 2006.

Esto ocurre así cuando los intelectuales mestizos elaboran un discurso acerca de la identidad de los pobladores de las comunidades rurales para establecer su estancamiento en el tiempo, es decir, su naturaleza premoderna, y de ese modo proponerse como el grupo identificado con los valores modernos de la innovación y el desarrollo económico. Esa superioridad les permite también presentarse como los defensores del patrimonio cultural regional.

Volviendo a Bourdieu, existen entonces representaciones hechas acerca de los portadores de ciertas características que funcionan como emblemas o como estigmas, de ser estas negativas. Cuando los rasgos de las representaciones son negativas, estas pueden ser utilizadas estratégicamente en función de los intereses materiales y simbólicos del grupo opuesto. Es a esto a lo que Bourdieu llama *lucha simbólica*:

Las luchas a propósito de la identidad étnica o regional, es decir, a propósito de propiedades (estigmas o emblemas) ligadas al origen y las marcas permanentes que le son correlativas, como el acento, son un caso particular de las luchas de las clasificaciones, luchas por el monopolio de hacer ver y de hacer creer, de hacer conocer y de hacer reconocer, de imponer la definición legítima de las visiones del mundo social y, por ello, de hacer y de deshacer los grupos: estas luchas tienen en efecto por apuesta el poder de imponer una visión del mundo social a través de los principios de división que, cuando se imponen al conjunto de un grupo, hacen el sentido y el consenso sobre el sentido, y en particular sobre la identidad y la unidad de grupo. (Bourdieu 2006: 170)

Fue especialmente importante descubrir esta teorización del manejo y la manipulación de las clasificaciones, ya que uno de los objetivos de la tesis es entender cómo funciona la oposición entre lo autóctono y lo mestizo, y especialmente la forma en que un grupo se arroga la autoridad de definir las características del otro para así posicionarse en una situación de superioridad simbólica. En nuestro caso en particular, los mestizos puneños deciden cómo deben ser o no representadas las danzas de las comunidades rurales de la región en base a su propio concepto de lo que es ser *indígena* o *autóctono*.

Este grupo, el colectivo que impone o establece un discurso para definir la identidad del otro, es considerado por Bourdieu como el *auctor*, el agente investido con autoridad, encargado de fijar o establecer las reglas. Este sector es, además, el que pública y oficialmente ratifica a los sujetos del grupo opuesto y sus representaciones.

Lo que esta teoría describe es una lucha por la clasificación; es decir, el estado de la relación de fuerzas materiales o simbólicas entre quienes comparten uno u otro modo de clasificación, siendo uno de estos el grupo que asume la autoridad para establecer qué es lo cierto y lo real *en términos arbitrarios*. En las luchas simbólicas los agentes apuestan por conservar o transformar el estado de estas relaciones según los beneficios correlativos, tanto económicos como simbólicos; en otras palabras -como Giménez indicaba- los actores están en capacidad de aceptar o adecuarse a las representaciones identitarias propuestas o impuestas.

En base a estas ideas serán descritas las relaciones entre los grupos culturales que nos interesa analizar, por eso, de la teoría más abstracta de la representación simbólica de la identidad, vamos ahora a referirnos a los conceptos de los que se alimenta este trabajo: lo *mestizo* y lo *autóctono*.

#### **2.1.4. Tradición y modernidad: entre lo *autóctono* y lo *mestizo***

Antes de presentar las definiciones acerca de lo mestizo y lo autóctono, es necesario comenzar analizando dos temas bien tratados ya en el campo de la antropología, nociones que han influido profundamente en las discusiones que sobre la identidad se han sostenido: los conceptos de *tradición* y *modernidad*.

Cabe preguntarse por qué dos conceptos tan generales deberían ser revisados en este punto, y es básicamente porque la clasificación que separa lo autóctono de lo mestizo se cimenta en ambas nociones: lo autóctono ha sido representado u objetivado bajo los preceptos de la tradición, mientras lo mestizo ha sido pensado –en el particular contexto del altiplano- bajo los presupuestos de la modernidad. Para revisar ambos discursos me serviré de los ensayos

compilados por Henrique Urbano en *Modernidad en los Andes* y del trabajo del sociólogo mexicano Gilberto Giménez, anteriormente citado.

El discurso de la modernidad, nacido en Occidente de la mano de la Ilustración, se identifica con los presupuestos de la racionalidad, la cual postula la evolución del pensamiento hacia el abandono de lo trascendente para explicar los fenómenos del mundo; es decir, impone la razón y la lógica por encima de la creencia religiosa (Urbano 1991), y elabora explicaciones científicas desistiendo de la creencia en lo mítico. Asimismo, la modernidad trabaja por la consecución de cambios que buscan homogeneizar a la sociedad a través de la imposición de códigos e instituciones, pero al mismo tiempo abre un espacio para la individualidad. En fin, la modernidad reemplaza el pasado por el ideal del porvenir; evade el pensamiento mítico y se abraza a la racionalidad. Podemos citar aquí algunos parámetros de la modernidad según son presentados por el antropólogo Jonathan Friedman<sup>3</sup>:

1. Individualismo
2. La transformación de la esfera pública y de la distinción entre lo público y lo privado
3. Democracia
4. Etnicidad y nacionalismo, surgimiento del pueblo
5. Capitalismo industrial y/o industrialismo
6. Transformación del Estado; surgimiento de instituciones gubernamentales abstractas
7. Alienación y movimientos sociales suscitados por ella
8. Secularización y desencanto
9. La abstracción como forma de poder y control institucionales del sujeto
10. Desarrollismo y evolucionismo, del que es producto el concepto mismo de modernidad

---

<sup>3</sup> Friedman, Jonathan: *Identidad cultural y proceso global*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2001.

11. El modernismo como identidad y estrategia específicas de autodesarrollo y rebelión contra la inamovilidad (Friedman 2001:327)

Los puntos que más nos interesa comentar son los relativos a la secularización y el desencanto de los sistemas holísticos, el individualismo, la alienación del individuo, el nacimiento de la idea de pueblo y nación, y el modernismo como rebelión en contra de la inamovilidad. Ellos han sido escogidos porque de algún modo se encuentran relacionados a la oposición *tradición - modernidad*, y nos ayudan a entenderla en el contexto de esta investigación.

Comencemos con la aparición del concepto de individuo, es decir, la adquisición de la conciencia de ser un sujeto diferenciado con metas y perspectivas propias acerca de la vida. Sin la necesidad de acatar más los principios obligados por su relación de parentesco, los individuos no se piensan ya únicamente en función de las necesidades del grupo y se tornan en personas autónomas. Libre de la represión y de la mirada crítica de los otros miembros de su entorno, al individuo se le abren las puertas de la libre determinación y del desarrollo de una personalidad particular. Esta conciencia de la individualidad y de la prevalencia de los intereses y necesidades propios es nuclear dentro de la modernidad y especialmente lo es desde el punto de vista capitalista, porque ha permitido el desarrollo de la economía en tanto el individuo busca su crecimiento y bienestar individuales.

No obstante, la búsqueda a veces desesperada de una identidad, de un discurso propio que le dé significado a la existencia, abre las puertas al problema de la alienación del individuo. Friedman describe este conflicto en los siguientes términos:

La alienación pertenece al núcleo lógico de la modernidad. La separación del sujeto de cualquier identidad fija es en sí misma la definición del problema. La búsqueda de identidad, de una construcción significativa, se basa en la arbitrariedad última de la identidad moderna. (Friedman 2001:333)

Podemos entender esta proposición abstracta en tanto los sujetos, desencantados de las estructuras sociales y las concepciones totales por el nacimiento de nuevas ideologías, tratan de construir su individualidad, pero esta separación de las estructuras existentes les

significa enfrentar y asumir una difícil otredad. Según Friedman, la consecuencia del desencanto y de saberse otro con relación a lo preestablecido da lugar al desarrollo de los movimientos sociales, ya que estos *alimentan visiones de realidades alternativas* (Friedman 2001:334).

Curiosamente, y como contrapeso a la aparición de los movimientos sociales y el nacimiento de nuevas ideologías, surgen también las ideas de *Pueblo* y *Nación*. Con ellas nace además el concepto de la identidad cultural, el cual se nutre de factores compartidos como la lengua, la religión, la historia y las raíces comunes. Pero no se confunda esto con la vieja pertenencia a un clan basado en el parentesco o en la mera circunscripción regional: según los presupuestos de la modernidad, un pueblo no es una masa indiferenciada de personas que viven juntas, es más bien una suma de individuos que comparten marcas culturales comunes y que tienen conciencia de ello pues aprecian su identidad. Gracias a este aporte de la modernidad, comprendemos que una identidad es un poderoso discurso que permite la cohesión, no enfocada en coincidencias biológicas, mas sí en construcciones simbólicas.

Otro aspecto a recalcar sobre la modernidad es que su discurso filosófico luchó contra las estructuras de pensamiento totalitarias y deterministas, esencialmente contra la tradición. En este enfrentamiento, la modernidad representa la evolución y el cambio progresivo del individuo, mientras la tradición suele representar lo anacrónico y la inamovilidad. Así lo ha señalado Gilberto Giménez en un ensayo acerca del significado de la modernización:

Lo que ocurre es que los teóricos liberales la conciben [a la tradición] a priori como una configuración cultural homogénea que se caracteriza siempre y en todas partes por ciertos rasgos recurrentes como la repetitividad, la fijación, la pasividad, la carencia de historia y la resistencia al cambio. (Giménez 1994:159)

Es esencial recordar estas características, pues en base a ellas el mestizo crea su discurso acerca de las comunidades rurales, su cultura y su población. Es tan así que quienes formularon la normativa que define a las representaciones folclóricas de los llamados grupos autóctonos consideraron que era la inamovilidad su principal característica. En

nombre de la tradición y su pureza, las danzas autóctonas no podrían ingresar en un proceso de renovación o cambio, pues tales valores les son opuestos.

Teniendo en cuenta esta idea de lo tradicional como algo fijo y atemporal, debemos hacer un paréntesis para definir qué es una tradición. En el texto *La Invención de la tradición*<sup>4</sup>, Eric Hobsbawn la describe de esta manera:

El objetivo y las características de las *tradiciones*, incluyendo las inventadas, es la invariabilidad. El pasado, real o inventado, al cual se refieren, imponen prácticas fijas (normalmente formalizadas) como la repetición. (Hobsbawn 1983:8)

Es apropiado citar a Hobsbawn, quien no sólo determinó el objeto de las tradiciones, sino que hizo evidente cómo muchas de ellas eran producto de una invención reciente; condición que no las invalida como prácticas culturales, aunque no sean efectivamente *auténticas* u *autéctonas*, a pesar de ser reivindicadas así por quienes las practican. Estas tradiciones inventadas suelen ser adecuaciones culturales cuya finalidad es mantener una continuidad con el pasado histórico, así como brindar estructura a los grupos sociales que las practican.

Confirmaremos lo acertado de esta noción al describir la creación y transformación de nuevas danzas mestizas por parte de las asociaciones barriales de la ciudad de Puno. Su invención de danzas como los *reyes caporales* o los *reyes morenos* en base a *caporales* y *morenadas* previas no impide que las primeras sean presentadas ante el público como bailes tradicionales.

Surge, sin embargo, la siguiente pregunta: ¿Por qué algunas tradiciones son tenidas como algo positivo, algo que debe ser mantenido o recuperado -incluso a través de su modificación-, mientras otras formas simbólicas de identificación étnica representan valores negativos, principalmente arcaicos? Esto ocurre así debido a que las mismas identidades étnicas que representan son consideradas anacrónicas, fijas en el tiempo y opuestas al desarrollo de la modernidad.

---

<sup>4</sup> Hobsbawn, Eric y Ranger, Terence (eds.). *La invención de la tradición*. Editorial Crítica, Barcelona, 1983.

Para Gilberto Giménez, quien ha escrito acerca de la lógica del mestizaje y la discriminación en el contexto americano, esto no ocurre porque esos grupos étnicos rechacen las ventajas que la tecnología y la modernización pueden ofrecer -o no aspiren a ellas-, sino debido a que los grupos de poder que han asimilado los beneficios de la modernidad pretenden aislarlos en función de su particularidad étnica y en nombre de su permanencia: "...el poder mestizo local o las estructuras económicas regionales han impedido su interacción y su progreso." (Giménez 1994:169), y ello se extiende a sus símbolos culturales.

La explicación yace en el celo de los sectores mestizos por mantener las barreras étnicas y la dicotomía mestizo/indígena, tal como ocurrió en nuestro contexto durante el siglo pasado, cuando el tema fue debatido como "el problema de la masa indígena". Las condiciones de aislamiento resultantes generaron los sostenidos índices de pobreza, la desigualdad y, lamentablemente, la asignación de estigmas simbólicos a la población indígena.

Acertadamente, Giménez ha señalado también las limitaciones que el concepto de modernidad tiene, ya que al proponer un modelo lineal de desarrollo sólo puede entender la tradición como su antítesis. Sin embargo, y Latinoamérica es prueba de ello, existen distintos tipos de tradiciones, aquellas cerradas y retardatarias, y otras culturalmente elásticas y abiertas al cambio; de hecho, se han dado casos en los que la modernidad, en lugar de reducir o cercar la tradición, ha contribuido a exaltarla, dándole un sorprendente empuje a las llamadas identidades étnicas. Un ejemplo a propósito de esta situación es el estudiado por Raúl Romero en el Valle del Mantaro<sup>5</sup>, donde una población originalmente indígena permuta algunos de sus valores por valores propios de la modernidad, y aunque luego se identifique bajo el rótulo étnico de *mestiza*, asume intensamente muchas de sus tradiciones nativas:

Hoy en día, todos los mestizos del valle celebran rituales arcaicos, como la marcación de animales, y ofrecen sacrificios simbólicos al Wamani, una deidad andina

---

<sup>5</sup> Romero, Raúl. *Identidades Múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima, 2004.



precolonial; mantienen uno de los sistemas de fiestas más dinámicos de la región andina, desplegando más de 40 danzas rituales diferentes; han preservado su lenguaje quechua además del español y hablan abiertamente acerca de su identidad wanka. (Romero 2004:46)

La vieja perspectiva de la modernidad consideraba que las sociedades tradicionales tenían dos alternativas: o debían ser inducidas a una total inserción en la cultura moderna o permanecerían aisladas en pos de la supervivencia de su cultura, pues sólo se podía optimizar al individuo mediante la modernización y eso le obligaba a abandonar del todo la tradición: no se podía mirar al futuro sin dejar de observar las prácticas del pasado. No obstante, la actualidad nos da muchos ejemplos que muestran cómo tradición y modernidad no son incompatibles o necesariamente excluyentes:

No sólo pueden entremezclarse y coexistir, sino también reforzarse recíprocamente. Lo nuevo frecuentemente se mezcla con lo antiguo, y la tradición puede incorporarse y adaptarse a la nueva sociedad emergente. (Giménez 1994:155)

A resultas de esto, nos encontramos con situaciones de adecuación cultural como las vividas por el migrante andino, quien al insertarse en el contexto urbano se convierte en actor de un fenómeno de interacción dialéctica entre su cultura original y la cultura urbana, o como lo que ocurre actualmente con los pobladores de las comunidades puneñas insertas en el circuito comercial Puno-Juliaca-Ilave, quienes alternan sus labores y hábitos tradicionales con actividades comerciales modernas como el transporte y la comercialización de productos, caso que abordaremos más adelante.

## **2.2. Etnicidad: conceptualizaciones básicas**

Antes de desarrollar algunas ideas contemporáneas acerca de la etnicidad que podrían ser útiles a la fundamentación teórica de la tesis, intentaré trazar una suerte de evolución de las tendencias más importantes que han determinado a este concepto; para ello me serviré del texto publicado el año 2011 por la socióloga y antropóloga Eugenia Ramírez Goicoechea.

Empezaremos con Max Weber, quien a pesar de no haberse dedicado a profundidad a desarrollar el tema, efectuó uno de los primeros aportes teóricos respecto a la etnicidad. Para Weber, la etnicidad es una elaboración que, a diferencia de los lazos de parentesco, tiene un origen artificial. Aunque sea algo que suponemos o presumimos, no es natural; es la creencia de un pueblo en su *grupalidad*, la cual puede fundarse en la memoria compartida, en ciertos códigos morales y valores -como el honor o la dignidad-, sin olvidar las creencias religiosas ni las prácticas comunes.

Con el tiempo, a esta idea de identificación grupal basada en la coincidencia de códigos culturales, le complementa la idea de *los otros*, fundada en la percepción de que lo propio es lo normal, lo que tiene sentido, mientras lo opuesto viene a ser lo extraño, lo exótico y primitivo. Se incluye en el grueso de quienes son *los otros* a todos los grupos marginales, los *outsiders* de la sociedad, sean estos inmigrantes, pobres e incluso enfermos.

Tras el aporte inicial de Weber, surge un grupo de teorías vinculadas a la etnicidad conocidas como *primordialistas*. Estas teorías interpretaban a la etnicidad como un compendio de características inherentes al grupo, lazos o vínculos que le son esenciales; para ellas, la etnicidad es algo básico en la identidad de los grupos o los individuos. Siendo estas características esenciales, son también indelebles, permanentes; factores como la lengua, la religión, las costumbres, e incluso la sangre o las características fenotípicas de los pueblos. Según las teorías primordialistas o esencialistas, tales vínculos -que suelen ser evidentes y naturales para los sujetos- son transmitidos socialmente y resultan fundamentales para la coexistencia.

En este punto, surge un quiebre. Los vínculos étnicos comienzan a ser pensados, ya no como el resultado de nexos naturales, inherentes a los individuos de una comunidad, sino como *apropiaciones subjetivas*. Dicho de otro modo, los nexos que fundarían la etnicidad serían afectos y principios subjetivos que proporcionarían una vinculación emocional. Como lo consideraba Clifford Geertz, esta vinculación constituía la *unicidad* de una comunidad. Para esta nueva perspectiva, la interpretación de signos y discursos se convierte en un instrumento muy importante, en tanto los símbolos y sus significados son el producto de las representaciones subjetivas de la colectividad.

Para que la interpretación de signos y discursos sea factible al interior de un grupo, deben darse ciertas condiciones cognitivas, las cuales son esenciales para la experiencia colectiva y la interacción. Los vínculos que nos relacionan con otros seres humanos, que permiten nuestra interacción, dependen entonces de códigos mutuos, los cuales son creados dialógicamente a partir de condiciones emotivas, sociales, culturales e históricas.

Otra tendencia que aborda el tema de la etnicidad es la llamada instrumental. Las teorías instrumentalistas dan preeminencia a la interacción grupal y a la definición de las fronteras étnicas en base a la negociación de sus límites. Por lo tanto, las adscripciones étnicas son el resultado de una negociación entre colectividades distintas; ellas se revisan o ratifican de acuerdo a la situación de los grupos envueltos en la interacción. El término instrumental proviene del uso que se hace de la etnicidad en este proceso; es decir, cómo pueden ser instrumentalizados los rasgos étnicos de acuerdo a los fines que se tengan.

Según esta perspectiva, la etnicidad es considerada como un medio requerido para la interacción, no necesariamente porque represente un contenido determinado, sino porque constituye un código relevante para el establecimiento de las diferenciaciones grupales. Lo que esto quiere decir es que el significado y el contenido juegan papeles secundarios con respecto a la etnicidad como categoría *per se*, en tanto los primeros se encuentran sujetos a variación: pueden cambiar, pero la noción de grupo permanece.

Una limitación de la tendencia instrumental -representada por Barth, por ejemplo- es que el origen socio-histórico de la etnicidad pierde valor con respecto al uso que esta pueda tener; como consecuencia, la importancia del contenido emotivo o afectivo que la etnicidad tiene para los sujetos se ve relegada en el análisis antropológico, cuando el carácter subjetivo de esta noción es indesligable de la experiencia de cada individuo. Para Ramírez Goicoechea, la etnicidad se encuentra ligada a las experiencias de cognición-emoción, ya que los individuos se sirven de ellas para construir su mundo con respecto al de los otros (Ramírez Goicoechea 2011).

Variaciones de la tendencia instrumentalista proponen la identidad y la etnicidad como herramientas, medios para lograr estrategias que expresen los intereses y las demandas políticas de las colectividades. Si la identidad funciona como un principio organizativo,

logra darle cohesión al grupo que la enarbola frente al dominio del estado o la presión de otros grupos de poder. De hecho, la reafirmación cultural permite estrechar los lazos de solidaridad entre los miembros de una etnia, pero puede ir más allá y generarle al grupo un medio de representación frente al poder. Podemos incluir en este grupo los trabajos de Despres y Balivar. Debemos señalar también que el uso de la etnicidad como bandera es también una elección. La solidaridad colectiva basada en la identidad y en un fin común puede generarle muchas ventajas a las minorías étnicas en la lucha por sus derechos civiles y políticos.

Contribuciones teóricas posteriores tienden a situarse entre la posición instrumentalista que privilegia la interacción y las teorías que analizan la objetivación de los rasgos étnicos como una forma de estrategia. Estas nuevas interpretaciones prestan mucha atención a los contextos y a las situaciones cambiantes que enfrentan los grupos étnicos. Con un carácter flexible e integrador, las nuevas tendencias antropológicas han analizado los procesos de hibridación cultural (García Canclini), las identidades redireccionadas (*shifting identities*) y los nuevos escenarios, locales o globales, para el análisis de los procesos culturales (Paden, Okamura, Mitchell, etc.).

### **2.2.1. La etnicidad según perspectivas recientes**

Tras abordar la identidad en sus dimensiones teóricas ya conocidas, podemos ahora abordar algunas ideas más contemporáneas; particularmente nos interesa explorar la manera en que los pueblos han abrazado y encontrado un fin a su particularidad cultural, de qué manera esto ha cambiado con respecto al pasado y cuál es el rol que la etnicidad cumple hoy por hoy.

El primer trabajo a mencionar será el de los esposos John y Jean Comaroff -anteriormente mencionados-, quienes han expuesto la manera en que la etnicidad se ha vuelto un recurso para muchos pueblos, un instrumento para la adquisición de beneficios que mejoran su calidad de vida. Para Comaroff y Comaroff la etnicidad es un ámbito donde pueden fundirse la afectividad y el interés, de manera que los elementos culturales de un pueblo,

cargados de un sentido profundamente emotivo, pueden ser también un instrumento útil en la economía de las poblaciones.

A pesar de que los puristas cuestionan esta perspectiva, en tanto al ingresar al mercado los objetos o expresiones culturales de un pueblo pierden parte de su sentido original, los Comaroff entienden la etnicidad como el resultado de una elección; por lo tanto, de considerarlo así, sus poseedores podrían convertirla en un bien que los beneficie de algún modo. De hecho, la etnicidad podría ser observada como un valor agregado, incluso un producto o un servicio prestado.

Los esposos Comaroff describen una objetificación de la identidad, pero inciden en el hecho de que esta no pierde necesariamente esa sensibilidad de la que proviene, pues continúa expresando el mundo afectivo de su productor. Por supuesto, la intención de convertir el capital cultural en capital financiero es vivamente discutida, pero un argumento que debe intervenir en la discusión es por qué no podría el patrimonio cultural de un pueblo convertirse en un recurso para mejorar sus condiciones, especialmente cuando no existe otro tipo de fuente al que puedan recurrir para introducirse en el mercado y superar el escollo de la pobreza.

Para poder discutir el tema, los Comaroff introducen el uso del término *etnofuturo*. Los etnofuturos son las perspectivas factibles de la etnicidad, los usos posibles que podrían dársele, como recurso e incluso como capital financiero: “Se trata de la identidad, pero de manera maleable, enajenable, una identidad cuyos objetos y objetificaciones pueden consumir otros y que, por ende, puede ofrecerse en el mercado”. (Comaroff y Comaroff 2011: 23). Esto puede darse así gracias a lo distintivo de las expresiones étnicas, es decir a lo diferente que pueden ser con relación a las culturas hegemónicas, y es esto lo que las hace atractivas para su consumo en el mercado.

Los detractores de esta inclusión de los objetos y expresiones étnicas en el mercado podrían argumentar que esa peculiaridad que los hace atractivos podría desgastarse tras su inserción en el mercado, como ocurre con muchos otros productos; no obstante, los Comaroff responden afirmando que la etnicidad como mercancía es diferente a otros productos:

Pues la etnomercancía es algo sumamente extraño, sin duda. Frente a muchos supuestos tradicionales sobre el precio y el valor, el atractivo de esta mercancía radica precisamente en el hecho de que, aparentemente, es refractaria a la racionalidad económica habitual. Ello es así, en parte, porque la diferencia que pregona puede reproducirse e intercambiarse sin que pierda aparentemente su valor original. ¿Por qué? Porque la *materia prima* que la constituye no se agota con la circulación masiva. Por el contrario, la circulación masiva reafirma la etnicidad -en general y en toda su particularidad- y, al hacerlo, confirma el estatus del sujeto étnico encarnado, como fuente y como medio de identidad. (Comaroff y Comaroff 2011:40)

El argumento de la cita es que la particularidad de la etnomercancía no se pierde en el proceso de su comercialización, pues la diferencia intrínseca que representa es precisamente su materia prima; por lo tanto, no sólo no perderá su particularidad al ser adquirida por el consumidor, sino que esta diferencia se reafirmará, ratificando al sujeto o cultura que la produjo.

En la misma línea se encuentran las reflexiones de Monica C. DeHart, quien en su libro *Ethnic Entrepreneurs. Identity and Development Politics in Latin America* desarrolla el caso de las comunidades guatemaltecas que han ingresado en el circuito de comercialización de los productos del emporio Walmart. Para lograr ese objetivo, han vendido la idea de existir como comunidades rurales que valoran y hacen uso de los principios y prácticas culturales mayas a las asociaciones internacionales de cooperación y desarrollo, las cuales les han apoyado con la inserción de sus productos al mercado norteamericano.

DeHart subraya el hecho que las comunidades analizadas no fueron objeto de ninguna política de desarrollo gubernamental; ellas asumieron el rol de agentes de su propia transformación socio económica haciendo uso de las características étnicas que en el pasado provocaron su marginalización, convirtiéndose en *empresarios étnicos*. De hecho, el trabajo de esta antropóloga se enfoca en la reevaluación positiva de cualidades étnicas como la cohesión y la solidaridad entre los miembros de la comunidad, las labores descentralizadas y la responsabilización individual, en lugar de considerar el factor étnico como un obstáculo para el desarrollo.

La investigación subraya, no obstante, que suele haber tensión al tratar de conciliar el uso de la etnicidad como un producto con los aspectos más cotidianos y subjetivos de la identidad y la vida social; situaciones y debates que para DeHart indican que el contenido de las diferencias étnicas suele ser contencioso y contingente, en lugar de ser primordial o rígido:

The rearticulations of ethnic identity that the debates produced were not simply important reflections of the dynamic and situated nature of culture and identity, but rather political and moral projects in and of themselves. (DeHart 2010: 141).

El fragmento señala que las rearticulaciones en la identidad étnica producidas en el contexto de su estudio no sólo fueron importantes reflexiones acerca de la naturaleza y dinámica de la cultura y la identidad de la comunidad, sino que constituyeron proyectos morales y políticos por y en sí mismos. Y es que en cada contexto actual en el que la significación y el valor de la etnicidad puede ser analizada o debatida, han de encontrarse posiciones y opiniones divergentes.

Esta propuesta complementa las ideas de los Comaroff, ya que si bien la etnicidad puede ser un producto lucrativo que reporte beneficios a los grupos que se sirvan de ella, su uso puede generar cambios y conflictos que redefinirán la cultura de ese mismo pueblo en una compleja serie de aspectos. Si tomamos como ejemplo la manera en que las comunidades rurales en Puno aprovechan las presentaciones que efectúan en los concursos folclóricos de la ciudad, diversos elementos entrarán en debate: la intencionalidad de sus líderes comunales, la instrumentalización de sus danzas e incluso su carencia de un real contenido mítico.

### **2.3. La fiesta religiosa: Marco de la Candelaria**

En las siguientes páginas se describirán algunos conceptos básicos acerca de la fiesta religiosa en general -ámbito de complejas significaciones y tradicional espacio del quehacer antropológico-, ya que la investigación está relacionada a eventos que ocurren en un tiempo y espacio festivos.

### 2.3.1. La fiesta y sus significados

La fiesta religiosa ha sido considerada como un evento de funciones diversas. Contribuye a significar el tiempo y a delimitar el espacio mediante expresiones simbólico-rituales, estableciendo un nexo entre lo sagrado y lo profano, lo cotidiano y lo celebratorio. Durkheim, quien pensaba en la religión como un modo de representación de la realidad social, consideraba a los llamados ritos ‘representativos’ o ‘conmemorativos’, como ceremonias que relacionaban el presente y el pasado, al individuo con su colectividad, de manera que reavivaban periódicamente el sentimiento que de sí y de su unidad poseía una comunidad (Steven 1984).

A través de la experiencia festiva el hombre se ha ubicado en el tiempo. En las sociedades tradicionales la vida se encontraba y se encuentra pauta a través de sus celebraciones religiosas, las cuales están ligadas a experiencias vitales de la comunidad: la observación de la trayectoria de los astros, los ciclos productivos, las edades de la vida; todos ellos elementos determinantes. La celebración de estos ritos marca el tránsito de una etapa a otra, las cuales se repiten a lo largo del tiempo. De tal modo, las fiestas fungían y fungen como hitos de memoria y regeneración temporal.

En este punto es apropiado incluir algunos conceptos del antropólogo Víctor Turner acerca del ritual, parte esencial de la fiesta. Turner describió al ritual como una secuencia de actos celebrada con la finalidad de influir en las fuerzas o entidades sobrenaturales. Los rituales podían tener una naturaleza estacional, es decir, podían estar relacionados a la siembra o la recolección, o bien podían hacerle frente a situaciones de crisis individual o colectiva, es decir, podrían obedecer a situaciones contingentes.

Los rituales ligados a las fiestas religiosas poseen un carácter más bien *divinatorio*, es decir, son eventos religiosos llevados a cabo para asegurar la salud y fertilidad de los individuos, sus animales y sus cosechas. Estos pueden ser rituales de libación u ofrendas de comida a la divinidad, los ancestros o a ambos. Tales ritos son también formas de reconocer un vínculo social general al interior de la comunidad, mientras se fragmentan simultáneamente en una compleja red de lazos sociales.



Estas nociones generales acerca de la fiesta y el ritual constituyen un preámbulo para presentar las características de la celebración religiosa en el ámbito peruano.

### **2.3.2. Celebraciones religiosas en el Perú: El Complejo Fiesta**

Las fiestas religiosas en el Perú han sido profusamente estudiadas. En la actualidad constituyen un fenómeno social, económico y político complejo que integra una serie de formas de expresión cultural y estética, como el sistema de *mayordomías* o *alferados*, o la presentación de danzas devocionales a modo de celebración del santo, el patrón o la patrona de la localidad. El análisis de tales elementos generalmente nos brinda información acerca de la gente que realiza estas fiestas y de sus procesos sociales y culturales.

Los estudios del Complejo Fiesta, iniciados en los años setenta en el Perú, dirigieron su interés hacia las celebraciones religiosas buscando entender a través de ellas el modo en que conciben el mundo quienes las efectúan. Sus investigaciones se aplicaron principalmente a los espacios rurales, alejados de la influencia cultural occidental. Los trabajos iniciales de Fernando Fuenzalida, Luis Millones o Carlos Iván Degregori dieron la pauta a investigadores posteriores como Pedro Roel Mendizábal, Raúl Romero, Zoila Mendoza-Walker, Marisol de la Cadena, Gisela Cánepa, Juan Carlos Estenssoro Fuchs y Javier Ávila, entre otros.

Las conclusiones alcanzadas con respecto a las festividades religiosas en el mundo andino a través de los años han sido, a grandes rasgos, las siguientes:

Las festividades religiosas andinas honran la protección de imágenes de santos, cristos, vírgenes o cruces; es decir, celebran el rol que como guardianes cumplen sobre sus comunidades, pueblos o ciudades. La fiesta religiosa usualmente integra elementos de carácter espiritual, social, económico y político; debido a su complejidad, los últimos trabajos describen este tipo de celebraciones como espacios simbólicos y rituales donde cuestiones cotidianas, así como procesos históricos e incluso globales, pueden ser representados e interpretados.

Varias son las funciones asignadas a estas celebraciones religiosas. Por ejemplo, se las ha visto como un medio de cohesión, una forma de darle un sentido grupal a la comunidad. Otro argumento señala que son formas de redistribuir el excedente de la producción al interior de la comunidad, dándoles a sus miembros un espacio para la integración. Ambas teorías revelan una notoria influencia estructuralista (Roel Mendizábal 2000), pero el tono de las interpretaciones ha ido variando con los años, como veremos más adelante.

En el Perú, las fiestas religiosas nacen en la época de la empresa evangelizadora, mientras eran aplicadas las políticas administrativas de la reforma toledana en el siglo XVII. Cada una representa un hito en el ciclo litúrgico de la Pasión o el santoral cristiano, pero al mismo tiempo demarcan el año en los cuatro tiempos propios del ciclo agrícola y ganadero de la cultura andina: de agosto a noviembre (tiempo de escasez), de diciembre a febrero (etapa de protección de los cultivos), de mayo a abril (tiempo de silencio) y de mayo a junio (tiempo de agradecimiento por la cosecha). Es por esta característica dual que las celebraciones católicas tuvieron gran aceptación, ya que pudieron ser adaptadas a los preexistentes cultos locales mientras obedecían la imposición del nuevo culto.

Un importante factor vinculado a las festividades es su tradición oral. Muchas tradiciones orales giran en torno al origen de las imágenes patronales y su devoción; a veces narran la fundación de una población gracias a la aparición de una divinidad, otras veces describen cómo la divinidad protege a un individuo o a la comunidad completa de la adversidad. Todas ellas revelan el rol esencial que tienen las imágenes religiosas en la vida de la comunidad.

Al establecerse la devoción a una imagen en una localidad, su protección se traduce en buena salud, buenas cosechas, en la reproducción satisfactoria del ganado o en el éxito personal y laboral del individuo que efectúe alguna ofrenda o realice una promesa. Este intercambio simbólico entre la población y la divinidad llega a su momento más importante durante la fecha de conmemoración de la imagen en el santoral; las expresiones devotas hechas durante ese día se traducen en protección divina durante todo el año.

El poder de la imagen puede ser canalizado de diversas maneras. Los *mayordomos*, *alferados* u otras autoridades que organizan y solventan económicamente los eventos

celebratorios, obtienen a cambio, no sólo la gracia de la imagen, sino también una importante cuota de prestigio entre sus pares. De este modo, los cargos religiosos se constituyen -para quien los asuma- en una manera de modelar una imagen propia llena de importancia y prestigio frente a su comunidad (idea que será desarrollada en el apartado siguiente).

Esta es una de las razones por las que, como ocurre en la festividad de la Virgen de la Candelaria, el liderazgo y la participación en el sistema de cargos al interior de los conjuntos folclóricos tienen un carácter sumamente competitivo. A mayor responsabilidad o desembolso económico, mayor la retribución simbólica y más alto el escalón jerárquico al que se accede en términos de prestigio.

Otra rama al interior del Complejo Fiesta está conformada por las investigaciones dedicadas al estudio específico del folclor. La investigación etnográfica dedicada a este tema ha efectuado grandes aportes, especialmente al criticar los modelos esencialistas propuestos por los primeros indigenistas para entender al poblador rural. Encasillado en lo que podría llamarse un *espíritu andino*, el indígena fue inicialmente idealizado, especialmente en lo que respecta a sus representaciones folclóricas. Fue de esta manera como ocurrió entre los indigenistas puneños, quienes desarrollaron una intensa labor en función de rescatar y reivindicar los sonidos y danzas altiplánicas, aunque su perspectiva estuviese sesgada por los prejuicios propios de la época.

Un trabajo capital para entender este fenómeno es *Indígenas Mestizos*, escrito por Marisol de la Cadena. El texto describe cómo una imagen del indígena fue construida por los intelectuales y artistas indigenistas de la primera mitad del siglo XX en el Cusco. En su discurso, los intelectuales cusqueños describen al campesino como un individuo melancólico, introvertido y eventualmente irritable.

Con los años, este concepto o ideal andino fue transformándose hasta llegar al modelo del *indio festivo*. Un discurso sobre el indígena que elogia las representaciones de escenas y danzas festivas efectuadas en las comunidades y que les serviría a los intelectuales para impulsar el mundo cultural de las regiones:

Los indios podían ser burdos, campesinos iletrados, pero se les consideraba músicos, coreógrafos y sobre todo danzantes instintivos [...] El indio festivo se volvió un símbolo de revitalización de la cultura regional. (De la Cadena 2001:183)

Esta idea es sumamente importante para la tesis, ya que el concepto de *indio festivo* se sigue utilizando hoy en día en la ciudad de Puno, pero con una adenda: se trata de un *indio festivo arcaico*. Para la *Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno* esta idealización se ha convertido en un instrumento que sirve para atraer la atención de los turistas que acuden a la celebración por la supuesta naturaleza exótica y primitiva de las danzas indígenas; pero además, les ha servido para trazar la línea que distingue a las danzas *amestizadas* de la ciudad de las danzas *autéctonas* del mundo rural.

Es en base a esta idea de lo indígena que se han establecido normas que determinan que lo *autéctono* ha de mantenerse siempre del mismo modo: transmitiendo un contenido pastoril y bucólico en sus representaciones, usando materiales vastos en sus trajes hechos a mano y empleando los mismos instrumentos musicales tradicionales que emplearon sus antepasados y en el mismo número.

Otro aspecto propio del Complejo Fiesta que influyó directamente en la escritura de esta tesis es el análisis que efectúa de los factores social y político de las festividades y el folclor. Las investigaciones del Complejo Fiesta han hecho hincapié en la capacidad que tienen las performances folclóricas de representar relaciones de poder socio económico. Las danzas y la música son significantes de un orden social aprehendido por el imaginario popular, de tal modo que sus representaciones pueden analizarse como campos culturales dentro de los que se establecen relaciones existentes en la comunidad, sean de uso, dominio o rechazo (Gisela Cánepa 2001).

Este reenfoque del folclor nos permite una interpretación de la fiesta de la Candelaria desde una perspectiva interesante: las danzas pueden ser un instrumento para la realización de fines grupales e individuales específicos. Para el migrante que llega a la capital de la región Puno desde una comunidad rural, formar parte de una comparsa de *traje de luces* en la ciudad es un modo de integrarse al mundo simbólico del mestizo que vive en ella. Al ir subiendo en el escalafón del sistema de autoridades de una comparsa, de quererlo, podría

integrarse a su grupo social, granjearse el reconocimiento de los otros danzantes y, posteriormente, su admiración.

### **2.3.3. Don y prestigio en las celebraciones rituales**

Otro aspecto antropológico ligado a la fiesta es el de la reciprocidad, expresada en la celebración de la Virgen de la Candelaria a través de una tradición llamada *apajata* o *apjata*. El término, según el diccionario aymara-castellano, debe ser escrito *apxata* y significa en la cultura aymara el devolver atenciones y servicios recibidos en el contexto de un evento social o religioso. Durante la fiesta es tradicional que los familiares o allegados de los alferados, o de los presidentes de los conjuntos folclóricos, les ayuden a cumplir con sus obligaciones mediante dones o presentes que serán usados en los eventos de la celebración. Desde alimentos hasta toldos o equipos de música, la *apxata* se ofrece con el ánimo de colaborar con el esfuerzo de quien lleva sobre sus hombros una gran responsabilidad económica, de modo que, cuando el turno del donante llegue, contará con el respaldo de quien fue asistido en el pasado.

La *apxata* tiene una larga tradición en el Altiplano, la cual fue registrada ya por el cronista Alonso Ramos Gavilán en el siglo XVII en su *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*:

[...] cierto religioso que cuidaba de la doctrina, me llevó a ver la fiesta y vi que estando toda la gente junta en un patio, entraron en él una gran procesión de indios e indias, muchachos y muchachas y cada cual llevaba en las manos algún presente, [...] unos llevaban cántaros, otros ollas, otros chuño, maíz, platos, vestidos, otros llevaban el calzado que habían de poner, los chuces en que habían de dormir y lista de los carneros que les habían de entregar y aquellos dones se habían recogido así de los parientes amigos y vecinos... (Ramos Gavilán, 1621, como se cita en Flores Villasante, 2014: 22-23).

Como hace cuatro siglos, aún puede verse en Puno a amigos y parientes ingresando en una alegre procesión a las reuniones hechas por los alferados de la Virgen. Suelen marchar al son de una banda llevando cajas de cerveza, pero también comida y sobres con efectivo que entregan a la pareja de alferados. El antropólogo puneño Henry Flores Villasante distingue entre los presentes que son entregados con anticipación, sean animales u otros alimentos a ser ofrecidos durante las celebraciones, y los presentes entregados al momento de la fiesta, usualmente cerveza u otros licores<sup>6</sup>; no obstante, cada presente es bien recibido y ayudará a cimentar la relación entre el donante y el donatario.

El don ha tenido desde siempre un papel importante en la producción y reproducción de vínculos sociales al interior de una comunidad. Según Marcel Mauss, autor de la teoría antropológica del don, el acto de donar supone imbricar tres obligaciones: la de donar, la de recibir o aceptar y la de devolver una vez que se ha aceptado el don: “En la civilización escandinava y en muchas otras, los intercambios y los contratos siempre se realizan en forma de regalos, teóricamente voluntarios, pero, en realidad, entregados y devueltos por obligación” (Mauss, 2009, 70). Esto quiere decir que existe una fuerza que envuelve a las personas en una interacción de intercambios y prestaciones, por la cual, tarde o temprano, han de devolverse las cosas a las personas, de forma que el donante inevitablemente se transformará en donatario.

El interés o la motivación de donar, de manera aparentemente desinteresada, se encuentra en el carácter fundamental del don: *lo que obliga a donar es el hecho de que donar obliga*. A ello se unen tres condiciones: se requieren de relaciones de carácter personal para la existencia del don, la relación entre donante y donatario debe ser relativamente equivalente, voluntaria y personal, y, finalmente, todo don debe ser devuelto.

Maurice Godelier, quien ha realizado un análisis e interpretación de la teoría de Mauss en su texto *El enigma del don*, explica tales condiciones de la siguiente manera:

---

<sup>6</sup> Flores Villasante, Henry: *Decodificando la festividad de la Virgen de la Candelaria. Historia, costumbres y su interpretación*. Imprenta Ilusgraf. Puno, 2014.

Donar supone transferir voluntariamente alguna cosa que nos pertenece a alguien que creemos no puede negarse a aceptarla. El donante puede ser un grupo, o bien un individuo, que actúa solo o en nombre de un grupo. También el donatario puede ser individuo o bien un grupo, o una persona que recibe el don en nombre del grupo al que representa. Un don es pues un acto voluntario, individual o colectivo, que pueden o no haber solicitado aquel, aquellas o aquellos que lo reciben. (Godelier 1998, 24-25)

Podemos agregar que un don es un acto “personal”, es decir, requiere de una relación interpersonal que puede estar, o no, jerarquizada. Además, el acto de donar debe ser un acto voluntario y personal, ya que de otro modo se transforma en algo distinto, sea el cobro de un impuesto, un don forzoso o una exacción.

Otra condición necesaria para que esta interacción pueda darse es que surja en sociedades u ámbitos cuyo funcionamiento este fundado en la producción y el mantenimiento de las relaciones personales entre individuos y grupos, los cuales pueden estar unidos por lazos de parentesco, producción, de poder, etc. El mundo de las relaciones personales debe ser necesariamente fuerte y determinar gran parte de la vida diaria del grupo.

Para que esto pueda darse -como demostró Mauss a través de sus investigaciones de campo- es ideal que los actores de la interacción pertenezcan a una sociedad exenta de castas, clases jerarquizadas, o una vigorosa presencia estatal. En otro tipo de sociedades, poseedoras de rangos y clases bien diferenciadas, el don posee un significado distinto, según se lleve a cabo por personas de igual o distinto rango social. Algo así sucede cuando se ofrecen dones a entidades consideradas superiores, con poderes divinos, sean espíritus de la naturaleza o de muertos, o cuando ocurre con una divinidad protectora. La divinidad debe recibir grandes plegarias y ofrendas para favorecer al devoto con un acto milagroso que demuestre su poder.

Pero, ¿qué motiva un don? ¿Qué lleva a dos sujetos o grupos a efectuar este tipo de intercambio? Siguiendo la lectura de Godelier, el acto de donar establece una doble relación

entre el que dona y el que recibe: una relación de solidaridad por la que el donante ofrece parte de sus bienes a aquel a quien dona; pero también una relación de superioridad, ya que el que recibe el don contrae una deuda con el donador. Se mantiene por tanto una deuda hasta que el receptor no haya ‘devuelto’ lo que se donó.

Ello significa que el hecho de donar instaura una diferencia de estatus entre donante y donatario, una desigualdad que en determinadas circunstancias puede transformarse en jerarquía. De manera paradójica, aunque el don establezca cierta proximidad y cercanía entre los sujetos, también expresa y legitima jerarquías. De este modo, dos movimientos opuestos quedan contenidos en un solo y mismo acto.

En otra observación interesante, Godelier advierte cómo a veces este sistema interpersonal puede convivir con un sistema económico capitalista, marcado por la impersonalidad de los intercambios mercantiles y la avidez por la consecución de ganancias. Resulta sugerente porque nos hace reflexionar acerca de cuál es el principio dominante en cada sociedad, cuán personales son aún nuestras interacciones y cuán impersonales pueden llegar a ser. En otras palabras, esta perspectiva nos lleva a meditar sobre cuán importantes son aún las relaciones personales en cada sociedad y cuáles son las razones de su supervivencia en términos socioeconómicos.

Alternativamente, Godelier advierte que este tipo de interacción constituye un fascinante campo de maniobras y de estrategias que obedecen a los intereses opuestos de sus actores; se trata de una práctica que bien puede unir o generar pasiones encontradas. Dicho de otro modo, el donar es básicamente un acto de generosidad, pero puede también ejercer una violencia disfrazada de gesto desinteresado, particularmente cuando el donatario no se encuentra en condiciones de regresar el don, o por lo menos no en iguales términos. Esto podría sustituir otros actos de subordinación, material o social.

Es en este punto que detectamos un nexo entre el concepto del don y la idea de prestigio. Si bien donar supone intercambiar bienes o servicios entre quienes se ven envueltos en una



relación más o menos equivalente, existe el objetivo no expreso de establecer cierta jerarquía en caso el intercambio de bienes demuestre la superioridad de uno de los participantes. En la búsqueda por establecer un grado de prestigio, el intercambio puede asumir la forma de una competencia, en caso uno de los miembros de la interacción ofrezca un don de tal valor que quien lo reciba no pueda cumplir a cabalidad con un intercambio parejo. Así lo explica esta cita del famoso ensayo de Mauss:

Pero lo notable en estas tribus es el principio de la rivalidad y del antagonismo que domina todas estas prácticas. Se llega hasta la batalla, hasta el asesinato de los jefes y los nobles que se enfrentan de esta manera. También se llega hasta la destrucción puramente suntuaria de las riquezas acumuladas para eclipsar al jefe rival, que al mismo tiempo es alguien asociado (por lo general, abuelo, suegro o yerno). (Mauss 2009: 77)

Esto podrá ser ejemplificado cuando se considere el caso de los presidentes y líderes de los conjuntos folclóricos en la fiesta de la Candelaria, quienes compiten por ser los mejores ofreciendo a los miembros de sus comparsas los más generosos agasajos o la contratación de las bandas más costosas. Por supuesto, cuando el turno de los agasajados llega, estos trabajarán para estar a la altura del anterior presidente o alferado, o mejor aún, sobrepasar su esfuerzo.

Para comprender un poco más la lógica del prestigio en el campo de las celebraciones religiosas, es oportuno reseñar el trabajo de Frank Cancian, quien al describir el sistema de cargos en una comunidad maya hizo evidente la importancia de la participación de los miembros de la comunidad en tales eventos en función de obtener reconocimiento social.

Frank Cancian trabajó bajo el patrocinio del *Proyecto Harvard Chiapas* al interior de la comunidad maya de Zinacantan, en Michoacán México. Durante su trabajo de campo observó el funcionamiento de un sistema de puestos ocupados de manera rotativa por los hombres de la comunidad, quienes trabajaban durante un año gastando importantes cantidades de dinero para patrocinar las fiestas religiosas de los santos y santas de

Zinacantan. Los cargos religiosos poseían una distribución jerárquica, de tal forma que para acceder a ellos debía seguirse un orden específico; asimismo, cada cargo constituía un reflejo del lugar que el individuo poseía en términos de importancia dentro de la comunidad. Para obtener el cargo más alto, los pobladores de la comunidad debían pasar por varios niveles, entre ellos el de *mayordomo*, *alférez*, *regidor* y *alcalde viejo*, cada cual con una función ritual específica.

A pesar de que Cancian describe el concepto de prestigio como “elusivo”, es decir, de esquiva formulación, podríamos definir al prestigio como el honor o la influencia social de la que goza un individuo, una institución o un grupo de personas dentro de la vida de una comunidad. Este reconocimiento social se encuentra ligado al poder político, económico, e incluso al poder espiritual de los líderes de la comunidad. Uno de los varios ámbitos en los que el prestigio puede generarse es en el de las celebraciones religiosas.

Para Cancian, el sistema de cargos que permite organizar y costear los eventos de una festividad religiosa hace evidentes los niveles de prestigio que poseen los miembros de la comunidad. Cancian no consideraba que la función del gasto generado por los cargos fuese la nivelación económica de los individuos al interior de la comunidad (como se ha afirmado en el pasado), sino la legitimación de su riqueza y poderío.

En su texto *Ciclo festivo y orden ceremonial*, el antropólogo mexicano Mario Padilla Pineda analiza las ideas de Cancian acerca del sistema de cargos. Para Padilla, la propuesta básica es que el sistema de cargos religiosos sirve para evidenciar las diferencias económicas en la vida pública de la comunidad. Además, el carácter público del gasto que se efectúa en un cargo brinda prestigio dentro de la comunidad al individuo dispuesto a asumirlo. En el caso particular de la comunidad de Zinacantan, la reputación que obtenía un zinacanteco a consecuencia de asumir algún cargo era la imagen que de sí mismo presentaba a la comunidad; por ello, no sólo era importante formar parte del sistema, sino desempeñar exitosamente las funciones asumidas. Hablamos, básicamente, de una carrera

en función de alcanzar el mayor reconocimiento social y prestigio posibles. Esta es la deficiencia formulada por Cancian sobre el prestigio:

El prestigio es el valor total de la actuación (en el sistema de cargos) tal como los zinacantecos la ven. Es la deferencia y respeto que un hombre recibirá por servir en su cargo, la variable según la cual puede compararse él mismo con los otros que también han ocupado cargos. (Cancian 1976:115)

El fenómeno, sin embargo, no es tan simple. El prestigio obtenido a través de los cargos está matizado por diferentes elementos, como el costo que demanda y la autoridad tradicional que la aceptación del cargo otorga al *carguero*. No obstante, es el costo el factor más determinante en la obtención de prestigio:

El público conoce bastante bien el costo de cada cargo y, aún mejor, el costo relativo de los diversos cargos. Puesto que los gastos de los diversos cargos son substancialmente diferentes, el observador, nativo o antropólogo, tiene pruebas evidentes sobre las cuales poder juzgar a un individuo. Desde el punto de vista del participante, el sistema de cargos puede ser una forma muy clara de comunicar sus habilidades y su propia imagen a sus iguales. (Cancian 1976:106)

Entonces, es mediante la capacidad económica del individuo que este logra aumentar su prestigio, y de manera inversa, su rango económico estará respaldado por su prestigio social. Es por esta razón que a mayor participación en el sistema de cargos, mayor será el prestigio, el cual terminará legitimando las diferencias económicas al interior de la comunidad. En otras palabras, el sistema de cargos refleja la estratificación económica de la comunidad y transforma el rango económico en rango social o prestigio.

Esta idea puede ser aplicada al análisis de los cargos que operan durante la festividad de la Candelaria; como lo ha hecho ya el antropólogo puneño Walter Rodríguez Vásquez en su artículo “Oro, brocados y bordados para la Virgen de la Candelaria: Racionalidad de una Devoción”, del cual extraemos la siguiente cita:

Los alferados (pareja de esposos, generalmente) son los que sufragan los gastos de los actos propiamente litúrgicos, son personas que han adquirido cierto status social o económico alto y al aceptar el cargo asumen un poder espiritual temporal al establecerse una relación con lo sagrado o sobrenatural. Quien asume este cargo adquiere visibilidad social en la comunidad y como tal implica varias responsabilidades [...] La reunión social al final de la procesión, es otra responsabilidad que debe consolidar esa visibilidad colectiva y prestigio personal o familiar que otorga el cargo. La comunidad entiende que la pertinencia, puntualidad y fastuosidad que caractericen a cada acción cumplida debe merecer reconocimiento y buen comentario porque ‘a [sic.] cumplido bien con la Virgen’; la sanción social emite su juicio cuando sucede lo contrario. (Rodríguez Vásquez 2014: 30-31)

Esta interpretación del cargo como instrumento para la obtención de prestigio nos ayudará a comprender las razones que llevan a los puneños a comprometerse y asumir la dirección de un conjunto folclórico barrial o un cargo como alferado de la Virgen durante la fiesta; especialmente considerando lo agobiantes que estas responsabilidades pueden llegar a ser.

### **2.3.4. La fiesta de la Patrona Candelaria**

La siguiente es una revisión de algunos trabajos dedicados a la celebración de la fiesta de la Virgen de la Candelaria en la ciudad de Puno. Casi la totalidad de estas investigaciones ha sido realizada por antropólogos o folcloristas puneños.

La tesis del puneño Edy Romero Rodríguez, *Implicancias socio-económicas y culturales de la festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno* ha sido un referente interesante. Aunque su trabajo no propone una hipótesis cuestionadora acerca de la festividad, describe la compleja estructura política del sistema organizativo de la fiesta. La investigación ofrece además un análisis de la estructura social puneña, que estaría compuesta por las etnias aymara y quechua, y por los descendientes hispánicos, cholos y *mistis*. No hace mención de un sector mestizo, pero indica que el grupo étnico que reside en la ciudad estaría compuesto por los llamados *descendientes hispánicos*.

El documento afirma que, a pesar de existir grupos sociales diferenciados en la ciudad, no existen en ella clases sociales definidas. Se intenta confirmar esta propuesta a través del análisis de la fiesta; la celebración no evidencia la existencia de franjas sociales absolutamente definidas o en conflicto, pero sí un grupo de actores envueltos en un proceso de movilidad social.

Si bien la gran mayoría de puneños que componen la población urbana se caracteriza por no poseer tierras ni dedicarse a cultivarlas, tiene en cambio acceso a una serie de recursos de carácter cultural considerados superiores, los cuales le ayudan a diferenciarse de los sectores que Romero llama *indio* y *cholo*. El sector *cholo* es, por su parte, un grupo en ascenso que maneja importantes aspectos como el comercio, la pequeña industria, el transporte de pequeña y mediana escala, y asume conductas caracterizadas por el afán de ascenso social. Estas circunstancias determinarían una base social escasamente organizada, carente de una conciencia común capaz de integrar y orientar el desarrollo de la región.

El trabajo hace también hincapié en las desigualdades entre la población del campo y la población urbana. Tales diferencias se reflejarían en la práctica de determinadas danzas, la elección de los disfraces, la contratación de ciertas bandas de música, etc. Sin embargo, y a pesar de las distancias sociales y culturales, todos los sectores puneños se unirían durante el mes de febrero en un grupo humano indiferenciado por su gran fervor religioso a la Virgen.

Lo que el texto de Romero no señala es que existe una división de la fiesta en dos etapas distintas: la etapa que muestra las expresiones culturales de las comunidades y la etapa propia de las danzas urbanas. Tampoco señala que esta división implica una distinción entre las prácticas culturales de la zona rural y las prácticas de los conjuntos de la ciudad; distinción que inevitablemente supondrá una valoración diferenciada de tales expresiones.

Desde una perspectiva diferente, la antropóloga puneña Charo Tito escribió hace un par de años otra tesis, enfocándose ya no en la ascensión social sino en las diferencias entre la performance de los danzantes de los grupos autóctonos y la de los danzarines de los grupos de trajes de luces o mestizos.

Según la particular perspectiva de la tesis -titulada *Performance e identidad en la fiesta 'carnavalesca' de la Virgen de la Candelaria en Puno: la puesta en escena de dos mundos que entran en tensión-*, los modos y estilos diferenciados de ambos tipos de danza sirven para ratificar la diferencia étnica entre mestizos e indígenas, dejando sentado -según sus propias palabras- “quién es quién” en el altiplano:

Además, este escenario de representaciones de identidad tiende a poner en escena la estructura social actual de Puno. Las dramatizaciones realizadas en este escenario llevan a cabo repertorios diferentes con personajes distintos en cada grupo performático: los grupos originarios (quechuas y aymaras) representan la tradición, el legado de una raza pura existente aún, con patrones y valores culturales que se han ido preservando; por otro, el grupo mestizo -grupo hegemónico- tiende a representar la herencia mestiza (por ejemplo, el pasado colonial), encarnada en sus personajes... Estas prácticas sociales de identidad que se desarrollan en Puno resultan necesarias, ya que tienden a reproducir la estructura social de Puno y el saber ¿quién es quién?; es decir, dónde se encuentran ubicados estos grupos el uno respecto al otro. (Tito Mamani 2012: 122)

Al analizar el texto, podemos notar el trasfondo esencialista del planteamiento: Los indígenas representan en sus danzas el legado de una *raza pura*, mientras los mestizos representan el legado colonial. Teóricamente, Tito plantea que la fiesta permite la confrontación de dos polos culturales, cuyas rotundas diferencias ratifican la situación social de la región, donde los indígenas son sometidos a la sujeción de los mestizos, grupo hegemónico empapado de la influencia cultural hispana. En pleno siglo XXI, las manifestaciones de la tradición pura, sin ningún tipo de influencia, se enfrentan a las manifestaciones de la cultura mestiza para ratificar la coexistencia étnica.

Esta interpretación de las diferencias étnicas es deudora de los discursos indigenistas y, particularmente, de los discursos de las instituciones estatales y culturales que venden al turista el viejo mito de las culturas indígenas reacias al cambio e intactas. Es importante, desde nuestra propuesta, ver más allá de la performance, del show que se ofrece al público,

para tratar de entender cuál es el contexto real que envuelve la participación de estas asociaciones culturales en la festividad, cuáles son sus móviles económicos y políticos.

Otros artículos de naturaleza histórica que existen sobre la celebración se centran en las tradiciones orales que explican el origen de la adoración a la Virgen. Estos trabajos, publicados en revistas o en los programas difundidos por la municipalidad de Puno o la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, tienen en su mayoría un carácter etnográfico o descriptivo de la fiesta. Muchos de estos artículos pueden ser ahora encontrados en el internet. Debemos mencionar los trabajos hechos por el profesor Enrique Bravo Mamani, los antropólogos puneños Walter Rodríguez Vásquez, Mario Núñez Mendiguri, Walter Paz, el historiador René Calsín, entre otros.

## **2.4. Puno: la región, la ciudad y sus historias**

Actualmente, la región Puno integra 13 provincias y 108 distritos. La población, para el año 2007 -según datos del INEI- era de 1 268 441 habitantes, con aproximadamente 60% de población en la zona rural y 40% en el área urbana. Quizás los más importantes fenómenos que hayan caracterizado la vida de la región durante los últimos años sean la importante ola migratoria de pobladores desde las zonas rurales hacia los centros urbanos de la región y una consecuente urbanización, que se traduce en una alta concentración poblacional en las ciudades de Juliaca, Puno e Ilave -la tercera ciudad en importancia en la región-, y en un estancamiento de la población rural en crecimiento y volumen. (Mendoza, Urrutia y Wilhelmi 2007: 19)

Puno es el centro político, administrativo y turístico, mientras Juliaca e Ilave –en menor grado y más recientemente- representan los núcleos económicos. Otras localidades que completan el circuito comercial son Sandia y Carabaya, que son espacios de colonización agrícola, de producción cocalera y extracción minera en la selva. El crecimiento en estas zonas ha sido parte de un despegue económico de carácter informal y reciente data que ha marcado un hito en la historia de Puno con respecto a su pasado, a veces letárgico, otras violento, y restringido a la ganadería y a la producción agrícola de subsistencia.

Los inicios de la historia de Puno están conectados a la explotación minera. Si bien se establecieron encomiendas para la explotación de minerales en el Collao desde el siglo XVI, Ignacio Frisancho ha situado los orígenes de la ciudad a inicios del siglo XVII, cuando esta era sólo un lugar de paso para los viajeros que se dirigían hacia los asentamientos mineros localizados en el área (Frisancho Ignacio, 1996). El rol de la minería fue tan determinante en el nacimiento de la población que no fue sino hasta la rebelión de los hermanos José y Gaspar Salcedo -quienes habían explotado exitosamente un grupo de minas en el área cercana de Laykakota- que la Corona envió una comitiva para reconocer la localidad y someter a los sublevados.

Según la investigación de López, Medina y Vilca<sup>7</sup>, el 3 de agosto de 1668, el Virrey Don Pedro Fernández de Castro y Andrade, Conde de Lemos y Grande, en representación del Rey, llega a Laykakota con 300 hombres de armas. Hace arrestar a José Salcedo y ordena la ejecución de Gaspar, su hermano. El centro poblado, que era núcleo de su operación minera -San Luis de Alva-, es arrasado y la población trasladada a Laykakota. Posteriormente, el Virrey dio al caserío el título de Villa, disponiéndose el trazado de la ciudad y la construcción de una iglesia.

En las tierras del nuevo emplazamiento habitaba ya una población de indígenas compuesta principalmente por los llamados “mañazos”, indígenas del Ayllu Mañazo que proveían de carne a los mineros, y por los Uros, que habitaban a orillas del lago. La villa fue bautizada con el nombre de *Villa de Nuestra Señora de la Concepción y San Carlos de Puno*, y sus principales actividades económicas fueron la minería, la ganadería y el comercio:

Los vecinos de la Villa de la Concepción y los del pueblo de Puno, si eran españoles o criollos, en su mayoría eran: mineros y/o mineros y dueños de minas; comerciantes, azogueros, plateros hacendados, entre otras cosas [...] En el caso de ser indios eran: trajinantes, agricultores y ganaderos, mitayos en las minas, dueños de minas en caso de

---

<sup>7</sup> López Paz, Melitón; Medina Vilca, Gustavo; Vilca Colquehuanca, Gustavo: *Historia social e historia urbana de Puno. Desarrollo urbano, organización de la ciudad de Puno: 1533-2000*. Unidad de Publicaciones de la Universidad nacional del Altiplano. Puno, 2009.



ser Indios Principales o Caciques. Los negros esclavos... sólo eran esclavos, con excepción de uno que otro negro liberto. (Frisancho 1996: 69)

Tras la disminución del recurso minero, Puno fue convirtiéndose en una localidad productora de ganado. Los grandes terratenientes españoles y criollos coexistieron con las autoridades indígenas hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando estalló la rebelión indígena de Túpac Amaru en 1780. El levantamiento tuvo severas consecuencias para el altiplano, y especialmente para el centro poblado. Saqueos y robos llevaron casi a su destrucción a los pueblos de Chucuito, Capachica y a la Villa de Puno. Hambre y miseria campearon en la zona. Esta dura prueba le granjeó a Puno la adquisición del rango de ciudad:

En 1850 el Rey Carlos IV de España, como premio a la heroica defensa de la Villa de Puno ante los ataques de las fuerzas rebeldes de 1781, la elevó al rango de ciudad y al mismo tiempo le concedió su escudo de armas. (López, Medina y Vilca 2009:16)

A resultas del levantamiento, el poder de los curacas se ve minado y en la meseta se inicia un periodo histórico dominado por los latifundistas mestizos y criollos. Durante esta etapa, el sistema político apoyó la usurpación de grandes extensiones de tierra indígena, las cuales fueron dedicadas a la ganadería. Estas zonas ganaderas integraron el circuito sureño de comercialización de fibra de lana, junto con Cusco y Arequipa. El evento más importante para la ciudad en esa época fue la llegada del Ferrocarril del Sur Arequipa-Puno el 1 de enero de 1874. El ferrocarril agilizó el proceso de la exportación de fibras y consolidó el rol de la burguesía comercial en la zona.

José Tamayo Herrera denomina a esta era la *Época de Oro* del altiplano (Tamayo 1982). Puno se afianza como localidad productora y comercializadora de lana y se constituye en núcleo del circuito comercial del sur del Perú. Gracias a ello, la ciudad comienza a tener una infraestructura urbana: son construidos el Colegio de San Carlos y el edificio de la Corte Superior de Justicia, por ejemplo. No obstante, los hacendados y terratenientes prefirieron sentar residencia y establecer sus casas comerciales en las ciudades de Cusco, Arequipa y Lima.

Fue por esa razón que Puno, ya iniciado el siglo XX, era todavía una localidad pequeña, casi rural. Para 1930 la población estaba sólo constituida por 12 000 habitantes, los cuales tenían un solo colegio de nivel secundario y un hotel -el Extra, ubicado en la actual calle Moquegua. Las construcciones estaban hechas de paja, teja y calamina, incluidos los edificios públicos y comerciales, y en el lago navegaban aún pequeñas embarcaciones de totora y vela (López, Medina y Vilca 2009).

Más allá de la ciudad, las masivas extensiones de tierra estuvieron principalmente en manos de hacendados locales desde la segunda mitad del siglo XIX hasta mediados del siglo XX:

El militarismo de los primeros años de la República permite la acumulación de tierras de los primeros hacendados, que en las siguientes décadas serán parte del circuito del mercado lanero. Los gamonales instauran una forma de gobierno fundada en el prestigio personal, la tenencia de grandes extensiones de tierra y de copamiento interno de alcaldías y subprefecturas, proyectando su poder a nivel nacional como diputados y senadores. El sistema de haciendas crece a expensas de la expoliación de las tierras campesinas. Entre 1906 y 1915 surgieron 2 516 haciendas con extensiones hasta de 200 000 has. (Romero Ríos 2006: 17-18)

Como respuesta, se producirán importantes levantamientos entre 1885 y 1930 en demanda de los derechos indígenas por la tierra, los cuales fueron reprimidos violentamente. Posteriormente, y debido a sus arcaicos métodos de explotación, las haciendas caen en manos de una burguesía comercial arequipeña que, o bien compraba las deudas de los viejos hacendados, o se quedaba con las tierras a cambio de prestamos no pagados. A esta época corresponde el nacimiento del indigenismo puneño como una forma de lucha intelectual en favor de las masas campesinas. Estudiosos locales como José Antonio Encinas, Emilio Romero, Federico More, Gamaliel Churata y Ezequiel Urviola, entre otros, inician una labor de investigación y reivindicación de la cultura indígena que será fundamental, como veremos más adelante.

Alejandro Diez Hurtado ha efectuado una investigación en la que describe los estratos de poder que existieron en Puno desde el siglo XIX hasta mediados del XX, y señala que el estrato más alto lo constituía un grupo de familias representantes de la élite política e

intelectual de la región. Se trataba de aquellos hacendados y propietarios dedicados principalmente al comercio lanero con Bolivia y Arequipa que sustentaban su poder en la acumulación de tierra, extendiendo sus influencias hacia los ámbitos del gobierno local y nacional. Los valores que más apreciaban eran el prestigio y la formación intelectual, como lo resume la siguiente cita:

Finalmente dos generaciones de gamonales se enraízan en tierras puneñas, la primera instaure una forma de gobierno fundada en el prestigio social, la tenencia de la tierra y la ocupación de los cargos y funciones públicas en el Estado peruano en construcción; la segunda se consolida en el poder a partir de su herencia y del estudio, dando lugar a un gamonalismo ilustrado, que copaba recurrentemente el poder local en las provincias, en la capital del departamento y en las diputaciones y senadurías. Los Frisancho, Linares, Torres Belón, Cuentas y varias otras familias destacaban y regían el destino de la región, conformando una élite que sustentaba su poder en su mejor situación económica pero también en su mayor nivel de formación. (Diez Hurtado 2003: 27-28)

Diez Hurtado nos habla de un *gamonalismo ilustrado*, cuyos miembros destacaban por su instrucción, la cual -junto al poder y al prestigio familiar- les permitía copar los puestos de la administración local. La socióloga francesa Solène Billaud ha escrito también sobre los antiguos hacendados y propietarios en la región; según su análisis existieron en Puno dos tipos de terratenientes:

Por un lado, los que vivían en su hacienda y ejercían un dominio personal frente a sus trabajadores campesinos, y tenían un poder sobre todo en el espacio local. Por otro lado, los que vivían en la ciudad, más alejados de la gestión cotidiana de su hacienda y que la consideraban más como una renta. Estos propietarios se dedicaban a la gestión del poder político regional o nacional. (Billaud 2006: 217)

Estos grandes terratenientes acumularon sus predios a través de la usurpación y en detrimento de las comunidades indígenas. Por esas circunstancias, los habitantes de las localidades que rodeaban a la ciudad de Puno eran arrojados de sus poblaciones de origen hacia la capital del departamento, situación que se agravaba por las continuas sequías e

inundaciones que marcaron la región desde 1956 hasta 1963, sometiendo a las comunidades al hambre y la pobreza.

Este *gamonalismo ilustrado* prevaleció hasta la década del 60, época que supone el inicio del debilitamiento del poder de los hacendados puneños. Unida a las severas condiciones climáticas, la incapacidad de los hacendados para desarrollar y modernizar la producción agropecuaria en las masivas extensiones de tierra que habían acumulado hizo que estas se empobrecieran. La mayor parte de la élite decide vender sus tierras o migra a otras ciudades del país; quienes deciden quedarse lo hacen porque carecen de recursos para salir o no cuentan con contactos familiares en los centros urbanos hacia donde deseaban ir.

Esta problemática trató de ser resuelta mediante la reforma agraria. Aquí una descripción del panorama de la región en este particular contexto histórico:

En el Perú, a fines de los años 50, la sequía, las acentuadas migraciones rurales hacia la ciudad y los movimientos campesinos contestatarios precipitaron los debates sobre la necesidad de una reforma agraria. El presidente Belaunde Terry adoptó las primeras medidas de expropiación y adjudicación de tierras en 1964, y la reforma fue confirmada y ampliada en 1969 por el gobierno del General Velasco Alvarado. Estas nuevas leyes de expropiación afectaron muchas haciendas de los departamentos del Perú Andino, y su sistema político, económico y social. El propósito afirmado de la reforma era poner fin al sistema de dominación vigente en el espacio rural para ayudar a su desarrollo económico, pero también pacificar los movimientos campesinos y eliminar a los hacendados como clase dominante. (Billaud 2009: 215)

La aplicación de esta medida supuso un cambio en el sistema de administración de la tierra, la cual pasó del manejo tradicional y obsoleto de los hacendados -cuyos métodos empobrecían las extensiones cultivables al ser dedicadas principalmente al pastoreo-, a una distribución bajo el sistema de las asociaciones cooperativas:

La reforma agraria de Velasco modifica la estructura de la tierra concentrándola en unidades cooperativas empresariales, pero dejando al margen a la gran mayoría de comunidades campesinas. En 1961, 886 propiedades mayores de 5000 has. representaban el 0.8% de las unidades agropecuarias, y concentraban el 76.8% de la

superficie rural del departamento. En 1973, con la reforma agraria las empresas asociativas ocupan el 90% de la superficie agropecuaria. Ante el declive y desaparición del poder gamonal, un nuevo poder rural emergía de las empresas asociativas, cuya cúspide estaba encarnada por los gerentes y las burocracias administrativas que le rodeaban. (Romero Ríos 2006:18)

Según la investigación ya citada de López, Medina y Vilca, las medidas tomadas resultaron contraproducentes, pues en vez de solucionar el problema de la distribución inequitativa, las tierras expropiadas fueron arrojadas en manos de una burocracia carente de la preparación necesaria para modernizar la producción agropecuaria en la región; en otras palabras, las tierras quedaron suspendidas en una suerte de limbo administrativo que entorpeció cualquier intento de explotarla de manera justa y efectiva:

Desde 1969, se declara la Reforma Agraria en el Perú y comienza su aplicación en el departamento de Puno; hasta el año 1985 el dominio y control de la mayor parte de la tenencia de la tierra estuvo en manos de las empresas asociativas (CENECAM). Las empresas asociativas en 17 años poco o casi nada habían solucionado en relación a los temas de: modernización agropecuaria, gestión y administración, acumulación-inversión, etc. (Melitón, Medina y Vilca 2009: 20)

Es así como el poder gamonal desaparece y cede su lugar a las cúpulas administrativas, una tecnocracia ligada a la izquierda política y a partidos como Pukallacta y Bandera Roja. El objetivo de las empresas rurales de carácter cooperativo era modernizar y aumentar la producción agropecuaria, redistribuyendo los ingresos entre asociados y feudatarios tras incorporar a los representantes de las comunidades campesinas. Lamentablemente, los miembros de la burocracia rural fueron incapaces de alcanzar estas metas, lucraron con la producción y cerraron el círculo de feudatarios a la participación de las comunidades, con lo cual corrompieron los ideales iniciales que inspiraron el nacimiento de las empresas asociativas (Romero Ríos 2006).

La indignación de los líderes comunales y la postergación de sus derechos causaron, paralelamente, el nacimiento de un movimiento campesino aliado a la iglesia católica y a ciertas agrupaciones de izquierda. En demanda de sus derechos, el movimiento optó por la

toma de tierras entre los años 1981 y 1987. Frente a estas circunstancias, el gobierno de Alan García aprueba los decretos supremos 005 y 006 con la finalidad de redistribuir más de un millón de hectáreas de tierra entre las comunidades.

Entretanto, algunos hacendados entablaron juicios para que sus tierras les fuesen devueltas -juicios que continúan hasta hoy en muchos casos-. Los más avisados vendieron sus propiedades al comenzar los alarmantes rumores acerca de la expropiación de tierras, de modo que las circunstancias fueron bastante diversas según cada hacendado (Billaud 2009). Para la socióloga francesa Solène Billaud, fueron estos últimos los que decidieron permanecer en Puno tras la reforma debido a que habían hecho su vida en Puno, no sólo como propietarios pero como miembros de la comunidad; en otras palabras, habían desarrollado raíces más profundamente en la sociedad puneña.

En todo caso, tras el debilitamiento de las tradicionales y afortunadas familias puneñas, comienza un proceso de reemplazo en el ámbito del poder de estos viejos clanes por familias intermedias de mestizos educados, hijos y nietos de los migrantes provenientes de las comunidades rurales y de otros centros urbanos menores, algunos de los cuales ya habían logrado una formación superior tras la fundación de la primera universidad puneña, que es abierta para los estudiantes locales en 1962:

Desde mediados del siglo XX, el poder tradicional familiar se debilita. Se pasa de una sociedad estamental a una sociedad meritocrática dominada por el ascenso por educación que se generaliza luego de la sequía y crisis agraria de los cincuenta y sobre todo tras la Reforma Agraria, que termina por agotar lo que quedaba de poder terrateniente. En el proceso no todos los miembros de las familias notables logran mantener su status de dominio, y pocos de entre las élites provinciales han conservado su antiguo lugar porque ‘pocos han llegado a ser grandes profesionales’ y porque ‘el abolengo de las familias se pierde cuando sus descendientes no son destacados’, lo que sumado al ascenso de la población campesina, termina por desplazarlos del poder local. (Diez Hurtado 2006:30)

De esta manera se explica la ascensión de familias de mestizos educados y de otros individuos llegados con la ola migratoria que, si bien no ascendieron al poder gracias a su

educación, lo lograron gracias a sus habilidades para el comercio y su iniciativa para el desarrollo de una industria de pequeñas y medianas dimensiones. Este fenómeno no sólo ocurrió en la ciudad de Puno, sino en otros centros urbanos de proporciones considerables en la región, ocasionando un crecimiento gradual que convierte a los centros poblados en distritos y, luego, en ciudades, como son los casos de Juliaca e Ilave. Por lo tanto, nuevos grupos de poder van apareciendo a medida que Puno se urbaniza:

La migración local de los campesinos, desde sus comunidades hacia los pueblos capitales de distrito y de provincia, estuvo estrechamente relacionada al desplazamiento de los sectores dominantes tradicionales. Así, en las provincias y distritos aymaras los sectores 'mistis' locales (pequeños y medianos propietarios de tierras, así como burócratas y comerciantes) fueron desplazados lentamente, desde mediados del siglo XX, por los comuneros que se establecieron en los pequeños pueblos y ciudades. Actualmente dichas localidades están habitadas por población procedente de las comunidades rurales aymaras. Es el caso de las actuales capitales de distrito, como Conduriri, Mazocruz, Pilcuyo, Huacullani, Qelluyo y otros. (Pajuelo 2005:35)

Un traspaso de poder ocurre entonces, desde el grupo de las familias principales hacia individuos de antecedentes étnicos indígenas cuya fuerza social reside en el crecimiento comercial que le generan a la región y en su formación profesional:

El perfil de estos nuevos empresarios responde a los cambios ocurridos a nivel estructural. En una muestra de 50 empresarios, ya no existen apellidos como Muñoz Najar, Bustamante, Lira, Michell y otros, sino que aparecen las familias Mamani, Yana, Tuco, Paucarmayta, Paredes. Los antiguos comerciantes arequipeños, limeños o extranjeros han sido desplazados por el ascenso de los empresarios locales. La mayoría de estos nuevos empresarios son jóvenes entre los 30 y 40 años de edad, hijos de migrantes o migrantes hablantes del quechua. Proceden de familias rurales pero no han roto sus vínculos comunitarios ni familiares. (Pajuelo 2005: 35)

Ramón Pajuelo advierte, no obstante, que la presencia e importancia de las viejas familias no desaparece del todo, ya que los pequeños propietarios menos afectados por la reforma agraria, y consolidados económica y profesionalmente, mantienen sus redes sociales, lo que

les permite, a ellos y a sus familiares, ocupar ciertos cargos en la administración estatal, sin olvidar que figuran en el ámbito regional por su labor intelectual.

Otra interesante observación efectuada por Pajuelo es que este grupo de comerciantes emergentes, que más adelante se consolidará como la nueva élite, *imita el modelo de afirmación política de las familias tradicionales a través de la obtención de prestigio*; así mismo, mantiene redes clientelares con allegados y familiares para la conservación del poder político y el reparto de privilegios y favores al establecerse en una situación de poder.

Esta idea es esencial para explicar el actual contexto socio político de la región; nos permite entender cómo el liderazgo de la sociedad puneña depende aún en gran modo de las relaciones familiares, del intercambio de dones, favores y servicios, así como del prestigio social obtenido a través de la formación educativa. Alejandro Diez Hurtado coincide en la importancia de las redes familiares para el ejercicio del poder en las localidades puneñas:

[...] es desde la familia que surgen nuevos movimientos políticos y la primera base de apoyo y relaciones de quienes aspiran a detentar la autoridad; y, finalmente, la familia es también la primera y principal destinataria de la redistribución de las prebendas y los beneficios que se obtienen con los cargos. (Diez Hurtado 2003: 82)

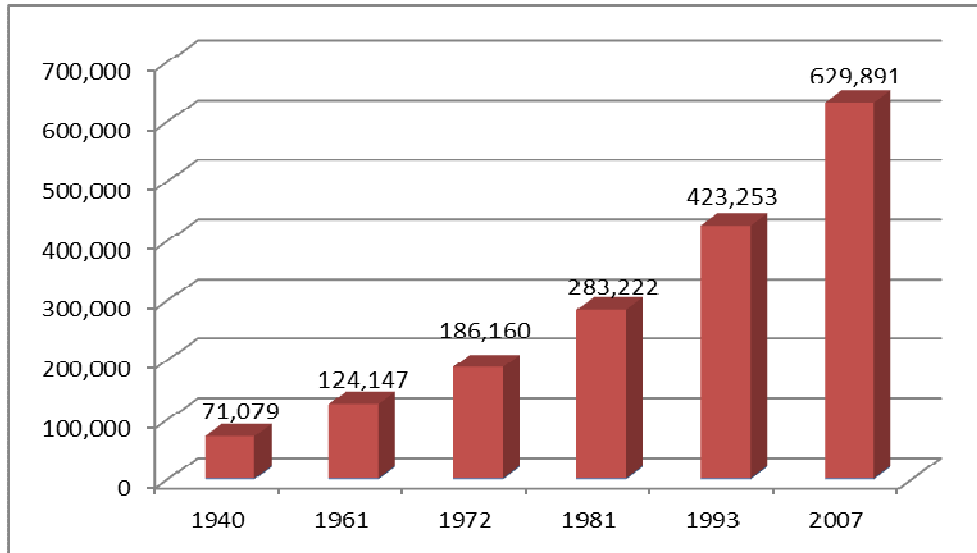
Este contexto se da tras el descalabro de la reforma agraria y el inicio de una ola migracional que comenzó a alimentar los centros urbanos de la región desde las poblaciones rurales y que se extendió hacia ciudades como Lima y Arequipa.

Por supuesto, no puede dejar de mencionarse el episodio de la violencia terrorista en la región. Sendero Luminoso hace su aparición en Puno en 1986 con el objetivo de hacer de Puno una de sus bases operativas, la segunda después de Ayacucho. Inicialmente sus miembros enarbolaban el discurso de las reivindicaciones étnicas, atacaron fundos y repartieron bienes entre los comuneros, por lo que ganaron algunas simpatías iniciales; sin embargo, la radicalización de su accionar y el asesinato de líderes campesinos generó el rechazo del campesinado. Para 1992, cuando el senderismo es finalmente reducido en la zona, las posibilidades de un movimiento campesino se habían reducido también. Sin



**Gráfico 1**

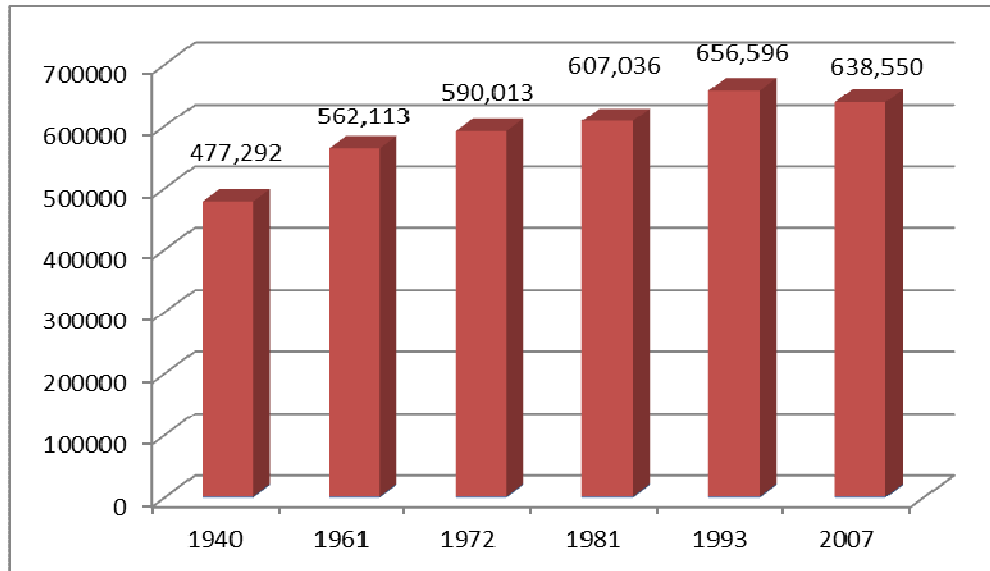
**EVOLUCIÓN DE LA POBLACIÓN CENSADA URBANA SEGÚN DEPARTAMENTOS: PUNO**



Elaboración propia con datos del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). Censo Nacional de Población y Vivienda: 1940, 1961, 1972, 1981, 1993 y 2007.

**Gráfico 2**

**EVOLUCIÓN DE LA POBLACIÓN CENSADA RURAL SEGÚN DEPARTAMENTOS: PUNO**



Elaboración propia con datos del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). Censo Nacional de Población y Vivienda: 1940, 1961, 1972, 1981, 1993 y 2007.

embargo, y aunque en Puno no se haya podido consolidar un movimiento campesino cohesionado, el rol que sus autoridades tuvieron en la lucha contra el terrorismo fue clave.

### **2.4.1. La zona rural: comunidades y centros poblados**

Este segmento está dedicado a las comunidades del área rural y su relación con las instituciones del poder estatal. Descubriremos cómo estas han sufrido varios cambios durante las últimas décadas.

Existen en el país unas 5 934 comunidades campesinas, aproximadamente; de este grueso, la mayor parte se localiza en Puno, que posee hasta el momento 1 274 (Rodríguez 2006). No obstante, en el altiplano existen diferentes tipos de poblaciones rurales, las cuales están organizadas como centros poblados, comunidades y parcialidades, como nos hace ver Ramón Pajuelo en la siguiente cita:

Estos tres tipos de asentamiento constituyen las principales formas de residencia en las áreas rurales de la zona aymara de Puno. Antes de la reforma agraria eran predominantes las parcialidades, que son la forma tradicional de poblamiento en dicha zona. Posteriormente muchas de estas parcialidades se convirtieron en comunidades, de modo que las llamadas parcialidades han terminado constituyéndose en anexos de estas. Los actuales centros poblados son generalmente las denominadas ‘comunidades madre’, es decir, las más antiguas y pobladas de la zona, que desde la década de los ochenta lograron dicho estatus, consiguiendo así ser la sede de sus respectivas municipalidades. (Pajuelo 2005: 16)

Si bien las formas de los asentamientos poblacionales son distintas de acuerdo a su importancia, a su antigüedad y al número de grupos familiares que acogen, las principales son las comunidades, poco conocidas por las autoridades que radican en los centros urbanos y tenidas como núcleos poblacionales estancados en el tiempo. Esto resulta contradictorio en tanto las poblaciones nativas han pasado por múltiples cambios, reestructuraciones y reformas legales.

La constitución formal de estas poblaciones fue modificada principalmente por la reforma agraria, que cambió su denominación de comunidades indígenas por la de comunidades campesinas. La constitución de 1979, así como la Ley General de Comunidades Campesinas 24656 y la Ley de Deslinde y Titulación de Territorio Comunal 24657 -dadas las dos en 1987 durante el primer gobierno de Alan García- regularon el saneamiento legal de las comunidades así como sus derechos y obligaciones. La cuestionada ley 26505, expedida en 1995 y conocida también como la Nueva Ley de Tierras, ha determinado la libre disposición de las tierras de estas comunidades, aunque ha facilitado también la inversión minera de terceros. (Laats 2000)

Actualmente, en función de alcanzar mayores beneficios por parte de la administración central y regional, las autoridades y tenientes gobernadores de las comunidades campesinas demandan se les reconozca como centros poblados y distritos, con lo cual pueden acceder al presupuesto dispuesto para la región. Al ser reconocidas estas poblaciones como distritos, los comuneros y sus representantes tienen voz y derecho a participar en la toma de decisiones que puedan afectarles. Notable es el caso de los pobladores de las comunidades que pertenecieron a la hacienda y luego Cooperativa Ccapa, en la provincia de Quispicanchi, Cusco. Henkjan Laats, especialista en transformación de conflictos medioambientales, recogió el año 2000 algunas de sus expectativas al respecto:

Otro asunto es la opción que las comunidades se conviertan en un Concejo menor, municipio o distrito, posibilidad que es vista positivamente por la mayoría. Se mencionó como posibilidades de la municipalización de las comunidades campesinas: “mejores posibilidades para ejecutar obras, mejor educación, creación de mercados para venta de productos agropecuarios y artesanía, industrialización de productos de la zona, tener mayor organización con comunidades colindantes”. (Laats 2000:10)

Sin embargo, y a pesar de las aspiraciones progresistas de los habitantes de estos centros poblacionales, el desinterés y la desinformación de las autoridades oficiales acerca de su naturaleza y necesidades es evidente, así como la falta de respeto a las normas legales dadas a su favor constitucionalmente. La ausencia de comunicación entre las autoridades de las comunidades y las autoridades de los gobiernos locales fue, de hecho, uno de los factores que determinaron el levantamiento popular que en abril del 2004 culminó con el asesinato a

golpes del alcalde de Ilave, Cirilo Robles Callomamani. La autoridad murió en manos de una población enardecida, llegada desde sus comunidades a la capital distrital de Ilave para reclamar por los supuestos actos de corrupción de la administración y una mejor distribución y manejo del presupuesto destinado a la zona (Pajuelo 2005).

Generalmente los “tenientes gobernadores”, autoridades de las comunidades campesinas, expresan firmemente sus posiciones cuando así lo consideran necesario; cuando quieren reclamar por la falta de atención del Estado o por la falta de respeto a sus tradiciones; esto ocurre particularmente con las autoridades de ascendencia aymara. La situación ha sido ejemplificada por Ramón Pajuelo a través de otro evento acaecido en Ilave tres años después, el cual es descrito en un artículo periodístico publicado por El Comercio en julio del 2008. El texto reportaba que el alcalde del distrito había sido obligado a arrodillarse y pedir disculpas a los tenientes gobernadores aymaras de las zonas altas, medias y bajas, por haber contratado a personas extrañas a las comunidades para encargarse de la seguridad del evento que celebraba el año nuevo andino -un evento tradicional- sin consulta previa. El hecho fue también motivo para reclamarle al alcalde por su inacción y por el incumplimiento de las promesas hechas por su administración (Pajuelo 2009).

La falta de entendimiento y de mecanismos para el logro de consensos entre las autoridades tradicionales y las autoridades estatales es una constante causa de fricción en la región, y hay mucho trabajo por hacer al respecto. Por otro lado, no existe documentación acerca de los cambios sufridos en las poblaciones rurales tras el auge del comercio informal que ha beneficiado a algunas zonas del altiplano; en consecuencia, no sabemos hasta qué punto las comunidades han perdido su carácter tradicional para abrazar costumbres y hábitos de consumo urbanos. Ramón Pajuelo describe así la situación transicional de estas poblaciones:

Pero basta recorrer las comunidades (sobre todo aquellas de la zona baja, cercana al lago Titicaca) para observar que difícilmente podrán responder al patrón característico tradicional de lo rural. Se trata de comunidades en las cuales existen límites difusos entre aquello que es propiamente rural y aquello que es propiamente urbano. Esto es algo que no sólo se refleja en el paisaje (cubierto cada vez más por construcciones de

cemento y calaminas). Tupidas redes familiares y de ‘micro paisanaje’ (o sea, la pertenencia a tal o cual comunidad) vinculan estrechamente a las familias con redes de parientes y amigos residentes en la ciudad. Asimismo, la dedicación tradicional a las labores agropecuarias ha perdido exclusividad, pues muchos de los comuneros son también comerciantes y transportistas. (Pajuelo 2005: 36)

A pesar de vivir un periodo de transformación, las comunidades en Puno han sabido mantener un tipo de vida que aún mantiene sus prácticas culturales, como ocurre con la aplicación de la justicia consuetudinaria restaurativa de las rondas campesinas<sup>8</sup>. Paralelamente, han logrado ellos mismos mejorar en ciertos aspectos sus condiciones de vida a través del autofinanciamiento de obras y servicios básicos (Rodríguez 2006).



Tenientes gobernadores de las comunidades de Ilave. Foto: <http://www.larepublica.pe/09-09-2014>

Hoy por hoy continúan las pugnas y diferencias entre los líderes de estos centros poblados y las autoridades estatales por la falta de coordinación en la toma de decisiones a nivel policial, judicial y político; sin embargo, son los problemas relacionados con el medio ambiente los que causan mayores enfrentamientos, pues han opuesto a las comunidades contra las empresas mineras de la región, que cuentan con el apoyo de las instituciones

---

<sup>8</sup> Las rondas campesinas surgen, curiosamente, en el distrito de Crucero en Carabaya, en el año 1987, desde donde se extienden hacia otras localidades del departamento (Rodríguez Aguilar 2006).

gubernamentales. Ocurrieron problemas en los distritos de Paratía y Ocuvi en Lampa, Pichacani en Puno, Crucero, Ituata, Corani y Ayapata en Carabaya, San Antón en Azángaro y Ananea en San Antonio de Putina, lo que ha llevado a los representantes de las comunidades y a los gremios campesinos a solicitar la titulación y el reconocimiento pleno de la propiedad de sus tierras para poder disponer de los recursos naturales que en ellas se ubiquen (Rodríguez, César 2006).

Puno es una de las regiones donde más conflictos sociales de proporciones se han registrado entre los representantes de los gobiernos locales y las poblaciones rurales; muchas veces la gravedad de los enfrentamientos ha requerido la intervención de las instituciones públicas y privadas, la iglesia y las organizaciones no gubernamentales. Como ya se había indicado, la mayor parte de estos levantamientos populares se han dado contra las gestiones municipales, debido principalmente a la falta de obras o de rendición de cuentas, así como el incumplimiento de requerimientos expresos de la población y la insatisfacción de sus necesidades básicas. (Barrenechea Cárdenas 2006).

Estos conflictos están generalmente liderados por personajes que desean ocupar cargos a nivel local, individuos provenientes de sectores políticos emergentes, usualmente de origen campesino y con ciertos niveles de instrucción. Muchas veces son candidatos que no tuvieron éxito en elecciones pasadas, que planean postularse en el futuro o apoyan los intereses de algún grupo político que desea llegar al poder y que frecuentemente recurre al discurso de la reivindicación étnica. Es la búsqueda de protagonismo la que mueve a estos personajes a conformar frentes de defensa o comités de lucha, cuyos reclamos pueden tener justo sustento, pero que apuestan por actos violentos de protesta que comúnmente acarrearán serias consecuencias (Barrenechea Cárdenas 2006).

Y es que los espacios políticos locales se han convertido en el nuevo ámbito de lucha por el derecho a la interlocución con el poder central y la disposición de los presupuestos regionales; sin embargo, debido a la carencia de un sistema de gobierno de sólidos fundamentos, las municipalidades son estamentos de poder sumamente frágiles, fácilmente corruptibles y por las que se desarrollan agresivas pugnas electorales. Dirigentes gremiales, comerciantes, docentes que han ascendido socialmente debido a su instrucción superior, se

enfrentan por el poder, desplazando a las familias que antaño solían coparlo. El resultado de esta situación es descrito de la siguiente forma:

En este escenario, se convertirá en una constante la extrema dispersión del voto por el alto número de listas que se presentan, restando representatividad a la nueva autoridad. A ello se aúna el ejercicio de gestiones autoritarias e ineficientes, lo que acabaría provocando en los últimos tres años, una serie de crisis de gobernabilidad local, con resultados dramáticos como en el 2004 el caso de Ilave, en la provincia del Collao, donde fue asesinado el alcalde Fernando Robles. (Romero Ríos 2006: 19)

Los gobiernos locales han ido haciéndose sentir como los nuevos actores en la toma de decisiones en la región, y en este escenario, los grandes partidos nacionales que alguna vez fueron los más representativos han cedido su lugar a la participación de listas independientes y movimientos locales de diverso tono y discurso político. Estos generalmente atienden a los intereses de individuos y grupos particulares que suelen subirse al carro de las demandas y la simbología étnicas para ganar la simpatía de los votantes.

Esta es la situación actual de las comunidades. No obstante su inserción progresiva en el circuito comercial de la región, existe una brecha entre sus líderes y las autoridades del gobierno regional, grieta que no sólo se limita a los aspectos político y económico de la situación, sino también al factor cultural. Esta distancia está determinada por la falta de conocimiento y el desinterés sobre los temas concernientes a los centros poblados rurales por parte de las autoridades de los centros urbanos. Sin embargo, los habitantes de las comunidades luchan por encontrar sus propias estrategias para obtener los bienes y servicios que necesitan.

### **2.4.2. Puno en la actualidad**

En los últimos años Puno ha ido desarrollándose económicamente como resultado de la dinamización de sus mercados locales y el crecimiento del pequeño y mediano comercio. Se han incrementado la cantidad y variedad de sus productos, incluyendo productos

industriales que provienen del exterior, en su mayoría productos traídos ilegalmente desde Bolivia a través del contrabando. Aquí una breve descripción del panorama:

Las ferias y mercados locales crecen, aumentando por un lado las posibilidades y oportunidades de consumo de la población y, por otro, los servicios e instituciones necesarias para el desarrollo del comercio (como el crédito informal o el transporte). A ello se suma el desarrollo de cierta visión comercial, no tradicional, con énfasis en la implementación, aún incipiente, de iniciativas empresariales vía la creación de micro empresas familiares. (Diez Hurtado 2003:25)

Según Alejandro Diez Hurtado, quien ha investigado el contexto puneño y los poderes políticos que lo rigen hoy, el crecimiento económico es resultado de la constante movilidad de la población con fines comerciales. Lo urbano y lo rural se han venido articulando de manera fluida en las últimas décadas debido a una constante migración, especialmente de carácter rural-rural o entre centros poblados del interior de la región; es decir, los puneños se dirigen por temporadas hacia las zonas en donde pueden realizar labores que les produzcan algún rédito.

Estas son, en términos generales, las rutas del desarrollo económico en la región: Puno se mantiene como capital burocrática y turística, mientras Juliaca es el centro que articula el movimiento comercial, que proviene principalmente de localidades del sureste aymara como Ilave, Yunguyo y Desaguadero, desde donde fluye una ola constante de productos y gente. Hacia la zona sur se extiende la zona preferida por los grandes comerciantes informales para trasladar su mercadería a través de áreas menos pobladas como Putina, Huancané y Moho. Hacia la zona norte, en las provincias de Sandía y Carabaya, se encuentran las no menos importantes áreas de colonización de la selva y los lavaderos informales de oro. En el norte y noroeste de Juliaca perviven las grandes extensiones de pastoreo de Lampa, Azángaro y Ayaviri, cuyas poblaciones se encuentran menos desarrolladas, a pesar del movimiento comercial que involucra al resto de la región.





Municipalidad Distrital de Moho, 2014. Hasta el año 1978, Moho fue considerada una población rural. Foto: <http://www/elregionalpuno.blogspot.com>

Los principales rubros comerciales de la región incluyen a los industriales de mediana y pequeña escala asentados mayoritariamente en Juliaca, a los pequeños y medianos comerciantes de las ciudades y aquellos comerciantes emergentes de antecedentes étnicos indígenas quienes poco a poco han ido diversificando sus actividades productivas en la hotelería, el transporte, la venta de abarrotes al por mayor, la distribución de cerveza y la fabricación de triciclos. No podemos olvidar a los no menos importantes empresarios del turismo, los productores de lana de alpaca y los contrabandistas (Diez Hurtado 2003).

No se han encontrado estudios acerca de cómo este desarrollo económico ha impactado, ya no a las ciudades, sino a las comunidades y centros poblados menores, es decir, las zonas aún consideradas rurales; no obstante, puede afirmarse que el campo y la ciudad se han integrado en términos sociales y económicos de una manera particular, como lo indica la siguiente cita del texto *Gobernabilidad y Desarrollo ¿Cumbre inalcanzable?*:

El campo se complementa crecientemente con la ciudad e incluso la opción de muchas familias campesinas es trasladar su hogar a un centro poblado mayor, sin dejar de atender los quehaceres de las parcelas y el ganado. (Mendoza *et al.* 2007: 27)

Los pobladores rurales demandan la conversión de los anexos distritales en donde residen en centros poblados menores, ya que ven este cambio como la única forma de superar la marginación y el olvido al que les ha sometido la administración de la capital distrital (Mendoza *et al.* 2007). Esta situación se refleja en la opinión generalizada de que la administración regional es ineficiente y corrupta, lo cual se une a la ausencia de claros mecanismos de participación popular en la toma de decisiones presupuestales.

No existe, por otro lado, una organización sólida que represente los intereses de la población rural; la Federación Campesina existente tiene muy poca capacidad de movilización. En su lugar, son los tenientes gobernadores -representantes de las comunidades y parcialidades- quienes tienen el mayor consenso, aunque su liderazgo se traduzca en imprevistas asonadas, de naturaleza violenta casi siempre, como la ocurrida en Ilave el 2004.

Como se ha señalado, la debilidad de las instituciones del Estado ha permitido el desarrollo de varias actividades ilegales que dan sustento a buena parte de la población puneña. En Puno, el contrabando es una importante fuente de ingresos y sus ramificaciones llegan hasta los departamentos vecinos de Moquegua, Tacna y Arequipa. Todas las grandes asociaciones de comerciantes de Juliaca están ligadas a este tipo de comercio de manera directa o indirecta, siendo el gran contrabando dirigido por un poderoso grupo de individuos cuyas operaciones son bien conocidas como “la culebra”: caravanas de camiones con mercancía que cruzan la frontera con fuerte protección armada (Mendoza *et al.* 2007).

Otra fuente de conflictos con la autoridad estatal son la producción cocalera -muy difundida en las regiones colindantes con la selva- y la extracción minera ilegal en los campamentos de La Rinconada, Cerro Luna y Ancoccla, en el distrito de Ananea, provincia de San Antonio de Putina. Los mineros organizados en cooperativas efectúan actividades

sumamente contaminantes que los enfrentan a las comunidades de la cuenca del río Ramis (Crucero, San Antón, Asillo y Progreso), cuyos habitantes han llamado la atención de las autoridades a través de diversas acciones sin mayores resultados.

### **2.4.3. Panorama social y étnico de la región**

Esta sección describirá la composición étnica de la población puneña con el fin de entender la dinámica de sus actuales procesos sociales. La migración transformó a la ciudad de una pequeña capital de provincia casi aristocrática, según lo considerara François Bourricaud, en una ciudad cuya población es en la actualidad un 80% migrante y andina. Sus usos y valores cambiaron evidentemente. Hoy por hoy, aquellas familias que tienen un tiempo de residencia más prolongado en la urbe, mantienen una relación aparentemente horizontal con sus relativamente nuevos residentes, especialmente en términos económicos; no obstante, un añejo sentimiento de superioridad persiste en los ámbitos familiares más íntimos.

En el texto *¿Quiénes son? El tema de la identidad en el Altiplano*<sup>9</sup>, Rodrigo Montoya hizo una interesante recopilación de testimonios que intentan responder la pregunta acerca de cómo se consideran a sí mismos algunos pobladores en el altiplano. Si bien los testimonios fueron recopilados entre sujetos que habían alcanzado niveles de educación superior, algunos afirmaban radicalmente sus orígenes andinos:

El suscrito estudiante de Lingüística y Educación, nacido en la zona rural de una campesina aymara del distrito de Acora, al mirarme en un espejo, debo decir que nunca me he avergonzado de decir que soy aymara; aunque debo manifestar que esto no es nada fácil, particularmente cuando los del otro grupo -los *mistis*- desde pequeño, cuando uno es un trabajador de estos señores, a cada instante nos dicen: ‘cholino, indiecito, etc.’ Ahora siento que es hora de ponerme firme sobre estos apelativos que he recibido. Con orgullo diré que soy así. *Dionisio Condori Cruz, profesor de Educación Primaria en una escuela rural.* (Montoya 1988: 28)

---

<sup>9</sup> Montoya, Rodrigo. *¿Quiénes somos? El tema de la identidad en el Altiplano*. Mosca azul. Lima, 1988.

Si bien resulta inspirador como testimonio, esta suerte de conciencia étnica es poco frecuente. Por otro lado, el hecho que sea un individuo de la etnia aymara influye directamente en el tono del discurso pues, a comparación de los quechuas, la etnia aymara ha tenido históricamente un mayor desarrollo a nivel de su auto reconocimiento, organización y representatividad en el sur andino.

¿Pero de qué hablamos exactamente cuando nos referimos a los grupos étnicos del altiplano? Además de los grupos indígenas aymara y quechua, debemos incluir al grupo mestizo, producto de la integración cultural del indígena en el contexto urbano. Aquí algunas precisiones acerca del significado de estos términos.

En general, el término *mestizo* suele tener significaciones encontradas, pero para empezar podemos recurrir a la definición usada por Raúl Romero:

El término mismo tiene fuertes connotaciones coloniales y raciales, pero las ciencias sociales han sostenido desde hace algún tiempo que el mestizaje en los Andes sudamericanos no es un proceso racial, sino más bien cultural, el cual definimos aquí como la apropiación gradual de la modernidad por los campesinos indígenas andinos. (Romero 2004:45)

Este término no contiene el significado de homogeneización cultural o asimilación que se le dio en ciertos discursos nacionalistas; en cambio, entiende *lo mestizo* como el resultado de un proceso por el cual individuos indígenas adecúan sus códigos culturales de acuerdo a las demandas del contexto socio-económico moderno.

El término *indígena*, por otra parte, suele aludir al campesino monolingüe que mantiene las costumbres y usos tradicionales de su comunidad y que, por encontrarse en el nivel más bajo de la jerarquía socio-económica, carece de la mayoría de beneficios básicos ofrecidos por el Estado, como la educación y la atención gratuita de salud. Por supuesto, es necesario advertir que en el particular contexto peruano todas las categorías étnicas son relacionales y circunstanciales: los términos *mestizo*, *indio* y *cholo* pueden variar de acuerdo a la región e incluso a la localidad en que se usen, dependiendo de cuándo sean usados y por quién. Pero veamos cuál es la situación en el contexto que nos interesa estudiar:

Una de las principales características del departamento de Puno es su bipolaridad en dos espacios con matices culturales diferentes: quechuas en el norte del departamento, aymaras en el sur y en el área circumlacustre... La distribución de idiomas nativos marca también, como veremos, las opciones políticas y electorales y es un referente importante en la vida política, representando una suerte de dualismo complementario y opuesto a la vez, dependiente una u otra opción de las coyunturas políticas. El quechua se asienta en las provincias de Carabaya, Azángaro, Lampa, Melgar y Putina, mientras que el aymara es mayoritario en Chucuito, El Collao, Huancané, Moho y Yunguyo. (Mendoza, Urrutia y Wilhelmi 2007: 22)

En las páginas siguientes analizaremos los estudios que se han efectuado sobre estos grupos étnicos en la zona del altiplano, comenzando por el clásico estudio de François Bourricaud, *Cambios en Puno*, hasta llegar a los trabajos más contemporáneos.

#### **2.4.4. Primeros estudios sobre la etnicidad en Puno**

*Cambios en Puno*, uno de los primeros trabajos dedicados a estudiar la composición social y étnica de la población de la región, fue escrito por François Bourricaud a finales de los 50's (Bourricaud 1967), siendo publicada la primera edición en francés en 1962.

Entre todos los departamentos del Perú, afirmaba Bourricaud, Puno era el que concentraba la mayor cantidad de población indígena, la cual habría vivido en una relación de simbiosis con la élite blanca/mestiza residente en los núcleos urbanos de la zona. Esto quería decir que no existía un principio de exclusión entre ambos segmentos; más bien, se advertía un acercamiento y una fusión parciales. Este comportamiento, empero, no eliminaba la existencia de un grupo dominante, conformado por los *mistis* -término usado por los indígenas para identificar a los no indígenas, fueran estos blancos o mestizos- y un grupo indígena dominado.

Otra conclusión de su trabajo señalaba que las características fenotípicas no tenían mayor relación con la determinación del tipo social<sup>10</sup>, a diferencia de las actitudes socio-culturales de cada grupo. De hecho, la determinación de la categoría étnica podía variar dependiendo de quién la asignara, si era uno mismo o un individuo del grupo inmediatamente superior o inferior. Se ejemplificaba esta idea mediante el caso de un artesano, el cual podía ser un *cholo* para el individuo con formación profesional que empleaba sus servicios, o bien podía ser considerado un *misti* en su comunidad de origen.

A pesar de lo relativos que pudieran resultar estos conceptos, Bourricaud propuso una descripción de los individuos que podrían ser identificados como indígenas (huelga decir que este grupo no era homogéneo, ya que podían hacerse distinciones entre indígenas acomodados e indígenas pobres, entre quechuas y aymaras, autoridades o comunes, etc.). Se consideraba indígena a quien en sus relaciones con los no indios ocupaba una función subordinada, quedando excluidas sus marcas fenotípicas. Otros rasgos indígenas eran sus características culturales, como el uso exclusivo de una lengua nativa, el ejercicio de una ocupación que no generara prestigio y que incluso fuera menospreciada por quienes no estuvieran dentro de su grupo étnico. La última característica, probablemente la más interesante para este trabajo, era que lo indígena podía ser identificado como un conjunto de rasgos económicos, sociales y culturales descritos bajo la noción de *lo arcaico*. Todos estos rasgos usualmente implicaban valores negativos debido a que no eran auto-asignados.

Entre el estrato blanco/mestizo y el indígena, el sociólogo francés ubicaba a un nuevo estrato: el segmento *cholo*. El término, que tenía diversos significados, era generalmente peyorativo, aunque en determinadas circunstancias podía ser afectuoso o familiar. *Cholo* era el individuo que, proviniendo del grupo indígena, se trasladaba de su comunidad o ámbito de origen hacia localidades más grandes, dispuesto a abandonar sus características

---

<sup>10</sup> Los índices fenotípicos, tal como coincide Thomas Abercrombie para el caso de Oruro, no suelen ser un buen indicador de la identidad de cada individuo, o por lo menos no en el altiplano. Influyen más la posición económica, el grado de formación, los usos y códigos de consumo personales, etc. La movilidad social de cada individuo es, por lo tanto, determinante para su caracterización. En: "La fiesta del Carnaval postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folclórica". *Revista Andina. Música y Danzas en los Andes*. Cusco, 1992.

culturales originales. El término era aplicado al advenedizo, al que escalaba en el ranking social por su astucia con el fin de hacerse semejante a los miembros del grupo dominante. Entre este grupo y el mestizo había una franja harto ambigua debido a que *cholos* y mestizos podían tener las mismas ocupaciones, e incluso las mismas actitudes y usos.

El tercer grupo, compuesto por mestizos y blancos -estos últimos en cada vez menor número-, estaba básicamente constituido por individuos que ejercían profesiones liberales: empleados administrativos de alto o mediano rango, comerciantes notables y antiguos terratenientes que pasaban su tiempo entre Lima y Arequipa; es decir, estaban ligados a la provincia por lazos estrictamente económicos. Al interior de este grupo podía existir cierta hostilidad hacia los grandes terratenientes, especialmente en el mestizo que radicaba en la ciudad, ya que su prestigio no provenía de sus tierras sino de su formación.

Para Bourricaud, la presencia de determinados rasgos físicos no bastaba para afirmar la pertenencia de un individuo a un grupo étnico. La jerarquía social obedecía más bien a un criterio relativo, ya que un mismo individuo podía ser clasificado de distintos modos, fuera como indio, *cholo* o incluso mestizo, dependiendo de la situación de quien quisiera definirlo.

No podía afirmarse tampoco que existieran clases sociales en Puno, ya que para eso era necesario afirmar que todos los individuos eran considerados iguales fuera de sus condiciones económicas, lo cual resultaba imposible en la región. La explotación de un grupo de individuos en manos de otro podía ser solamente aceptada y mantenida en tanto uno de estos grupos no fuese considerado como equivalente por los otros o por sus mismos miembros.

El siguiente trabajo dedicado a los grupos étnicos en el altiplano pertenece a Richard Schaedel<sup>11</sup>. Schaedel realizó un trabajo demográfico en el sur del país en los 60's. En muchos aspectos coincide con la descripción hecha por Bourricaud, especialmente en lo

---

<sup>11</sup> Schaedel, Richard. *La demografía y los recursos humanos del sur del Perú*. Instituto Indigenista Interamericano. Serie: Antropología Social, 8. México, 1967.

que se refiere a la aparición de una nueva clase *chola*<sup>12</sup>. Esta estaría compuesta por individuos dedicados a trabajar en el área de servicios como vendedores ambulantes de comida, peluqueros, limpiabotas, lavanderas, carniceros, y en otros oficios caracterizados por su naturaleza manual e improvisada. La élite de esta clase social estaría conformada por los empresarios *cholos* dedicados al transporte y por los maestros artesanos altamente especializados.

El individuo identificado bajo este nuevo grupo demográfico tendría como principal característica su versatilidad, aplicada tanto a la administración de sus bienes como a la de sus relaciones e intereses personales. Extremadamente móvil, social y espacialmente, tendería a dar una orientación pragmática a sus actitudes y valores.

La mujer tenía para Schaedel un rol importante en este grupo, rol que muchas veces llegaba a ser predominante. Como el hombre, las mujeres *cholitas* valoraban la iniciativa, la emulación de usos mestizos y el individualismo. Sin embargo, a pesar de abandonar su lugar de nacimiento, solían mantener vínculos con miembros de su entorno social y familiar original de manera definitiva. El papel de la mujer en el altiplano tuvo tal importancia para Schaedel que calificó a la familia *chola* como predominantemente matrilocal.

Los miembros de las clases media y alta protagonizaron por su parte un notable desplazamiento, pero a zonas urbanas más grandes, como las ciudades de Lima y Arequipa. Los que permanecieron en la localidad, según Schaedel, desarrollaron una mentalidad marcadamente regionalista; políticamente preferían ideologías radicales que les ayudaban a expresar sus frustraciones y esperanzas, pero en la práctica resultaban conservadores y poco dispuestos a la participación directa.

El prestigio del que gozaban se debía a las ocupaciones que desarrollaban dentro del sistema, siendo abogados, profesores universitarios, médicos, y posteriormente -desde los

---

<sup>12</sup> Schaedel sí usa el término *clase* en su investigación. Estratifica la población en cuatro clases sociales, siendo la clase baja o indígena la más numerosa (51.4%). Menos numerosas eran las clases media y alta (10.3%), principalmente urbanas a diferencia de la primera, eminentemente rural. La cuarta clase social, la clase *chola*, surge a raíz de los crecientes desplazamientos migraciones y constituye un importante 38.3% del total (Schaedel: 1967).



setentas- ingenieros, empleados bancarios, administradores de casas comerciales y miembros de entidades administrativas. Los mestizos se llamaban a sí mismos *gente decente*.

Finalmente, la clase alta estaba conformada por una aristocracia local que, en términos de status social y renta, era equivalente a la clase media limeña. Sus miembros, grandes propietarios de haciendas y de importantes casas comerciales, eran parte de un segmento social que había adquirido preeminencia durante generaciones por sus consistentes posesiones y su descendencia étnica hispana.

Lo interesante del trabajo de Schaedel es cómo basa su clasificación en las características socio-económicas de la población. A cada segmento social le correspondería un tipo de labor y formación. Este último aspecto resulta crucial para la denominada clase mestiza, que a falta de un capital efectivo funda su identidad en el valor simbólico de su educación.

Teniendo la misma población como objeto de estudio, Héctor Martínez publicó un trabajo de investigación basado en las migraciones en Puno<sup>13</sup>. Una triple estratificación es descrita, la cual estaba basada en el grado de aculturación de los individuos -coincidiendo con la perspectiva de Bourricaud-, pero el matiz que diferencia el trabajo de Martínez era su visión de la tenencia de la tierra como el elemento que determinaba la composición de los sistemas económico y social en la zona.

La posesión de la tierra era el germen de todas las tensiones y conflictos existentes entre los grupos sociales que habitaban el altiplano, así como la escasez de centros de trabajo y la aguda presión demográfica en la zona. Los antiguos hacendados vendían sus posesiones o las encargaban a terceros con objeto de trasladarse a ciudades mayores, mientras los mestizos aún acaparaban cantidades apreciables de tierra, a diferencia de los indígenas. Sin embargo, aunque los mestizos dedicaban sus tierras al arrendamiento, eso no les proporcionaba un nivel de vida lo suficientemente elevado como para diferenciarlos del

---

<sup>13</sup> Martínez, Héctor. *Las migraciones altiplánicas y la colonización de Tambopata*. Centro de Estudios de Población y Desarrollo. Lima, 1965.

naciente y exitoso sector *cholo*; por ello sus hijos emigraban también. Esto generaba un debilitamiento de la economía regional formal.

El grupo cholo, llamado por Martínez *aculturado*, tenía poca o ninguna propiedad en su lugar de origen, por lo cual vendía sus posesiones para migrar a las capitales de distrito. La investigación describe detalladamente quiénes prefieren dejar sus comunidades: Los *camiris* o *qapaj* poseían tierra y ganado, por ello, aunque no gozaban de grandes rentas, emigraban poco y trataban de conservar los patrones y valores culturales tradicionales. Los *taipe camiris*, o medianos, poseían unas parcelas de tierra y cuando no tenían la suficiente para vivir salían de la comunidad a trabajar en las ciudades. Los *huacchas*, que solo poseían surcos de tierra o nada en absoluto, solían ganarse la vida como colonos en las haciendas o trabajando para los *camiris*. Tras la expropiación de la reforma agraria, migrarían también a los centros poblados.

Convertidos en migrantes, los indígenas comienzan a trabajar como sirvientes de los mestizos en los centros urbanos de la región; a veces son enviados por sus padres a trabajar como sirvientes en la costa. Este salto es hecho con la finalidad de aprender el castellano o bajo la promesa de sus patronos de ser enviados a la escuela, pero siempre con el ánimo de contribuir con dinero al mantenimiento de su familia. De los mestizos, estos indígenas migrantes aprendieron nuevas formas de vida, formas de hablar, de vestir, nuevos códigos de consumo; por eso al retornar a sus comunidades de origen muchos son incapaces de readaptarse y deciden regresar.

En los ochentas, José Tamayo Herrera investiga el mismo proceso (Tamayo 1982) pero hace hincapié en el fenómeno de la *cholificación*, introducido por Bourricaud décadas atrás:

[El] proceso más importante desde el punto de vista cultural que vive Puno desde la segunda mitad del s. XX es el que denominara con felicidad Bourricaud: la cholificación. La polarización casi absoluta entre mistis e indios que caracterizó el Puno tradicional, ha cedido a una estructura trisegmentaria, en la cual el grupo colchón, el grupo de tránsito de este nuevo sector emergente, esta especie de 'nuevo indio', a medida que se aleja de los patrones indígenas de marginación, tampoco penetra totalmente en el mundo de mistis, pero que en la larga duración se mostrará

como decisivo. La cholificación, culturalmente, es el proceso fundamental de la sociedad puneña. (Tamayo 1982: 36-37)

En el lapso que media entre la investigación de Bourricaud, hecha en los 50's, y la efectuada por Tamayo, el proceso de adecuación cultural ha dejado de ser incipiente para convertirse en la sólida base de un estrato verdaderamente complejo en términos socio-culturales. No obstante, el profundo sesgo discriminador que ha calado en la conciencia de la población desde tiempos coloniales no ha permitido el reconocimiento de este fenómeno. En lugar del término *cholo*, se prefiere el de *mestizo*; por eso, al proceso de auto-integración del indígena a la sociedad civil y su adecuación a los códigos urbanos se le llama *amestización*, idea que será desarrollada más adelante.

#### **2.4.5. La ola migratoria. Los nuevos puneños**

Existen algunos trabajos acerca de los efectos culturales de la migración en la población puneña, especialmente tesis universitarias locales que cuales ofrecen cifras acerca del crecimiento poblacional y aportan la perspectiva de quienes viven en Puno y perciben los cambios en su sociedad. Como referencia se usarán datos demográficos de fuentes como el INEI y CORPUNO.

Según José Cayro y Madeleine Rojas, que escribieron la tesis *Efectos culturales de las migraciones rurales en los barrios marginales de Puno*<sup>14</sup>, desde la década del 40 ex colonos, *taipe camiris*, comuneros e individuos que habían tenido contacto con la cultura no indígena debido a que sus comunidades o poblados se encontraban cerca de poblaciones mayores empezaron su desplazamiento a otras localidades. El servicio militar obligatorio fue otro elemento clave que facilitó su familiarización con el español e influyó en su decisión de migrar.

---

<sup>14</sup> Cayro Rojas, José y Tambo, Choque, Madeleine. *Efectos culturales de las migraciones rurales en los barrios marginales de Puno*. Tesis en Sociología. UNA, Puno, 1994.

Hasta mediados de la década del 70, la dirección migratoria apuntaba mayormente hacia otros departamentos, especialmente hacia Arequipa, pero a partir de entonces la direccionalidad tomó un rumbo intradepartamental, ya fuese hacia la ciudad de Puno o hacia Juliaca; lo que no excluyó la migración hacia el exterior del departamento. Estos desplazamientos fueron usualmente coincidentes con las épocas de desastres climáticos, inundaciones, heladas y sequías que son lamentablemente frecuentes en el altiplano.

Tras el deterioro de la economía comunal por estas razones y por la falta de acción del Estado, la región fue empobreciéndose paulatinamente. A pesar de que los comuneros eran propietarios de tierras, vivían una situación inestable por la minifundización de sus parcelas, es decir, estas se hacían más pequeñas durante los procesos hereditarios de repartición. Eso llevaba a muchos pobladores a migrar hacia la urbe.

Las familias se ubicaban en las áreas periféricas de las ciudades, convirtiéndose en población marginal; pero esto no importaba mucho, ya que la capital departamental ofrecía la posibilidad de emplearse para ganar dinero. Los niños podían acceder a la escuela y aprender el castellano, herramienta que facilitaba su inserción en la sociedad civil; en otras palabras, tenían ante sí la posibilidad de adquirir estatus y escalar en la pirámide social.

A excepción de los obreros de construcción, los adultos que encontraban empleo se ubicaban en el sector de los servicios terciarios, es decir, trabajando en hoteles, restaurantes, comercios o como empleados domésticos. Aquellos que dependían de un empleador tenían un estatus de no contratados y eran trabajadores de productividad baja y baja remuneración. En el campo independiente, los migrantes se vinculaban normalmente a la actividad textil o se convertían en panaderos, mecánicos, choferes, etc.<sup>15</sup>

Estos oficios se sumaban al comercio informal de abastecimiento, sumamente extendido en Puno debido a que es zona limítrofe con Bolivia, como se mencionó anteriormente. En el contexto del comercio informal, según Cayro y Tambo, la práctica de los códigos andinos

---

<sup>15</sup> Información proveniente del documento del convenio UNTA-CORPUNO-UNICEF: *Estudio socio-económico en los módulos de servicio integrados en los barrios marginales de Puno*. Puno, 1989.

de apoyo recíproco y confianza entre familiares y paisanos facilita el éxito del migrante, ya que puede encarar las adversidades generadas por su posición de recién llegado.

Los mismos códigos culturales andinos hacían posible la obtención de una vivienda propia, ya que los migrantes han usado sus lazos de solidaridad familiar y amical durante décadas en la autoconstrucción. La tesis de Cayro y Tambo señalaba que la mayoría de la población migrante analizada era propietaria de su vivienda (84%) y una minoría alquilaba (16%). La población perteneciente al grupo mayoritario compró en un primer momento un terreno, manteniéndolo por un periodo de tiempo prolongado, y luego realizó la construcción poco a poco mediante un sistema de cooperación andino que congrega a familiares, amigos y paisanos. Este apoyo puede traducirse en mano de obra y a veces en gastos efectivos: los familiares pueden aportar con la compra de algunos materiales de construcción y los alimentos necesarios para el tiempo que demande el proceso de levantamiento de la casa.

Curiosamente, aquellos que se dedicaban a la actividad informal eran los que poseían en mayor porcentaje una casa propia; sin embargo, es objetivo muy arraigado en toda la población migrante la obtención de la vivienda propia. A las áreas donde estas nuevas viviendas se establecen se les llama *barrios periféricos* y no *pueblos jóvenes*, como sucede en otras ciudades, lo que de algún modo ha evitado un condicionamiento negativo en la perspectiva que tiene el habitante ya establecido sobre el recién llegado.

Un ejemplo de esta situación es el barrio Miraflores, que fue producto de la ola migratoria hacia Puno en la década de los 60's. Atraídos por relaciones de parentesco o afinidad regional, sus nuevos residentes llegaron en forma periódica y lo que inicialmente fue un conglomerado de viviendas creció hasta recibir la condición de barrio en enero de 1962 con un total de 60 familias (Convenio UNTA - Corpuno 1989), muchas emparentadas entre sí.

Inicialmente las condiciones no eran las mejores: no existía servicio de luz, tampoco contaban con servicio de agua o alcantarillado -el agua era extraída de manantiales cercanos. Con los años se fueron alumbrando paulatinamente las calles y el servicio eléctrico reemplazó a velas y mecheros. Procesos semejantes se vivieron en otros barrios, de forma tal que a fines del siglo XX Puno ya contaba con 90 barrios, muchos de los cuales tenían menos de 20 años de antigüedad. Tenemos entonces que una vasta mayoría de

familias puneñas no tiene más de cinco décadas en la ciudad y que su asentamiento en ella va de la mano con el desarrollo de sus barrios periféricos.

Para explicar el proceso cultural resultante podemos recurrir a las reflexiones de Aníbal Quijano al respecto. En 1980, Quijano describe el nacimiento de un nuevo sector socio cultural que él denomina *cholo* del siguiente modo<sup>16</sup>:

[...] el cholo en el Perú, es un grupo social en proceso de desarrollo que emerge desde la masa indígena servil o semi-servil de las haciendas, y de las 'comunidades indígenas', cuya situación social no está claramente estructurada y definida, porque no están definidas las normas y los estándares de diferenciación social. Participa, por eso, al mismo tiempo y de manera combinada y superpuesta, de la condición de 'casta' y de la condición de 'clase social', sin ser ya la una y sin ser del todo la otra. (Quijano 1980: 68-69)

El grupo cholo surgiría como resultado de la combinación de elementos como la alfabetización, la migración de la población rural hacia los centros urbanos -cuyos índices de urbanización e industrialización ascienden-, la movilización social, etc. Sin embargo, bajo la perspectiva de Quijano, el grupo cholo representa un segmento en transición, no plenamente integrado a la modernidad.

Los individuos cholos tendrían un alto sentido de individualidad debido a su incesante búsqueda de progreso personal, como afirma Sinesio López<sup>17</sup> en el siguiente pasaje:

Otro rasgo de los nuevos actores, especialmente del grupo cholo, es el desarrollo de la individualidad y la búsqueda del progreso individual, sin que, por eso, pierda el sentido de la fiesta ni la valoración de la familia y el parentesco. (López 1997: 238)

El paso que toman de una identidad colectiva hacia una identidad basada en criterios personales les habría demandado una adaptación progresiva, especialmente a través del

---

<sup>16</sup> Quijano, Aníbal: *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Mosca Azul Editores. Lima, 1980.

<sup>17</sup> López, Sinesio. *Ciudadanos reales e imaginarios. Concepciones, desarrollo y mapas de la ciudadanía en el Perú*. Instituto de Diálogo y Propuestas. Lima, 1997.

desarrollo de un alto sentido práctico, el cual, por ejemplo, le permitiría a un sujeto darle a la función simbólica de sus tradiciones un valor pragmático. En otras palabras, le da uso a sus tradiciones originarias cuando resulta más conveniente, como se observa en la práctica de los sistemas cooperativos andinos para la auto construcción de viviendas en Puno.

Es necesario, no obstante, advertir sobre el profundo sesgo discriminador que el término *cholo* posee. Así lo advierte el psicoanalista Jorge Bruce en su ampliamente difundido *Nos habíamos choleado tanto*, del cual cito un fragmento<sup>18</sup>:

A pesar de que esas y otras muchas manifestaciones de discriminación racial que se dan a diario en nuestro territorio cubren una gama muy amplia que responde a diversos registros imaginarios, me ha parecido que el peruanismo ‘cholear’ es el que mejor integra a todos en el habla de los peruanos. Es una metáfora que funciona como la cifra que condensa todas nuestras discriminaciones raciales. (Bruce 2008: 12)

Debido a ello, individuos de las más diversas características culturales, sean indígenas o mestizas, resienten ser objeto de tal calificativo, y es por esta razón que evitaremos el uso del término, ya que semánticamente, más que funcionar como un referente del origen étnico de las personas, opera como un significante de prejuicios imbuidos de desprecio y rencor.

En los siguientes párrafos reseñaré algunos trabajos dedicados a describir el panorama étnico en el altiplano en función de clarificar el contenido de las etiquetas *mestizo* e *indígena* -término ligado a lo *autóctono*- usadas en Puno.

El ya citado trabajo de los sociólogos puneños José Cayro y Madeleine Tambo estudió los usos y hábitos de la población migrante, autodenominada *mestiza*, radicada en los barrios marginales puneños. El trabajo señalaba que una dinámica particular en esta población le permitía mantener ciertas costumbres andinas e incorporar otros usos occidentales en una suerte de *doble personalidad social*. Se trataba de un ingenioso sistema selectivo de elementos culturales, el cual podría ejemplificarse por el hecho de que un 45% de la población encuestada en su trabajo participaba en la festividad urbana de la Candelaria sin

---

<sup>18</sup> Bruce, Jorge: *Nos habíamos choleado tanto. Psicoanálisis y Racismo*. Universidad de San Martín de Porres. Fondo Editorial. Lima, 2008.

dejar por ello de celebrar a los santos patronos de sus localidades al interior del barrio. En otras palabras, el mestizo se adaptaba según una lógica funcional al nuevo contexto en el que se encontraba. Otro ejemplo era el uso del quechua o el aymara de acuerdo al contexto: ambas lenguas pueden ser usadas en ámbitos familiares o entre paisanos, mientras el castellano tiene una función formal. La elección de la lengua se hace en base a situaciones y contextos, los cuales cambian según con quién se habla, dónde, para qué y sobre qué.

Esta idea concuerda con la hipótesis elaborada por Carlos Iván Degregori<sup>19</sup> de una estrategia defensiva usada por el migrante ante la cultura hegemónica de la ciudad:

[A] nivel cultural predominó en los primeros tiempos de la migración lo que podríamos llamar la estrategia del disimulo, o del Caballo de Troya. La lengua y el vestido, los dos marcadores étnicos más visibles, fueron ocultados para evitar la estigmatización en las ciudades. Empero, dos hechos hicieron posible la superación de esa primera estrategia. A través de redes de parentesco que vinculaban ciudad y campo, los migrantes fueron consolidando cabeceras de playa cada vez más sólidas y extensas en los centros urbanos, sin perder sus raíces rurales/andinas. (Degregori 1999:165)

Respecto a esta idea, la puneña Silvia Flores Yucra<sup>20</sup> señalaba que los vecinos de estos barrios puneños periféricos desarrollaban tales estrategias defensivas según criterios personales de seguridad, ya que se comportaban como indígenas o como *mestizos* -llamados *cholos* por ella- dependiendo de lo favorable o desfavorable del espacio, ya fuese doméstico, comunitario o público. Sin embargo, advierte también que las estrategias van haciéndose innecesarias en tanto las generaciones más jóvenes de mestizos terminan por abandonar, casi por completo, los rasgos culturales más indígenas de sus padres y abuelos.

---

<sup>19</sup> Degregori, Carlos Iván. "Estado nacional e identidades étnicas en Perú y Bolivia". En: *Construcciones étnicas y dinámica socio cultural en América Latina*. Kees Koonings y Patricio Silva (ed.) Ediciones Abya-Yala, Quito, 1999.

<sup>20</sup> Flores Yucra, Silvia. *Tendencias de cambio en la identidad cultural de los pobladores barriales de la ciudad de Puno*. Tesis en sociología. UNA, Puno, 1988.



Rodrigo Montoya coincide en este punto. En su texto *La cultura quechua hoy*<sup>21</sup> afirma que la ciudad pone a prueba lo andino y allí se decide qué es útil y qué no lo es. La reproducción de lo andino puede ser útil al comienzo, pero no después, ya que los códigos de la ciudad absorben finalmente al individuo migrante. Esta disolución de los rasgos más notoriamente indígenas o andinos, tendría como objetivo la total integración del indígena en el ámbito urbano, es decir, su asimilación al mundo cultural mestizo.

Esto menoscaba en cierta forma la teoría de la *Cholificación* que desarrolló François Bourricaud en base a sus observaciones de la población puneña. Para el sociólogo francés, la aparición de un sector *cholo* significaba la posible transformación del orden estamental tradicional, pero lo *cholo* nunca perdió su significación peyorativa ni se alcanzó la cristalización de una conciencia cultural y política que identificara y unificara a la población indígena radicada en la ciudad. En Puno, como en otras regiones del país, el concepto de lo *cholo* es difícilmente abrazado entre la población debido al sesgo despectivo que el término expresa. Los individuos que constituyeron las primeras y segundas generaciones de padres migrantes indígenas, y los migrantes que hoy por hoy continúan llegando a la ciudad de Puno, empiezan a considerarse a sí mismos *mestizos*, nunca *cholos*, no bien se han integrado al contexto urbano.

Si bien esto puede dar lugar a una gama difusa de situaciones en las que los rótulos étnicos son difíciles de asignar para el investigador social, la carencia de distinción entre los migrantes nacidos en las comunidades rurales -o sus hijos y nietos- y los habitantes de la ciudad ha generado una categoría amplia que homologa a todos los habitantes de la ciudad bajo el rótulo de *mestizos* y que actualmente abarca una serie de valores análogos a los de la danza *mestiza*: la creatividad, la modernización, el empuje económico y el aprecio por la práctica de representaciones culturales basadas en la tradición andina pero sujetas a constante modificación dependiendo de criterios individuales.

El inicio de esta difuminación de las categorías étnicas en la ciudad de Puno podría ubicarse en la época misma en que las élites indígenas fueron eliminadas. Según Carlos

---

<sup>21</sup> Montoya, Rodrigo. *La cultura quechua hoy*. Hueso Húmero ediciones, Mosca azul. Lima 1987.

Iván Degregori, esta desaparición hizo que los *mistis* se constituyeran en los únicos intermediarios entre la República Criolla y la República de Indios y que "...aun cuando pudieran tener biológicamente mucho de indígenas y/o ser culturalmente 'aindiados', constituyeran tendencialmente un sector de intermediarios exógenos a los pueblos andinos." (Degregori 1999: 159). En otras palabras, no se estableció una distinción étnica propiamente dicha en aquel entonces, solo se establecieron diferenciaciones en base al poder político.

Pero mientras las fronteras étnicas entre los grupos dominantes adquirieron una mayor permeabilidad y sus identidades fueron haciéndose más porosas, no ocurrió lo mismo con el grupo indígena. Citando nuevamente a Degregori: "El indio aparecía siempre más lejos en el espacio o más atrás en el tiempo... nadie quería ser indio" (*Ibíd.*: 160). Lo culturalmente indígena fue estigmatizado, mientras los *mistis*, en su indeterminación étnica, se afirmaron como el segmento hegemónico de aquel entonces.

El rechazo ejercido contra símbolos o valores claramente indígenas caló de manera tan profunda que provocó una urgencia por acceder a la educación provista por la cultura hegemónica; de hecho, uno de los grandes discursos contemporáneos dentro del mundo andino es el de la educación (Montoya 1987), el cual propugna el incremento de valor del individuo luego de su paso por alguna institución educativa, preferentemente urbana. Norma Fuller<sup>22</sup> afirmaba de manera semejante que tras la lógica de esta transición étnica se halla la intención de mantener o alcanzar un capital cultural identificado con los saberes occidentales. Hablamos de ascender socialmente trocando los elementos culturales indígenas por los de las élites mestizas.

De lo anterior podemos ofrecer ciertas conclusiones acerca de las categorías étnicas en Puno: Sus categorías o estamentos sociales no están determinados por rasgos fenotípicos, sino por el capital cultural occidental adquirido, el cual, traducido en prestigio, permite ascender en el escalafón social a voluntad. De forma contraria, quienes no tienen acceso a

---

<sup>22</sup> Fuller, Norma. "El papel de las clases medias en la producción de la identidad nacional". En *Interculturalidad y Política: Desafíos y Posibilidades*. Norma Fuller (Ed.) Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. PUCP, IEP. Lima, 2002.

ese capital cultural y permanecen en los escalones más bajos del rango étnico - coincidentemente los menos favorecidos por la acción del Estado- son segregados.

#### **2.4.6. El gamonalismo ilustrado de la élite puneña**

Alejandro Diez Hurtado efectuó una investigación ya citada en la que describe los estratos de poder que existieron en Puno desde el siglo XIX hasta mediados del XX; en ella señalaba que el estrato más alto en la región lo constituía un grupo de familias representantes de la élite política e intelectual. Se trataba de hacendados y propietarios con experiencia militar que se dedicaban principalmente al comercio lanero con Bolivia y Arequipa. El sustento de su poder se encontraba en la tierra y se extendía hacia los ámbitos del gobierno local y nacional, siendo sus principales valores el prestigio social y la formación intelectual, como lo resume la siguiente cita:

Finalmente dos generaciones de gamonales se enraízan en tierras puneñas, la primera instaure una forma de gobierno fundada en el prestigio social, la tenencia de la tierra y la ocupación de los cargos y funciones públicas en el Estado peruano en construcción; la segunda se consolida en el poder a partir de su herencia y del estudio, dando lugar a un gamonalismo ilustrado, que copaba recurrentemente el poder local en la provincias, en la capital del departamento y en las diputaciones y senadurías. Los Frisancho, Linares, Torres Belón, Cuentas y varias otras familias destacaban y regían el destino de la región, conformando una élite que sustentaba su poder en su mejor situación económica pero también en su mayor nivel de formación. (Diez Hurtado 2003: 27-28)

Diez Hurtado nos habla de un *gamonalismo ilustrado* cuyos miembros destacaban por su educación, lo cual -junto al poder y el prestigio familiar- les permitía copar los puestos de la administración local; aún poseían propiedades, pero se destacaban más por su capacidad de liderazgo. Este tipo de poder prevaleció hasta la década del 60, época que, como Diez Hurtado indica, supone el inicio del debilitamiento del poder de los hacendados puneños, ya que la mayor parte de esta élite se empobrece o emigra hacia Arequipa o Lima. Quienes deciden quedarse lo hacen porque carecen de recursos para migrar o no cuentan con contactos familiares en los centros urbanos hacia donde desearían ir. La socióloga francesa

Solène Billaud ha escrito también sobre los antiguos hacendados y propietarios en la región<sup>23</sup>; según su análisis existieron en Puno dos tipos de terratenientes:

Por un lado, los que vivían en su hacienda y ejercían un dominio personal frente a sus trabajadores campesinos, y tenían un poder sobre todo en el espacio local. Por otro lado, los que vivían en la ciudad, más alejados de la gestión cotidiana de su hacienda y que la consideraban más como una renta. Estos propietarios se dedicaban a la gestión del poder político regional o nacional. (Billaud 2009: 217)

Para Billaud fueron estos últimos los que decidieron permanecer en Puno tras la reforma agraria debido a que habían hecho su vida en la zona, no sólo como propietarios pero como miembros de la comunidad; es decir, habían desarrollado raíces más profundamente en la sociedad puneña. Algunos hacendados entablaron juicios para que sus tierras les fuesen devueltas -juicios que continúan hasta hoy en muchos casos-, otros vendieron sus propiedades al comenzar los alarmantes rumores acerca de la expropiación de la tierra; de modo que las circunstancias fueron bastante diversas según cada hacendado (Billaud 2009).

En todo caso, tras su caída económica, comienza un proceso de reemplazo en el ámbito del poder de estas viejas familias por familias intermedias de mestizos educados, hijos en tercera o segunda generación de los migrantes provenientes de otros centros urbanos menores e incluso de las comunidades rurales, formados muchos tras la fundación de la primera universidad puneña:

Desde mediados del siglo XX, el poder tradicional familiar se debilita. Se pasa de una sociedad estamental a una sociedad meritocrática dominada por el ascenso por educación que se generaliza luego de la sequía y crisis agraria de los cincuenta y sobre todo tras la Reforma Agraria, que termina por agotar lo que quedaba de poder terrateniente. En el proceso no todos los miembros de las familias notables logran

---

<sup>23</sup> Billaud, Solène. "Los que se quedaron. Los exterratenientes y sus descendientes hoy en la ciudad de Puno". En: *Cultura, Historia y Sociedad en la Meseta del Q'ollao*. 52º Congreso Internacional de Americanistas. Simposio: *La Meseta del Titicaca: Contribuciones a sus culturas del pasado y del presente*. Universidad Nacional Federico Villareal, Colegio Profesional de Antropólogos, Lima, 2009.

mantener su status de dominio, y pocos de entre las élites provinciales han conservado su antiguo lugar porque ‘pocos han llegado a ser grandes profesionales’ y porque ‘el abolengo de las familias se pierde cuando sus descendientes no son destacados’, lo que sumado al ascenso de la población campesina, termina por desplazarlos del poder local. (Diez Hurtado 2003:30)

De esta manera se explica la ascensión de familias de mestizos educados y de otros individuos que, si bien no ascendieron al poder gracias a su educación, lo lograron gracias a sus habilidades para el comercio y a su iniciativa para el desarrollo de una industria de pequeñas y medianas dimensiones. Esto se ve confirmado por una descripción hecha por Ramón Pajuelo de los nuevos grupos de poder en la región<sup>24</sup>:

La migración local de los campesinos, desde sus comunidades hacia los pueblos capitales de distrito y de provincia, estuvo estrechamente relacionada al desplazamiento de los sectores dominantes tradicionales. Así, en las provincias y distritos aymaras los sectores ‘mistis’ locales (pequeños y medianos propietarios de tierras, así como burócratas y comerciantes) fueron desplazados lentamente, desde mediados del siglo XX, por los comuneros que se establecieron en los pequeños pueblos y ciudades. Actualmente dichas localidades están habitadas por población procedente de las comunidades rurales aymaras. Es el caso de las actuales capitales de distrito, como Conduriri, Mazocruz, Pilcuyo, Huacullani, Qelluyo y otros. (Pajuelo 2005:35)

Ocurre entonces un traspaso de poder, desde un grupo de familias principales hacia individuos cuya fuerza social residía en el crecimiento comercial que le generaba a la región y en su formación profesional. Pajuelo advierte, no obstante, que la presencia e importancia de estas familias no desaparece del todo, ya que los pequeños propietarios menos afectados por la reforma agraria y consolidados económica y profesionalmente mantienen sus redes sociales, lo que les permite a ellos y a sus familiares ocupar ciertos cargos en la administración estatal, sin olvidar que figuran en el ámbito regional por su labor intelectual.

---

<sup>24</sup> Pajuelo, Ramón. *Municipalidades de centros poblados y conflicto local: Las lecciones del caso llave*. Asociación Servicios Educativos Rurales - SER y OXFAM GB. Puno, 2005.

Otra observación interesante efectuada por Pajuelo es que este grupo de comerciantes emergentes, que más adelante se consolidará como la nueva élite, imita el modelo de afirmación política de las familias tradicionales a través de la obtención de prestigio; así mismo, mantiene redes clientelares con allegados y familiares para la conservación del poder político y el reparto de privilegios y favores al establecerse en una situación de poder.

Aún hoy, el liderazgo de la sociedad puneña depende en gran modo de las relaciones familiares, como señala Diez Hurtado, quien subrayaba la importancia de las redes familiares en el ejercicio del poder en el siguiente comentario:

[...] es desde la familia que surgen nuevos movimientos políticos y la primera base de apoyo y relaciones de quienes aspiran a detentar la autoridad; y, finalmente, la familia es también la primera y principal destinataria de la redistribución de las prebendas y los beneficios que se obtienen con los cargos. (Diez Hurtado 2003: 82)

Estos argumentos nos ayudan a entender mejor cómo se constituyó la actual población urbana mestiza y cuáles son las características del segmento que la lidera. En la siguiente etapa analizaremos qué tipo de pensamiento caracteriza al sector mestizo, especialmente con relación a la población que aún reside en las zonas rurales de la región.

#### **2.4.7. El indigenismo puneño: el discurso de la élite intelectual sobre lo indígena**

La apropiación de rasgos culturales de un grupo distinto no ha sido unidireccional en el altiplano; es decir, no solo el segmento indígena se ha apropiado de valores culturales occidentales, ya que el grupo mestizo ha adoptado también valores culturales indígenas, como ocurrió con quienes lideraron el indigenismo puneño. No es posible entender la aceptación que ha tenido el folclor como símbolo cultural del altiplano y su población, sin mencionar el rol que el indigenismo tuvo en su difusión.

El pensamiento indigenista, iniciado en la década de los 20, estuvo ampliamente difundido en Puno y probablemente tuvo sus orígenes en el discurso con el que Garcilaso "...recreó el

pasado como un paraíso perdido. Su visión acerca del Imperio produjo una narrativa idealizada que sirvió de base para la construcción de la ‘comunidad imaginada’ peruana.” (Fuller 2002: 422)

La orientación gradual de las élites criollas hacia movimientos políticos nacionalistas en el siglo XVIII se explica por esa necesidad que tenía el país de raíces históricas no coloniales que pudieran darle sustento al reclamo por su independencia. El resultado fue la elaboración de un discurso que pretendía probar que la sociedad peruana era una nación con raíces propias, enterradas en un pasado prehispánico, y distintas a las del grupo colonizador. Este discurso fue alimentado por ciertos sectores criollos y por las todavía existentes élites nativas, generándose una tradición utópica sobre la que podrían construir el proyecto de una nación.

Durante los primeros años del siglo XIX, estas voces que identificaban la tradición nacional con la historia indígena se afianzaron. El pasado incaico ocupó el lugar del paraíso perdido, destruido por el embate devastador de los conquistadores; el indio, por su parte, fungiría como el noble salvaje corrompido por la civilización. “Los hombres que pelearon por lograr la independencia, asumieron que esto significaba superar tres siglos de opresión que ellos habían compartido con la población india”. (*Ibíd.*: 424)

La tendencia adoptada luego de la independencia, tanto por el Perú como por otros Estados recientemente emancipados, consistió en la transformación de sus sociedades en naciones; ello llevó a considerar la aplicación de políticas de integración que hicieran de sus poblaciones masas culturalmente homogéneas. Tales políticas promovieron la homogeneización alrededor de la cultura criolla o mestiza (Degregori 1999), pues para construir un estado-nación se requería la formulación de un *nosotros* identificable con el sector hegemónico de la población.

Esto era particularmente problemático en el Perú, ya que desde siempre existió una enorme brecha entre el sector indígena y el sector hispano, brecha no solo caracterizada por las diferencias culturales, sino también por las desigualdades jerárquicas. No obstante, la República asumió oficialmente el pasado prehispánico como la raíz histórica de la nación, que, libre de la opresión colonial, podría convertirse en un proyecto moderno.

Esta conciencia nacional tomó una dirección más definida luego de la Guerra del Pacífico (1879-1885). El periodo de recesión e inestabilidad que siguió, alejó al país de cumplir el proyecto propuesto por el Estado y algunos intelectuales comenzaron a cuestionar el liderazgo de las élites tradicionales, enquistadas en el poder desde la Colonia.

En este contexto surge el discurso de Gonzales Prada, que junto a un grupo de intelectuales provincianos plantea el debate sobre la población indígena a través del indigenismo. Ellos coincidían en hallar en el indio la fuente y el objetivo de una nueva identidad nacional, ya que el indio -que había sido y era víctima de la opresión- se convertiría en sujeto de reivindicación y símbolo de la cultura nacional.

La población indígena podía ser redimida mediante su asimilación a la modernidad, de modo que los indigenistas centraron su preocupación en ella; con ello pretendieron deslegitimar a la oligarquía, mostrándola como una entidad opresora, y mostrándose ellos mismos -el sector intelectual mestizo- como el forjador de un nuevo discurso nacional (Fuller 2002).

El indigenismo se proyectaba a sí mismo como un discurso innovador y contestatario frente al gamonalismo hispanista; no obstante, los indigenistas debían enfrentarse a la perspectiva de la élite, que entendía a la masa indígena como un lastre para el desarrollo y la modernización. El problema que la importante población indígena representaba, los condujo entonces a destacar el elemento positivo del mestizaje.

El discurso del mestizaje, que corría paralelo al del indigenismo, ensalzaba la unión que conjugaba los mejores elementos culturales del pasado y el presente de aquel entonces. Lo mestizo sería el baluarte del Perú y lo representaría ante el mundo. Intelectuales como Basadre, Riva Agüero y Belaunde, ya entrado el siglo XX, articularon un discurso según el cual la cultura peruana debería integrar ambas, la herencia hispánica y prehispánica en una totalidad que lograra modelar y reestructurar el mundo indígena a través de la modernización y la educación.

No obstante, no todos compartían la misma perspectiva sobre el asunto. Años después Arguedas se mostraría contrario a estas ideas. Para Arguedas el mestizaje no debería



imponer la *aculturación* y *occidentalización* del indígena; era preferible suscitar la adecuación de la tradición andina a la cultura occidental sin negar los rasgos inherentes del mundo andino.

Se le han hecho otras objeciones al proyecto del mestizaje propuesto por los indigenistas. En su libro *The inner life of mestizo nationalism*<sup>25</sup>, Estelle Tarica analiza el papel que ha jugado la ideología indigenista en Latinoamérica, recalcando las diferencias culturales y las disparidades que subyacen a este discurso. El discurso indigenista tendría como objetivo construir una diferenciación entre ambos grupos, el mestizo y el indígena, y justificar una jerarquía social que le otorgue predominancia al primero.

Desde la perspectiva de los intelectuales que lo promovían, el discurso indigenista era una respuesta crítica al poder que había dominado a la población indígena e impuesto la injusticia social; sin embargo, en el fondo su discurso obedecía a una íntima e enraizada voluntad de dominación, cuyos orígenes, paradójicamente, se hallaban en el influjo colonial que decían combatir. En otras palabras, el indigenismo pretendía consolidar la ideología del mestizo, fundada en sus ansías de instituir una nueva jerarquía social y obtener el poder para liderarla. Tarica subraya, por lo tanto, la naturaleza política del indigenismo, que se presentaba como un discurso de representación y validación de los valores indígenas, pero que paralelamente justificaba la subordinación de la población nativa.

En el contexto nacional, el indigenismo se instituía como una fuerza ideológica que enfrentaba al poder hegemónico del Estado, al proponer ideas que iban en contra del *status quo*, es decir, en contra de las élites que consideraban a la población indígena como el lastre de la nación. En el particular contexto puneño, los indigenistas rechazaban el centralismo y la desatención de las necesidades regionales a través de su discurso.

Marisol de la Cadena ha escrito varios textos acerca de la intelectualidad indigenista cusqueña; su trabajo será revisado en este punto con el fin de entender mejor la ideología de los intelectuales de provincia. Para De la Cadena, el sentimiento regionalista y el

---

<sup>25</sup> Tarica, Estelle: *The inner life of mestizo nationalism*. Cultural Studies of the Americas, Vol. 22. University of Minnesota Press. Minneapolis - London, 2008.

indigenismo se aliaron en Cusco para constituir un ideario que representaba las aspiraciones políticas de la clase trabajadora. La palabra *mestizo*, usada por estos intelectuales para identificarse étnicamente, representaba a la población alfabetizada, con un buen nivel económico y que, aunque mantenía prácticas culturales indígenas, no podía ser identificada como indígena. Esto no significaba que los mestizos negaran su herencia cultural tradicional, pero no admitían ser etiquetados como indios.

¿Quiénes eran los indígenas entonces? Un indio era un sujeto cuya condición social resumía su fracaso individual, el cual se debía a su falta de una educación occidentalizada. Este tipo de diferenciación era bastante relativo, ya que las identidades étnicas fijas eran reemplazadas por "...grados infinitos de fluidas indianidades o mesticidades" (De la Cadena 2004:23). En otras palabras, los individuos podían ser considerados indios o mestizos en grados distintos que eran establecidos considerando los niveles de alfabetización, el éxito laboral, los usos y hábitos de consumo adquiridos en la ciudad, así como el tipo de interacción dado en circunstancias particulares.

De manera contradictoria, estos intelectuales progresistas que rechazaron el uso del término *raza* e insistieron en la fuerza de los valores culturales andinos, nunca abandonaron la estructura racializada que subyacía a la sociedad cusqueña, la cual continuó preñada de prácticas discriminatorias. Al promover la diferenciación y la promoción étnica a través de la educación, los intelectuales indigenistas legitimaron la discriminación de los no educados y al mismo tiempo silenciaron posibles acusaciones de racismo. La educación se constituía entonces en un potencial logro individual que cancelaba la inferioridad de origen y 'blanqueaba la piel' de quienes podían acceder a ella:

Fue así como las taxonomías étnicas funcionaron para distinguir a los indios -putativos descendientes contemporáneos de las originales civilizaciones precoloniales- de los mestizos -antiguos indios, si bien tampoco blancos. Estas clasificaciones midieron la evolución de los peruanos considerados indígenas en términos de su nivel de alfabetización y urbanidad. Los indios fueron representados como campesinos analfabetos, poseedores de algunos vestigios de la cultura colonial. Los mestizos, por su parte, eran serranos no del todo educados, residentes en las ciudades o pueblos y dedicados muchos de ellos al pequeño comercio. (*Ibíd.*:46)

De manera opuesta al indigenismo esencialista que predicaba la preservación racial y cultural de la masa indígena -representada por Luis E. Valcárcel-, los indigenistas cusqueños de la siguiente generación (1930-1945), autodenominados *neoindianistas*, afirmaron la identidad mestiza de todos los cusqueños de distintos orígenes sociales. Esta tendencia intelectual fue influenciada por el aprismo, que consideraba al mestizaje como una opción nacionalista que promovería los intereses de la clase trabajadora. Tras su estadía en México, Haya de la Torre transmitió en el Perú las ideas que sobre el mestizaje tuvo José Vasconcelos; el intelectual mexicano promovía el mestizaje como vehículo para la consecución de una identidad continental que se enfrentaría al poder imperialista estadounidense.

En opinión de Marisol de la Cadena, la diferencia entre los primeros indigenistas y los *neoindianistas* era el énfasis que estos últimos habían puesto en el factor cultural, a diferencia del primer indigenismo, el cual incidía en el aspecto biológico de la indianidad. El alejamiento de los presupuestos iniciales era consecuencia de la aversión que produjeron los principios racistas y xenófobos de la Alemania nazi en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Tras la guerra, el concepto de raza fue cuestionado internacionalmente, por ello, los nuevos intelectuales cusqueños se volcaron a la glorificación de la fuerza espiritual andina y sus expresiones culturales en función de constituir una identidad regional exenta de basas raciales. Pese a todo, el racismo pervivió encubierto bajo la retórica culturalista.

Otra diferencia es que los *neoindianistas* ya no provenían de la élite de la sociedad cusqueña; pertenecían en cambio a la clase media, y expresaron un gran entusiasmo por el arte popular representado a través del folclor y el teatro inca -un género dramático local que presentaba escenificaciones de la vida incaica. Fueron presentadas obras como *Cuzco y los XVI emperadores*, obra atribuida al cura Nemesio Zúñiga y representada con el apoyo de la Compañía Dramática Urubamba, que estaba integrada por maestros de escuela y actores aficionados. Estos artistas aficionados de orígenes *plebeyos* comenzaron luego a crear sus propias escenas de la vida nativa y sus rituales. Se organizó la celebración del Día del Cusco, el cual fue celebrado desde 1944 con una gran escenificación del Inti Raymi.

Un proceso semejante fue vivido en Puno por aquellos años, por eso es importante analizar las conclusiones de De la Cadena sobre este periodo:

Específicamente durante este periodo, la 'cultura' se erigió como núcleo semántico clave en los debates intelectuales acerca del cusqueñismo y las singularidades nacionales y, de este modo, abrió un espacio en el que los cusqueños de todos los estratos sociales pugnarón por la definición de los significados de las identidades raciales/culturales de la región. (*Ibíd.*:155)

En 1937, los neoindianistas cusqueños fundaron una organización llamada Instituto Americano de Arte, que tuvo en Puno una entidad hermana y que era a su vez filial de una institución continental con bases en México, Argentina y otros países de Latinoamérica. Los historiadores, abogados, músicos y artistas que conformaban el grupo no provenían, como ya se ha dicho, del sector adinerado de la ciudad, aunque algunos de ellos poseyeran pequeños pedazos de tierra en las áreas rurales de la región; sin embargo, todos coincidían en su apreciación por el arte vernacular, el cual llevaron hasta los claustros universitarios.

De aquella época data el profundo interés de estos intelectuales por el folclor. Debido a la gestión de Uriel García, entonces representante del Cusco ante el senado, en 1943 se creó la Cátedra de Folklore y Lenguas Indígenas en la Universidad San Antonio de Abad del Cusco (Roel Mendizábal 2000). Tenido como una ciencia, el estudio del folclor no estuvo circunscrito a la cátedra universitaria: académicos y folcloristas autodidactas trabajaron mano a mano realizando una productiva labor etnográfica:

En tanto disciplina académica y al mismo tiempo vehículo de expresión del alma mestiza, el folclor era un vehículo perfecto de las emociones políticas populistas de la época. En último extremo, fue el impulso del folclor el que abrió el camino para el surgimiento de los intelectuales de provincias. (De la Cadena 2004: 166)

En Puno el indigenismo causó un profundo impacto; de hecho, las concepciones étnicas y las representaciones culturales que ayudó a modelar perduran hasta hoy. Como en la capital del Imperio, existió en la ciudad una fuerte tradición intelectual, cuyos miembros abrazaron las ideas indigenistas en la primera década del siglo XX; no obstante, un rasgo particular de estos escritores, poetas, historiadores y artistas puneños fue su autodidactismo (Tamayo

1982), rasgo común debido a la falta de centros educativos superiores hasta bien entrada la década de los 60.

Aquella fue la principal diferencia entre el indigenismo puneño y el cusqueño. Los indigenistas del Cusco pertenecieron inicialmente a la élite de su sociedad, por lo que accedieron a un nivel educativo bastante restringido para la época. En cambio, la ausencia de centros educativos privó de una formación superior a muchos jóvenes puneños que carecían de los medios para trasladarse a otras ciudades para seguir estudiando. No obstante, esa limitación no evitó que se constituyera una especie de *intelligentzia* caracterizada por su intenso localismo, su entusiasmo por investigar temas regionales, recopilar manifestaciones artísticas locales y ocuparse de la realidad social y política del departamento en general.

Las razones de este localismo fueron la desatención de los problemas económicos y sociales del altiplano por parte del Estado, el centralismo limeño y una sensación constante de aislamiento con respecto al resto del país. El contexto social y demográfico del altiplano fue también determinante: el *asunto indígena* era medular en ese entonces, y siendo el sector poblacional indígena mayoritario en la región, los indigenistas se volcaron al tema.

Ulises Zevallos, en su libro *Indigenismo y Nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*<sup>26</sup>, estudió al grupo de intelectuales más reconocido en Puno y cómo este representó al indígena en sus publicaciones. El grupo, llamado Orkopata, surgió en el contexto de modernización del gobierno del presidente Leguía (1919-1930) así como otros grupos de intelectuales de clase media en provincias.

La situación generada en la región por los levantamientos indígenas contra los abusos del poder gamonal, que expropiaba tierras y explotaba a los colonos y siervos en sus haciendas, determinó la identificación de estos intelectuales con el sector indígena (Zevallos 2002). A

---

<sup>26</sup> Zevallos Aguilar, Ulises. *Indigenismo y nación, Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. IFEA, Banco Central de Reserva del Perú – Fondo Editorial. Lima, 2002.

través de la publicación del Boletín Titikaka, el grupo expresó su posición crítica hacia la inequidad existente entre la llamada *masa indígena* y el grupo hegemónico, ávido de acumular grandes extensiones de tierra para dedicarlas a la reproducción ganadera. La publicación afirmaba que no existía nación en el Perú y que se había construido un proyecto nacional que negaba al mundo andino y su cultura. La falta de unidad territorial, la inexistencia de una comunidad de ciudadanos y el inadecuado sistema educativo que no llegaba hasta la población indígena, eran criticados severamente.

La búsqueda de nexos con el mundo andino para forjar una herencia común, llevó al grupo Orkopata a reflexionar sobre la importancia de crear un compendio de conocimientos que pudiera instaurarse a partir de las expresiones culturales de los grupos étnicos peruanos. Además del reclamo por una identidad cultural integradora, el grupo demandaba una reivindicación en contra del centralismo de la capital; de tal manera que junto a su esfuerzo por la reivindicación del indio, los textos publicados reprochaban el abandono de la provincia por las élites:

Con el centralismo toda la modernización capitalista se llevaba a cabo en y desde la capital; se creaban nuevas fuentes de trabajo por la inversión privada en la creación de empresas y la estatal en obras públicas. Sin embargo, las provincias recibían un mínimo de inversión, su población migraba a la capital y sus impuestos no se reinvertían en ellas [...] El centralismo fue percibido de una manera especialmente aguda por algunos intelectuales, como los miembros del grupo Orkopata, que eran ignorados por la clase política que gobernaba al país. (*Ibíd.*: 56)

Alternativamente, el grupo promovía el mestizaje como la ideología nacionalista oficial. El contenido de los artículos trataba de darle un nuevo sentido a los conceptos de *mestizo* e *indio*, dándole al primero un matiz indígena fuerte y positivo, mientras el segundo recibía una carga semántica épica e histórica. Veamos esta oposición en el siguiente fragmento del *Boletín Titikaka* N° 18<sup>27</sup>:

---

<sup>27</sup> García, Uriel. "El neoindianismo II". En: *Boletín Titikaka* N°18. Edición facsimilar editada por la Universidad Nacional de San Agustín. Arequipa, 2004.

El pueblo mestizo es la transición del ruralismo ancestral al individualismo moderno, del labriego al ciudadano, del poblacho rural a la vivienda civil.

Mientras perdure el 'inkario' el indio seguirá siendo el mitayo, el yanacona, el siervo del encomendero o del gamonal, porque el curacazgo incaico que lo educó tuvo cierto aspecto de feudalidad que se perfeccionó con el feudalismo que trajo el conquistador. Donde está el 'inkario' estará lo prehistórico y retrasado en su destino.

En el pueblo neoindio -su forma superior, la *ciudad*- el hombre andino se libera de su colectivismo campestre. Otros incentivos urgen a su voluntad creadora. Su meta más elevada es el arte, campo donde el nuevo indio dejará de ser rebaño e impondrá su personalidad. (72-73)

Según el texto, el *neoindio*, el hombre nuevo que reside en la ciudad y que deja atrás el colectivismo del espacio rural, está en capacidad de abrazar una personalidad individual que, aunque conectada al pasado, es progresista y capaz de disfrutar y producir formas modernas de arte. Así lo interpreta Ulises Zevallos:

El mestizo tenía una cultura superior que unía los aportes de dos mundos secularmente divididos; tenía un ámbito propio donde se desarrolló una cultura en relación dialéctica; tenía una historia de cinco siglos... y tenía una misión: consolidar su propia cultura, no sólo como propuesta de una cultura nacional sino como una alternativa de una cultura continental. (Zevallos 2002: 69)

Otra característica del grupo era su intención de ayudar a modelar una cultura *auténtica* basada en los ideales culturales del Ande que ayudaría superar la herencia colonial; sin embargo, ese propósito velaba una segunda finalidad. Si bien el grupo denunciaba la opresión de los gamonales -traducida en la posesión ilegal de tierras y en la masacre de indígenas insurrectos-, al mismo tiempo pretendía asumir una autoridad simbólica sobre el campesinado. Su trabajo intelectual se basaba en recolectar y acumular conocimiento sobre los usos y expresiones de la cultura indígena, conocimiento que vertieron en múltiples artículos etnográficos; sus autores eran conscientes de que al acumular ese conocimiento y procesarlo para que la ciudad lo compartiera, ese saber se tornaría en riqueza cultural y

ellos estarían a cargo de resguardarla. Este es el mismo argumento que maneja la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, el cual será desarrollado más adelante.

Otra tesis desarrollada por Zevallos, es que el grupo trató de describir al indígena desde un punto de vista sincrónico. Aquellos artículos describían una cultura esencializada, exótica y diferente a la occidental; especialmente fue tema de inspiración la cosmovisión andina, en la cual el indígena y su mundo físico eran uno solo: cada ser, los animales y las plantas, integraban un mundo, el cual existía gracias a un proceso circular de cambio guiado por la Madre Tierra o Pachamama. Otros artículos afirmaban que, a pesar de que algunos rasgos se habían modificado en la cultura andina por el paso del tiempo, esta no había sufrido mayores cambios, aunque los grupos hegemónicos habían intentado alterarla:

Según la perspectiva del Grupo, la cultura indígena se había mantenido casi intacta debido a que tenía un pasado milenario que se remontaba más allá de la época incaica.

Precisamente su antigüedad había evitado el etnocidio y su extinción. (*Ibíd.*: 98)

Para los miembros del grupo Orkopata, esa riqueza, ese exótico capital simbólico, les brindaría autoridad social y política para cambiar las cosas y, tal vez, legitimarse como intermediarios entre el poder hegemónico y los indígenas, constituyéndose en un estamento importante en la región. De hecho, algunos artículos planteaban, aunque de manera no explícita, una alianza entre los intelectuales mestizos de clase media -como líderes- y la población indígena. Tal propuesta, según observa Zevallos, suponía una estrategia de auto legitimación que otorgaría a los indigenistas puneños una enorme autoridad social.

Un sentimiento de autoridad, que rayaba el paternalismo, podía verse expresado en ciertas opiniones vertidas acerca de los campesinos, como se señala en la investigación:

[...] todavía se vislumbra una opinión contraria al poder de gestión de los indígenas y en los que figuran prejuicios y estereotipos, lo que demuestra su arraigo en el imaginario social colectivo. Esa narrativa en contra del indígena revela también los conflictos que existían entre los indígenas y los intelectuales de provincias por ocupar espacios sociales, económicos y políticos. (*Ibíd.*: 124)



Al igual que en otras publicaciones organizadas por la intelectualidad puneña, como la serie *Álbum de Oro* -publicada entre los 60's y 70's por la imprenta de la familia Frisancho y dedicada a desarrollar temas históricos, geográficos y antropológicos de la localidad-, en el *Boletín Titikaka* se filtraban artículos que describían a los indígenas como individuos de carácter violento y rencoroso. Más que insinuarlo, otros artículos declaraban su falta de capacidad intelectual y su tendencia al alcoholismo; se llegó a afirmar que los indígenas reclamaban sus tierras como una cuestión de terquedad y pleitismo, y que podían usar la mentira y el perjurio para ganar juicios. Cito como ejemplo un fragmento del artículo “El neoindianismo”, escrito por Uriel García para el boletín número 16<sup>28</sup>:

Nuestros indios ya no tienen el mismo espíritu que creó el pucara, que adoró al Apu, que rindió culto al magnífico panorama de la noche o al paisaje radiante del sol. El nuevo culto de los Andes ha de tener diverso simbolismo, distinta expresión emocional.

El indio de hoy más es valor biológico, posibilidad espiritual, mera arcilla para una nueva forma de cultura. En cuanto pervive en ciertas formas de su historia autóctona – su agrarismo, su colectivismo rebañiego, su falta de inquietud sobre problemas del ultramundo, su lengua, etcétera-, viene siendo un retrasado, un sujeto de estudio arqueológico o motivo de exaltación lírica, tema de folletones y tesis doctorales, un pueblo antihistórico, por tanto. (García 2004: 70)

Los intelectuales del grupo Orkopata no podían evitar reciclar viejas opiniones racistas de origen colonial. Esto, en todo caso, no obstaculizó el que adquirieran autoridad social y política a través de sus artículos, ya que su trabajo era asumido como la obligación moral que habían adquirido de proteger al oprimido. Zevallos llama a este fenómeno *privilegio epistemológico*; es decir, la ventaja de poseer las herramientas cognitivas necesarias para acumular y manejar un capital cultural en función de adquirir una determinada importancia social en el contexto de la región. Este concepto expresa de manera precisa el poder y el rol que ha adquirido la Federación Regional de Folklore y Cultura en Puno.

---

<sup>28</sup> García, Uriel: “El neoindigenismo”. En: *Boletín Titikaka*. Gamaliel Churata Ed. Nº 16. Edición facsimilar editada por la Universidad nacional San Agustín. Arequipa, 2004.

A pesar que este indigenismo promovía un discurso político que procuró someter a la población indígena para reforzar la diferencia étnica y promover al sector mestizo como grupo hegemónico en el altiplano, jugó un papel invaluable en el impulso de las prácticas folclóricas en Puno. Sin el trabajo etnográfico que realizaron sus representantes, y la difusión de las múltiples expresiones artísticas de las comunidades rurales a través de sus publicaciones y eventos, los valores que hoy por hoy caracterizan al espíritu mestizo puneño serían absolutamente distintos.

#### **2.4.8. Una mirada sobre los grupos étnicos en el Puno de hoy**

La vieja división estamental que dividía a la población en blancos, mestizos e indígenas en Puno ha desaparecido, especialmente en los centros urbanos de la región, pero esas distinciones étnicas perviven en el imaginario de la gente. A pesar de que las personas se consideran generalmente *mestizas*, los antecedentes indígenas de padres o abuelos salen a flote no bien ocurre algún tipo de fricción o enfrentamiento, y es entonces que el término *cholo* surge como una señal de cuán profundo han calado los sesgos discriminadores y opresivos. No obstante, las diferencias étnicas son difíciles de rastrear, aunque subsiste una serie de categorías relacionales que diferencian a los puneños (Diez Hurtado 2003). A grandes rasgos, la población puede ser dividida entre campesinos y gente de la ciudad, lo que en términos étnicos equivale a la oposición entre indígenas y mestizos.

Esta tradicional división entre indígenas y mestizos se da a pesar de las interesantes transiciones culturales que ocurren en todos los centros urbanos de la región, que han venido acogiendo a pobladores de las áreas rurales a un ritmo constante desde la mitad del siglo pasado. Aquí algunas cifras registradas para el año 2006:

La población de la región Puno según fuentes del INEI es de 1 270 819 habitantes. La población femenina es de 647 701, que representa el 51%, y la masculina de 623 118 (49%). Asimismo, el 59% de la población habita en la zona rural y el 41% en la zona urbana. Por otro lado, según el censo de 1993, el 43.5% de la población tiene como lengua materna el quechua; el 33%, el aymara y el 23.5%, el castellano. Cabe destacar

que un sector muy importante de mujeres que habla quechua o aymara ha aprendido el castellano como segunda lengua. (Estrada Alarcón 2006: 81)

De acuerdo al idioma y al censo efectuado en la región en 1993, la composición étnica del altiplano presentaría un 44% de población indígena quechua, un 33% de indígenas aymaras y un 23% de población mestiza (Diez Hurtado 2003). Puede entonces aseverarse que Puno es una región predominantemente rural, aunque las cifras de la población urbana tienden al crecimiento: para el 2009 ya se registraba una disminución del 77 al 68% de población rural (Bordas 2009).

Los últimos registros censales no incluyen marcadores étnicos de la población, dificultad que se une al constante desplazamiento migratorio, el cual altera la condición étnica de los individuos que prefieren establecerse en los principales centros urbanos de la región, particularmente en Juliaca, capital de la provincia de San Román, cuyo índice migratorio positivo supera con creces al de la capital de la región: “Según el INEI, los migrantes representarían 48% de la población de la ciudad de Puno y 54% de la población de Juliaca”. (Bordas 2009: 235).

A este escenario se une la transformación que afecta a poblaciones una vez consideradas rurales y hoy catalogadas como urbanas, ya que el lugar de residencia suele ser otro de los factores que distinguen a un poblador rural de otro urbano, diferenciación generalmente traducida entre población indígena y población mestiza. Hasta 1978, el INEI consideraba poblaciones rurales a las comunidades campesinas y a las haciendas, pero también a los centros mineros y a las capitales distritales, localidades que en la actualidad son evidentemente urbanas, como Ilave (capital de la provincia del Collao), Juli (capital de la provincia de Chucuito) y Moho (capital de la provincia del mismo nombre). El fenómeno es descrito así por Ramón Pajuelo:

A inicios de la década de 1990, algunos estudios pioneros, como el de Caballero (1992), daban cuenta de la tendencia hacia la creciente urbanización, ocurrida al amparo de la dinamización económica de las décadas previas. Esta tendencia se ha acentuado durante los últimos años. Como resultado de ello las comunidades rurales se han convertido en poblaciones ubicadas a medio camino entre lo rural y lo urbano.

El contraste tradicional que dividía las fronteras entre la ciudad y el campo, parece difuminarse. (Pajuelo 2005: 34)

En cuanto a la población que reside en los centros urbanos, y particularmente en Puno, pueden hacerse otras distinciones de acuerdo al tiempo de residencia y a la procedencia familiar. Para Alejandro Diez Hurtado existe un reducido grupo de familias de larga permanencia en la ciudad cuyos orígenes pueden ser calificados como hispanos, descendientes de medianos propietarios, profesionales, pequeños empresarios o comerciantes bien establecidos en la ciudad que no llegaron a migrar hacia otras ciudades. Este pequeño sector, considerado como “venido a menos”, sobresale en el campo profesional administrativo y tiene a gran parte de su grupo familiar residiendo en ciudades más grandes, como Arequipa o Lima, o en el extranjero. Un segundo sector es el de los mestizos, integrado por descendientes de migrantes de segunda o tercera generación, hijos de campesinos indígenas que residen en las ciudades por efecto de las migraciones internas de las últimas décadas. Este es el sector emergente, enriquecido por el comercio, la pequeña industria y la oferta de servicios, que constituye la fuerza comercial del altiplano, generadora de los más importantes cambios económicos en la región.

Es este el panorama étnico de la región y la ciudad de Puno, un escenario plagado de matices y sujeto a variaciones constantes aún no analizadas a profundidad, particularmente en lo que se refiere a la población rural. Un estudio de la transformación de las poblaciones antes consideradas rurales y hoy evidentemente urbanas -y las implicancias que esto tiene para la determinación étnica de su población- queda pendiente.

## Capítulo III

### La Candelaria: eventos y actores

La fiesta de la Virgen de la Candelaria, patrona de la ciudad de Puno, es formalmente celebrada entre el 2 y el 15 de febrero. Esta es la principal celebración religiosa en la ciudad y está compuesta por una serie compleja de eventos, anteriores y posteriores a la fecha designada por el Santoral para honrar a la imagen. Esta solemnidad ha existido desde la época colonial, cuando Puno era aún una villa minera, y con el paso del tiempo se ha constituido en su mayor símbolo cultural.

El ambiente festivo empieza con semanas de anticipación debido a la enorme cantidad de preparativos requeridos; es además tópico constante en las conversaciones de la población: se discute acerca de si se bailará o no, de los amigos y parientes que llegarán del extranjero o de otras ciudades para participar y de las bandas contratadas por cada conjunto barrial. Se discute acerca de quiénes serán los presidentes o *alferados* de cada conjunto, de lo que han prometido hacer en honor de la Virgen y si estarán en capacidad de cumplir o no con sus promesas.

Las fechas principales de esta fiesta son el 2 de febrero, día de la Virgen, y el día de *La Octava*, siete días después. La mayor parte de los preparativos de los vecinos giran en torno al concurso folclórico de *La Octava*, ya que durante el primer fin de semana de la fiesta se presentan las comparsas de las comunidades rurales o conjuntos de *danzas autóctonas*.

La música, elemento esencial de la fiesta, comienza a sonar semanas antes acompañando a los conjuntos de *danzas mestizas* que ensayan sus presentaciones; esta proviene de lugares diversos, sean campos deportivos, explanadas, locales particulares a techo abierto o las mismas avenidas cercadas por los bailarines. Suena también la música de los conjuntos de *sikuris*, grandes grupos de músicos marchantes que tocan el *siku* cubiertos con coloridos ponchos y gorros de lana o plumas, dependiendo de si lleven o no su vestimenta de fiesta.

Ensayos y reuniones se celebran en el ámbito particular de cada conjunto folclórico barrial. Los eventos de mayor importancia suelen ser los recibimientos procurados a las bandas de músicos que acompañan las presentaciones del concurso, en las que se invita comida y bebida a los músicos y a los miembros cercanos al círculo de los dirigentes y *alferados*. Considerando que existen más de 60 conjuntos barriales, el número de bandas que llega a la ciudad debe alcanzar el doble de esa cantidad, por lo menos, ya que los conjuntos barriales más numerosos llegan a necesitar tres bandas para acompañar de manera intercalada la marcha de sus cientos de bailarines por las calles de la ciudad.

Además de las bienvenidas y reuniones grupales, se efectúan misas por encargo de cada conjunto, novenas, procesiones, paradas folclóricas, desfiles de estandartes e imágenes religiosas de los conjuntos barriales, y los *kacharparis* o despedidas. La suma de todas estas actividades impregna el ambiente de la ciudad de un profundo ánimo festivo.

En los siguientes apartados describiré la evolución de la fiesta, desde sus sencillos inicios como una devoción de indígenas, hasta la compleja red de eventos y actores que supone en el presente.

### **3.1. Inicios de la celebración**

El culto a la Virgen perteneció inicialmente al grupo indígena que realizaba labores mineras en las áreas cercanas a la pequeña población que precedió a la Villa de San Carlos, conocida anteriormente como Puñuy Pampa; allí fue construida una capilla para el uso exclusivo de los nativos en 1562, la que fue llamada Parroquia San Juan Bautista (Bueno, Oscar; Clemente, Zenón; *et al.* 2009 ). Dedicado inicialmente a San Juan, el templo acogió a la imagen de la Virgen tiempo después.

El crecimiento de la veneración ocurrió debido a la fama milagrosa de la imagen y a la tradición oral que fue pintándola como una madre defensora entre los indígenas, quienes identificaron su poder con la fuerza protectora de la Pachamama. No puede dejar de mencionarse la importancia y el influjo que sobre la zona tuvo la veneración a la Virgen de

Copacabana en Bolivia, ya que la imagen puneña es una réplica de la que guarda el santuario boliviano.

La imagen fue probablemente tallada por el sobrino y aprendiz del autor de la Virgen de Copacabana, Manuel Yupanqui Inga. Así lo señala Enrique Bravo Mamani<sup>29</sup>, quien afirma que tras fallecer el tallador de la imagen boliviana, su sobrino, Francisco Tito Yupanqui, realizó sus propios trabajos representando a la Virgen entre los años de 1666 y 1677. Una de estas réplicas sería llevada a Puno en 1675 por un grupo de jesuitas encabezado por José María Zola.

Sin embargo, el culto a la Virgen debe haber existido desde antes que la actual imagen llegase al santuario, en tanto las prácticas religiosas dedicadas a los santos y a las representaciones marianas de estas localidades estuvieron bien afirmadas para la primera mitad del siglo XV. Así ocurrió con la adoración a la Virgen de Copacabana, ya que la existencia de su santuario queda registrada desde 1621 por el cronista agustino Alonso Ramos Gavilán<sup>30</sup>.

La imagen representa a la Virgen sosteniendo al Niño en un brazo y a un cirio en el otro, y es la misma advocación que recibe culto en otras ciudades y pueblos con nombres distintos. Generalmente, la imagen ha tomado el nombre del lugar de la veneración, como en el caso de la Virgen de Copacabana, la de Cocharcas, la de Characato, etc., pero todas esas imágenes obedecen básicamente a una misma representación: se trata de la escena de la purificación de la madre de la mancha legal que contraía al dar a luz en la cultura judía. Obligada según la ley de Moisés, María debía presentar a su hijo recién nacido al templo. Esta es la escena denominada *Presentación del Niño* (Estabridis 1999). En el rito judío se encendían cirios:

---

<sup>29</sup> Bravo Mamani, Enrique. *Festividad de la Candelaria y sus danzas*. Artes gráficas Camacho E.I.R.L Ltda. Puno, 1994.

<sup>30</sup> Ramos Gavilán, Alonso. *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. Ignacio Prado Pastor (Ed.) Lima, 1988. (Edición hecha en base a facsímiles del texto publicado por el sacerdote agustino en 1621 originalmente).

[...] de donde derivará posteriormente la denominación de candela para el cirio encendido, y de Candelaria, para la Virgen que lo lleva. En los Andes peruanos el indígena le colocará además del cirio, la canastilla con las dos tórtolas que nos comenta la Biblia. (Estabridis 1999:22)

Con el tiempo, la tradición oral se encargará de relacionar el nombre de Candelaria con los elementos propios de la región. El tiempo hizo además que la fama de esta adoración indígena alcanzara luego a los grupos blanco y mestizo, lo que ocurrió en la primera parte del siglo XVII: el templo y su patrona se fueron haciendo más cercanos al fervor religioso de toda la población.

Se ha mencionado ya que las fiestas del Santoral se identificaban generalmente con los ciclos ganaderos y agrícolas del campo: tiempo de escasez, de protección de los cultivos, de agradecimiento por las cosechas y de clama o silencio. Las fechas religiosas españolas se adaptaron a estas etapas precolombinas generando un sincretismo cultural. En Puno, la fecha coincidía con las celebraciones que los indígenas realizaban en la época de floración y maduración de los cultivos durante el *Hatun Poqoy Killa* (mes de febrero); consecuentemente, los sacerdotes espolearon a los indígenas para efectuar sus cortejos y danzas durante esas fechas en honor a la Virgen de la Candelaria.

El 1 de febrero, víspera de la fiesta agrícola, se colocaban en las comunidades *wifalas* o banderas coloridas en las modestas chozas y los pobladores iban a sus chacras a recoger frutos sin madurar; dejaban en su lugar mantas de colores y flores rojas. Al día siguiente celebraban con comida y chicha, además preparaban pagos a la tierra que incluían *llampo* (grasa de llama), flores rojas, incienso y coca, a manera de ritos propiciatorios para la tierra.

Bien entrada la Colonia, este tipo de rituales serían solo parcialmente desarraigados, ya que el clero utilizaba abiertamente ciertas formas de la celebración indígena en el nuevo culto cristiano. La música y las danzas fueron aceptadas especialmente, a pesar de que resultaba imposible desligarlas de su sentido original. No se tiene registro de cómo fueron usadas inicialmente estas prácticas, pero se sabe que durante los siglos XVI y XVII el clero había



adaptado los *takis* para ser usados durante la celebración de sus rituales católicos. Así lo propone Juan Carlos Estenssoro<sup>31</sup>:

Los indígenas que componían el cortejo de una autoridad llevada en andas, realizaban bailes o *takis*, acompañando el desplazamiento. Este género de baile podría adaptarse fácilmente al recorrido de las procesiones cristianas. (Estenssoro 1992: 361-362)

De hecho, la danza era imprescindible en toda ocasión importante. Antes del III Concilio de Lima (1582-1583) -una asamblea provincial eclesiástica que produjo una normativa evangelizadora para la provincia del Perú buscando rectificar los errores que habían obstaculizado una verdadera cristianización del mundo indígena-, no existían criterios definitivos para la erradicación de idolatrías en las colonias. Era habitual, por ejemplo, que los indígenas danzaran al interior de los templos (*Ibíd.*: 371), y podemos asumir que era así en el templo de indígenas San Juan Bautista en Puno.

A pesar de la tácita aceptación de la Iglesia, inicialmente la élite blanca y el sector mestizo se mantuvieron distanciados de tales prácticas por considerarlas propias de un sector poblacional con el que había que establecer distancias. Por tanto, desde que los grupos blanco y mestizo optaron por adorar a la imagen también, existieron ritos paralelos, practicados según el sector poblacional. El culto blanco-mestizo debió estar más apegado al rito y la pompa católica, mientras el culto indígena se caracterizaba por expresar su devoción mediante *takis* y danzas.

La primera mención de la fiesta que he podido ubicar en un diario local fue publicada sorprendentemente en 1903 en el diario *Eco del Pueblo*. Esta nota es particularmente importante porque da testimonio de la existencia de danzas mestizas en la festividad desde los primeros años de ese siglo:

Procesión. Con la solemnidad de costumbre se sacó ayer en procesión la imagen de Nuestra Señora de la Candelaria, patrona de la ciudad.

---

<sup>31</sup> Estenssoro Fuchs, Juan Carlos. "Los bailes de los indios y el proyecto colonial". En: *Revista Andina. Música y Danzas en los Andes*. Año 10, N°2. Cusco, 1992.

La plaza principal y las calles han estado con tal motivo muy concurridas con los *bailes* (en cursiva en el original), luciendo una de las comparsas ricos vestidos de fantasía.

*El Eco del Pueblo*, martes 3 de febrero de 1903. Puno.

En años posteriores no se volverá hacer mención de tales prácticas en los medios escritos. Aparentemente las actividades de la festividad se limitaban al día principal, que es el 2 de febrero, y a la víspera de ese día, cuando se efectuaban una procesión y una misa. Testimonio de esta etapa es la siguiente nota publicada en el diario *El Siglo* en 1923:

Octava de la Candelaria

Han comenzado los festejos de la octava, cuyo alferado es don Ascencio Rojas, según nos dicen algunos devotos.

Mañana viernes, a las 10:00 a.m. habrá misa solemne en la Iglesia de San Juan, predicando el Rev. P. Benjamín Delgado.

A las 3 de la tarde saldrá la procesión, que recorrerá las plazas Pino y Principal y las calles de Lima y Arequipa.

*El Siglo*, lunes 8 de febrero de 1923. Puno.

Nótese que no se hace mención de danzas u otras expresiones propias de la cultura indígena, pero esto puede deberse al rechazo que tales manifestaciones provocaban. La población blanco/mestiza no aprobaba las danzas nativas por ser percibidas como vulgares e inapropiadas para su estatus social. De hecho, los indígenas estuvieron prohibidos de ingresar a la ciudad vistiendo indumentaria tradicional durante los primeros años de aquel siglo. Deberíamos suponer que sus comparsas estaban prohibidas también; sin embargo, existen registros que prueban que las danzas intervenían en las celebraciones anualmente, a pesar de que la población blanco/mestiza lo reprobaba. Una asombrosa muestra de la animadversión que existía hacia las danzas y *takis* indígenas es publicada en el periódico *El*

*Siglo* en 1918. El autor, que firma el texto con un seudónimo, expresa su desdén de la siguiente manera:

Una súplica

Señora Candelaria, noble amiga:  
perdóneme que ocurra a su indulgencia  
y le pida un favor; a ello me obliga  
el peligro que corre mi existencia:

Hace ocho días sufro cruel dolencia  
que me causa desvelos y fatiga:  
un coro de salvajes me atosiga  
ojos, oídos, ánimos y paciencia.

Habito en un balcón, junto a la nave  
donde a usted rinde culto la doctrina,  
mas yo quisiera convertirme en ave  
y volar, aunque fuese a Palestina,  
porque, señora mía, usted bien sabe  
que esa murga salvaje me asesina!

Plutón

*El Siglo*, sábado 9 de febrero de 1918

El texto transmite un claro malestar debido a que la música y los cantos de los adoradores de la imagen privan de su sueño al autor, pero lo más evidente es el desprecio del término que éste usa para describir a quienes le quitan el sueño: *salvajes*. Al ser publicado este texto en un medio dirigido a la población blanco/mestiza de la ciudad, el sentimiento podría haber sido compartido por otros lectores de la época. Una publicación como esa hubiese

sido inadmisibles y absolutamente ofensivos 80 años después. Según Thomas Abercrombie, ocurría de igual modo en Oruro, cuya patrona era la Virgen del Socavón:

[...] apenas 50 años atrás [década de los 40] tales espectáculos eran evitados por la élite del país, la que se llamaba a sí misma ‘gente decente’ (léase ‘blancos’), que condenaba estas danzas por sus excesos plebeyos e indígenas, por su contenido supersticioso y no refinado. (Abercrombie 1992: 281)

Para 1927, la situación en Puno da un interesante giro, ya que el tono usado para referirse a los bailes es menos agravante, como podremos notar en el contenido de la siguiente nota:

La Candelaria. Las fiestas de ayer, religiosas y profanas en honor de la Virgen de la Candelaria, realizáronse con mucho entusiasmo y sin incidentes lamentables; no obstante que también hubieron bailes populares, salvas de petardos, procesión muy concurrida, y algunos devotos bien mojados por la lluvia y por el aguardiente.

*El Siglo*, jueves 3 de febrero de 1927. Puno.

Puede percibirse cómo el autor recalca el hecho de que las danzas pertenecen a un sector marginal de la población, pues las llama *bailes populares*. Además informa que no hubo hechos que lamentar durante la celebración *no obstante* la presencia de tales muestras de devoción popular, como queriendo indicar que entre *las danzas populares* y *los hechos lamentables* solía existir una relación de causalidad.

Otro texto periodístico que nos revela la distancia mantenida entre el sector blanco/mestizo puneño y los participantes de la fiesta popular es la nota siguiente, publicada en el diario *Los Andes* en 1939:

Nota editorial. Nos despedimos de nuestros abonados hasta el viernes 3 del presente porque siendo el día de mañana una fiesta *netamente popular*, nuestros operarios de talleres no asistirán al trabajo, por lo que rogamos a nuestros favorecedores disculpen la visita de ‘Los Andes’.

*Los Andes*, miércoles 1 de febrero de 1939.

Aparentemente iba creciendo la tolerancia de la población blanco/mestiza con respecto a las expresiones religiosas de la población indígena en la ciudad, en tanto el diario tenía como cosa normal la ausencia de sus trabajadores más humildes durante la celebración; lo que no significaba que los redactores estuvieran involucrados de la misma forma en el culto, pues el texto subraya la naturaleza *netamente popular* de la festividad.

François Bourricaud señalaba que durante su estadía en la ciudad de Puno, a mediados de los años 50, los padres de MaryKnoll<sup>32</sup> -que tenían a su cargo la parroquia de San Juan Bautista- habían proscrito el cortejo de diablos aymaras enmascarados que había formado parte de la procesión a la Virgen. Bourricaud describe cómo el cortejo representaba a la muerte y a la mujer mundana, además de los diablos enmascarados, los cuales eran seguidos por un grupo de ángeles vestidos de blanco, guiados por los arcángeles Gabriel y Miguel<sup>33</sup>.

Los misioneros de la sociedad de MaryKnoll consideraban aquellas danzas como *diablerías*, según había determinado el acuerdo eclesiástico del III Concilio de Lima, pero el grado de represión en la ciudad variaba de acuerdo a quienes estuvieran a cargo del santuario, como podremos advertir en artículos que irán publicándose en los periódicos locales con el paso de los años. Aquí cito un artículo aparecido en el periódico *Los Andes*, en el que se describe de manera extensiva las nacientes comparsas compuestas por vecinos de la ciudad:

---

<sup>32</sup> Maryknoll es el nombre común de la *Catholic Foreign Mission Society of America*, una sociedad de vida apostólica católica estadounidense fundada en 1910 y dedicada al ministerio misionero en el extranjero, que operaba sobre todo en Asia Oriental, China, Japón, Corea y América Latina.

<sup>33</sup> Esto confirmaría el origen sacramental de los diablos enmascarados del folclor puneño. Abercrombie ya había identificado en La Muerte, la Mujer Mundana y los Ángeles, a los personajes característicos de los autos sacramentales del Barroco español. Esto supondría un total sincretismo entre el contenido y las formas de representación europeas, y las manifestaciones de devoción indígenas.

## La Octava de la Patrona de Puno

Ayer domingo se realizó la octava de la tradicional festividad de la Virgen de la Candelaria, con gran pompa y solemnidad, expresión del fervor que existe en nuestro pueblo por la venerada imagen.

A horas 2 de la tarde salió la procesión de la Virgen de la Candelaria con multitudinario acompañamiento de fieles de esta ciudad y vecinos de los barrios y parcialidades cercanas.

Era una tarde llena de sol al dirigirse la concurrencia por la calle Lima hasta la Plaza de Armas, donde se habían formado cuatro altares correspondientes a las cuatro parcialidades de Puno.

Hoy lunes, continuó el segundo día de la fiesta con la visita de los numerosos conjuntos de bailarines; iniciándose por la tarde a las 3 en la Plaza de Armas un espontáneo y brillante certamen folklórico puneño [...] Los primeros en pasar frente al atrio de la Catedral -ante un público que hizo cabal aprecio de estos bailes- fueron los collahuas del barrio Laykakota; intercalaron la exhibición las zampoñas de Huaranga que magníficamente ataviados con trajes de luces dieron notas terrígenas con sus figuras disfrazadas.

La entrada al escenario de la Llamerada del barrio Azoguini fue bien recibida por la uniformidad y elegancia de sus vestimentas, ya de hombres y mujeres, como por la disciplina que han demostrado en todo instante [...] un baile novedoso que este año se ha estrenado frente a la diversidad de los ya existentes es lo que podemos llamar “Los Conquistadores”, pues lo encabezaban simbólicamente Pizarro y sus dos compañeros, los seguían Felipillo -el intérprete- y el inca Atahualpa y sus ñustas y generales incas, con huaraccas y maccanas, cerrando el cortejo tres guardias a la usanza española [...] Siguiendo el orden y su “debut” la “Llamerada de Laykakota” que por segunda vez han dado muestras de imponer este baile en Puno.

Se aunaron también a este certamen las comparsas de zampoñas de Checca, el Obrero de Arco y ‘Mañazo’ con toda la gama de disfraces de diablos caporales -de siete cabezas-, china diablos, chunchos, osos, negros, mexicanos, etc., etc.

Desde mañana cada grupo comenzará a hacer sus acostumbradas despedidas, por la mañana con solemnes misas y por la tarde con sus pandillas.

*Los Andes*, lunes 7 de febrero de 1955. Puno.

Esta es una descripción mucho más detallada y entusiasta de los eventos de la celebración, giro que se explica por el nuevo contexto social que germina en la región. Los años 50 fueron una época crucial para las danzas mestizas; las comparsas folclóricas, integradas por los nuevos vecinos de los barrios periféricos, surgían gradualmente, explorando qué era lo que más podía agradarle al público y lo que los representaba mejor.

Tomemos el ejemplo de la *Llamerada Laykakota*, que con solo dos años de existencia parecía ser del gusto de los vecinos, o la *Llamerada Azoguini*, bien ataviada y notablemente organizada. Ese año se presentaba por primera vez la comparsa de “Los Conquistadores”, que hacía una recreación libre de la conflictiva imposición del poder español sobre la realeza inca; no obstante, no existe en el presente una danza mestiza con tales características en Puno, lo que significa que la existencia de los bailes dependía de cuán bien eran recibidos por la población, de si esta se identificaba o no con los valores que representaban.

La primera institución que apoyó abiertamente a estas jóvenes y creativas comparsas fue el Instituto Americano de Arte. En 1956, dirigida por Enrique Cuentas Ormachea, esta entidad comenzó a organizar formalmente festivales de danzas indígenas y mestizas que fueron espontáneos hasta ese momento, como lo indica la nota periodística previa; incluso llegaron a organizar concursos de belleza *autóctona*. Posteriormente, con el ánimo de dar orden a los pasacalles de la fiesta, el Instituto Americano de Arte asumió la organización de una parada de veneración a la imagen.

En su libro *Presencia de Puno en la Cultura Popular*<sup>34</sup>, Cuentas Ormachea relata cómo se inició la tradición de los concursos. El 2 de febrero de 1956, el Instituto Americano de Arte

---

<sup>34</sup> Cuentas Ormachea, Enrique. *Presencia de Puno en la Cultura Popular*. Empresa Editora Nueva Facultad. Lima, 1995.

organizó un desfile de los conjuntos de trajes de luces que solían presentarse en esas fechas; tras la aceptación de los promotores de las comparsas, el desfile se mantuvo bajo la organización de la institución por ocho años más. Cuentas además debió gestionar la eliminación de las licencias municipales que debían pagarse para que los grupos de las comunidades y parcialidades bailaran en las calles, limitación que hacía que muchos grupos rurales fueran excluidos de la celebración. Además, y quizás esto sea lo más importante...

[...] se consiguió que se respetara el uso de los trajes de fiesta de éstos, pues hasta antes de esa fecha los comisarios municipales, por disposición superior, evitaban el ingreso a la ciudad de los campesinos con trajes típicos y sancionaban a los que hubieran eludido la prohibición, quitándoles algunas prendas. (Cuentas Ormachea 1995:39)

Además, el instituto tranzó con los *mandones* o *jilakatas* -líderes de las comparsas de las comunidades- para que sus danzantes pasaran frente al atrio de la catedral. Los *jilakatas* afirmaban no bailar como un espectáculo para la gente, sino que se presentaban frente al santuario de San Juan Bautista como un acto de pura devoción a la imagen de la Virgen. Tras gestionar este y otros arreglos, un desfile con todas las comparsas se presentó frente a un jurado designado por el instituto, el cual ofrecía ciertos *estímulos* a los mejores grupos - no se cita de qué tipo específicamente. En palabras de Cuentas Ormachea, se premiaba a quienes presentaban las danzas y melodías más *auténticas*.

Si bien la institución gozó de gran trascendencia por bastante tiempo, con los años sus actividades fueron haciéndose menos frecuentes, principalmente debido al nacimiento de la Federación Regional de Folklore y Cultura, que asumiría en el futuro el control de la celebración. Cuentas Ormachea describe este proceso de la siguiente manera:

Si al inicio era necesario hacer una gestión especial ante los dirigentes de las 'comparsas' de danza, a partir de 1960 ya eran ellos los que, espontáneamente, se interesaban por la realización del desfile. Esto explica que en 1965, cuando por ausencia nuestra, el INSTITUTO AMERICANO DE ARTE dejó de organizar la exhibición referida, los grupos de danzarines de los diversos barrios de Puno formaron



la FEDERACIÓN FOLKLÓRICA DEPARTAMENTAL que es la entidad que desde esa fecha organiza el gran desfile de danzas folklóricas de Puno, que hoy se denomina CONCURSO y que es uno de los atractivos turísticos más importantes de la zona. El escenario se trasladó, de la Plaza de Armas, al Estadio Monumental Torres Belón y mientras el INSTITUTO AMERICANO auspició la exhibición gratuita, concediendo únicamente importantes premios a los ganadores, la Federación acordó cobrar por el espectáculo para hacer un reparto promocional de los fondos recaudados entre los concurrentes. (Cuentas Ormachea 1995:40)

En diversos registros sobre del nacimiento de la festividad y sus concursos se afirma que fue la Federación la entidad que organizó el primer concurso de danzas de trajes de luces de la Octava, pero esa información es inexacta, como lo prueba el siguiente artículo periodístico del año 1962 aparecido en *Los Andes*:

El sexto Concurso de Danzas y Música Folklórica alcanzó relevantes [sic.] contornos. El día 11 a las 11 y 30 de la mañana, se llevó a cabo el sexto concurso de danzas y música folklórica auspiciada por el Instituto Americano de Arte, frente al atrio de la Iglesia Catedral y ante una numerosa concurrencia de público.

Cada conjunto se presentó con las mejores indumentarias correctamente uniformadas, destacándose en este certamen folklórico el conjunto de sikuris de Yunguyo compuesto por doce parejas perfectamente alineadas, que perfectamente armonizan y dominan las zampoñas. La Llamerada de Azoguini, uno de los conjuntos mejor organizados y premiados en diferentes concursos [...] la Llamerada de Huajsapata, conjunto nuevo formado por las muchachas de este lugar que también estuvo bien presentada [...] la Morenada de Mañazo también lució los mejores vestidos [...] Asimismo los conjuntos indígenas de “Socca” han presentado el Carnaval de aquel lugar, los Llipi Pulis, de Marca Esqueña, dieron colorido y emoción al ambiente festivil [sic.].

*Los Andes*, miércoles 14 de febrero de 1962.

Se trataba del sexto concurso de danzas; el primero se habría celebrado ya en 1956. Además de ese importante dato, puede inferirse de la lectura del artículo que las danzas de la ciudad y las danzas que venían de otras localidades eran consideradas y evaluadas en

iguales términos. Es decir, si bien el artículo claramente señala que se trataba de danzas *indígenas*, se dice también que el concurso era uno solo, lo que colocaba a ambos tipos de danza en una misma categoría: las llameradas de los barrios Huajsapata y Azoguini alternaban con el Carnaval de Socca y los sikuris de Yunguyo. Esta percepción de las danzas como manifestaciones homólogas cesará años después.

El 24 de enero de 1965, los líderes de los conjuntos de la ciudad decidieron formalizar esa suerte de liga que iban integrando espontáneamente y para ello acordaron fundar una nueva institución avocada a la organización, tanto de los pasacalles, como de los concursos de danzas: la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno. Inicialmente la entidad fue llamada Federación Folklórica Departamental de Puno, luego se modificó aquel nombre para expandir la influencia de la institución a nivel regional. Los miembros de la junta directiva de la Federación Regional de Folklore y Cultura serían representantes elegidos por los integrantes de cada conjunto. La primera junta fue liderada por Pablo Aquize Mestas, que inició labores empadronando a todos los conjuntos de danzas mestizas existentes, siendo algunos de los más antiguos el grupo de *sikuris* Mañazo -fundado en 1892-, la Llamerada Laykakota, La Llamerada Azoguini y los *sikuris* Orkapata, cuyas comparsas fueron fundadas en los años 50. Con el paso de los años, estos grupos optarán por presentar danzas más visualmente espectaculares como la diablada o la morenada.

Posteriormente, durante la presidencia de Enrique Núñez, se decide incorporar a los conjuntos de danzas autóctonas bajo una serie de regulaciones que serán descritas en detalle más adelante. Otra medida de la institución fue el traslado del concurso de la Octava de la plaza de armas de la ciudad al estadio Enrique Torres Belón. Muchos puneños la consideraron una medida negativa, principalmente porque el espectáculo ya no sería gratuito para los habitantes de la ciudad, acostumbrados a gozar del certamen en el espacio abierto de la plaza; no obstante, la Federación Regional de Folklore sacó adelante el evento pago en base a la consistencia de su organización e influencia.

Quienes acceden actualmente a la directiva de este organismo son los presidentes de sus propios conjuntos folclóricos, todos ellos pertenecientes a un exitoso grupo de comerciantes y profesionales de la ciudad; algunas veces, éstos escogen delegados para su

representación ante la Federación. Los dirigentes ofician su labor durante todo el año, ya que la entidad organiza otras actividades de carácter folclórico y cultural, como la escenificación de la salida mítica de Manco Capac y Mama Ocllo del lago Titicaca en el mes de noviembre, el Concurso de Danzas Folclóricas Manco Capac, el Concurso Regional de Sikuris, etc. Además, la Federación ayuda a gestionar otros certámenes folclóricos en los distritos de la región.

Lamentablemente, durante años han existido múltiples desavenencias al interior de la institución, conflictos ligados principalmente al manejo de las ganancias que reportan los concursos. Estos enfrentamientos han llevado no pocas veces a sus directivos al juzgado (Bravo 1994), y por esta razón no existe un correcto registro histórico del trabajo de la entidad, ya que cada directiva suele llevarse la documentación de su gestión, incluyendo los libros de actas (Romero Rodríguez 1987) y muy probablemente los registros contables. Esto ocurre debido a que la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno se ha convertido en una entidad de naturaleza política, en la que el prestigio social de sus miembros se entrelaza con intereses de tipo económico. No es de extrañar que la Federación sea también un trampolín que haya servido a varios miembros a asumir cargos políticos en el gobierno de la región.

En un capítulo aparte analizaremos el rol que la institución cumple como modeladora de las concepciones étnicas en el altiplano, pero primero -y para concluir con la descripción de la festividad- se describirán los eventos efectuados durante la celebración y los concursos folclóricos: el Concurso Regional de Danzas Autóctonas, en el que participan las comunidades de los distritos de la región organizadas en asociaciones folclóricas, y el Concurso Regional de Danzas de Trajes de Luces, en el que participan los conjuntos folclóricos de los barrios de la ciudad, además de algunos otros llegados desde la ciudad de Juliaca, los cuales han sido aceptados de manera progresiva durante los últimos años.

## **3.2. Programa de actividades**

### **3.2.1. Programa Esquemático**

El siguiente programa no solo incluye las actividades del mes de febrero, sino que integra todas las actividades hechas en función de coordinar la celebración, las cuales se inician en julio del año anterior. La finalidad de mostrar el programa íntegro es evidenciar cuánto trabajo en términos de gestión demanda la festividad.

## **JULIO**

- \* Primera asamblea general de conjuntos

## **SETIEMBRE**

- \* Concurso Regional de Sikuris en el que clasificarán los grupos que competirán en la festividad

## **OCTUBRE**

- \* Cierre de acreditaciones de los conjuntos habilitados para su participación en la festividad del próximo año

## **NOVIEMBRE**

- \* 2 de noviembre: Escenificación Ritual del Origen de Manco Capac y Mama Ocllo y Concurso de Danzas Autóctonas Manco Capac en el que clasificarán algunos grupos rurales para la festividad
- \* Inicio de las inscripciones de conjuntos acreditados y habilitados por la Federación
- \* Entrega del proyecto de bases de la Federación para los concursos de danzas
- \* Aprobación de la bases
- \* Cierre de inscripción para los concursos

## **DICIEMBRE**

- \* Sorteo del orden de los conjuntos para los concursos de danzas
- \* Inicio de los ensayos de los conjuntos de danzas mestizas

## **ENERO**

- \* **12 de enero**

- Presentación oficial de la Festividad Virgen de la Candelaria en el estadio Enrique Torres Belón

**\* Desde el 24 al 1 de febrero**

- Primeras novenas ofrecidas por las instituciones públicas de la región en diferentes horarios

**FEBRERO**

**\* Primero de febrero: Vísperas del día de la Virgen**

- Albas y Misa de Vísperas en el Cerro Huajsapata a cargo del alferado de la fecha
- Desayuno ofrecido por el alferado
- Almuerzo ofrecido por el alferado
- Proceión desde la casa del alferado hacia el santuario
- Bendición de cirios o candelas ofrecidos por el alferado
- Entrada de K'apos con los representantes y *varayocs* de las comunidades
- Pago a la tierra frente al santuario
- Quema de hogueras
- Misa de Vísperas en el santuario a las 7 p.m.
- Quema de fuegos artificiales

**\* 2 de febrero: Día de la Virgen**

- Albas y quema de bombardas a cargo de los alferados de esa fecha
- Misa comunitaria en el santuario a 7:00 a.m.
- Concurso Regional de Danzas Autóctonas en el estadio Enrique Torres Belón a las 7:00 a.m.

- Misa solemne ofrecida por autoridades regionales, dirigentes de los conjuntos y alferados a las 10:00 a.m.
- Homenaje de las autoridades regionales y municipales
- Proceión con estandartes de los conjuntos
- Agasajo: Almuerzo de los alferados de la fecha a las autoridades
- Parada de veneración de los conjuntos salientes tras el concurso desde las 2:00 p.m.

**\* Transcurso de la semana**

- Segundas Novenas a cargo de los dirigentes de los conjuntos
- Recibimiento de bandas a cargo de los alferados de los conjuntos
- Ensayos grupales ofrecidos por los alferados de los conjuntos
- Elección y coronación de las reinas del folclore de danzas autóctonas y mestizas

**\* Sábado de Vísperas de La Octava**

- Misas de Alba por las vísperas de La Octava a las 6:00, 6:30 y 7:00 a.m.
- Entrada de candelas, flores y castillos de fuegos artificiales a cargo del alferado mayor de la fecha en la tarde
- Retreta de las bandas en el parque Pino
- Misa de vísperas a las 6:00 p.m.
- Fuegos artificiales
- Ensayos callejeros de los conjuntos mestizos

**\* Domingo: La Octava**

- Albas ofrecidas por el alferado de la fecha
- Concurso de Danzas Mestizas o de Trajes de Luces en el Estadio Rodríguez Ballón a las 7:00 a.m.
- Misa en el santuario
- Almuerzo ofrecido por el alferado
- Procesión
- Parada de veneración de los conjuntos salientes desde las 2:00 p.m.

**\* Lunes**

- Gran Parada de Veneración de los conjuntos de trajes de Luces en honor a la Virgen de la Candelaria

**\* Martes**

- Concierto de bandas de música ofrecido en coordinación con la Federación de Bandas de Músicos de Puno a las 8:00 a.m.
- Gran Parada de Caporales

**\* Miércoles**

- Parada de sikuris y zampoñas en honor a la Virgen de la Candelaria
- Kacharparis de los conjuntos de trajes de luces:
  - Misa de despedida en el santuario
  - Agasajo en los locales institucionales
  - Elección de nueva directiva
  - Ofrecimiento de apxatas
  - Firma de actas

**\* Fin de mes**

- Ceremonia de clausura y entrega de premios de los concursos por la Federación Regional de Cultura y Folklore de Puno

## **3.2.2. Descripción del programa**

### **3.2.2.1. Preparativos**

Los preparativos para la fiesta empiezan no bien la anterior ha terminado. Los directivos de cada conjunto barrial han de realizar una compleja serie de arreglos, lo que supone una intensa carga de trabajo. En mayo se efectúan los primeros contactos con los bordadores de trajes de luces y con los directores de las bandas de música, que en gran medida provienen de Bolivia. Los contratos son concretados en noviembre. Desde esa fecha y hasta mediados de enero han de encontrarse los medios para hospedar, alimentar y transportar a los cientos de músicos que acompañarán a los conjuntos.

Muchas responsabilidades deben ser delegadas con anticipación, mucho antes de que los ensayos comiencen. Los conjuntos con mayor capacidad de organización comienzan sus ensayos en diciembre y los intensifican en enero, cuando deben hacerse además las coordinaciones con el párroco del santuario para separar las misas y novenas que se celebrarán a inicios de febrero.

Hasta hace algunos años, los ensayos -en los que vecinos y amigos se reúnen por la noche a practicar pasos y coreografías- se efectuaban en las avenidas de la ciudad; hoy se realizan mayormente en locales institucionales o espacios alquilados. La organización de estos ensayos se encuentra bajo la responsabilidad de aquellos miembros de los conjuntos que se han comprometido a ello durante los *Kacharparis* o celebraciones de despedida del año anterior. Como encargados de pasar los ensayos, estos vecinos suelen contratar los servicios de pequeñas agrupaciones musicales para acompañar a los danzantes; además, deben invitar bebidas y algunos bocadillos para poder soportar el frío de la noche.

En la actualidad, muchos de los conjuntos que ya poseen locales propios organizan sus ensayos bajo techo y limitan el ingreso, dándoles preferencia a amigos y allegados. Algunos otros conjuntos prefieren alquilar espacios de reunión social para tener la comodidad de un ambiente privado, sin exponerse a la lluvia ni a las bajas temperaturas. Dentro de estos locales bailan, determinan las formaciones de su presentación, intercambian opiniones acerca de las medidas adoptadas, se exhiben los trajes que han



escogido y los videos musicales que han mandado a hacer a nombre del conjunto para la ocasión. Muchos de ellos son difundidos ahora por internet.



Ensayo de los Tinkus del Barrio Porteño dos semanas antes de la Octava, 2015. Foto: Melania Almonte

Esta nueva opción es resentida por algunos vecinos que afirman que el ambiente previo a la festividad ya no es tan alegre ni popular. Sin embargo, para los integrantes de los conjuntos los nuevos espacios refuerzan la exclusividad de sus actividades, facilitan su labor organizativa y robustecen sus lazos amicales y sociales. Esto ha resultado de gran ayuda, en tanto el número de miembros ha venido incrementándose año tras año y la organización de los conjuntos se hace cada vez más complicada.

El crecimiento ha sido progresivo: en 1970 fueron 17 los conjuntos de danzas mestizas en competición; para 1980 el número creció a 29 y en el 2012 bailaron 74 comparsas de trajes de luces. En el año 1999 participaron aproximadamente 20 000 danzantes y 5000 músicos, con un promedio de 100 a 200 danzantes por conjunto. El promedio para el año 2002 creció a 400 miembros por conjunto; sin embargo, en la actualidad, un grupo grande como el de los Caporales Centralistas, que trabaja y ensaya en bloques y filiales que llegan desde otras ciudades del país y del mundo, llega a superar los 2000 miembros, todos bailando juntos el mismo día.



Ensayo del conjunto Morenada Orkapata, 2004. Foto: Melania Almonte.

Este factor, curiosamente, le ha dado una gran ventaja a los grupos con menos años en la celebración, ya que sus líderes son conscientes de la necesidad de tener un plan estratégico para los ensayos y el día de su performance, en vez de confiar simplemente en la experiencia. Para tener un resultado exitoso en el concurso a veces deben coordinarse ensayos por secciones, de esta forma se mantiene la disciplina y las órdenes son captadas con mayor rapidez. Movilizar a centenares de personas en una coreografía de manera efectiva demanda un plan diseñado de antemano.

Paralelamente, en las comunidades y parcialidades del interior de la región, los pobladores se alistan para participar en el Gran Concurso de Danzas Autóctonas a efectuarse el primer domingo del calendario festivo. Practican en campos deportivos y espacios al aire libre donde pueden perfeccionar sus coreografías, las cuáles son -a criterio de la autora de este trabajo- mucho más logradas que las coreografías de las danzas de la ciudad<sup>35</sup>. Los gastos

---

<sup>35</sup> El conjunto *Wifalas San Francisco Javier de Muñani*, de la provincia de Azángaro, fue el ganador del quincuagésimo primer Concurso Regional de Danzas Autóctonas el año 2015. Nueve veces campeones y tres veces subcampeones del concurso, asombraron al público y arrancaron emocionadas ovaciones ese año, cuando sus casi trescientos participantes tomaron el espacio del estadio Torres Belón de manera rítmica y perfectamente coordinada, mientras hacían ondear sus *wifalas* con fuerza. A falta de un acompañamiento

que estos ensayos puedan generar no son asumidos por alferados comprometidos, como ocurre en la ciudad de Puno, sino que cada individuo coopera con aquello que desee aportar, cuando no llevan sus propias viandas y bebidas.

Entretanto, los dirigentes de estas comparsas han estado acudiendo a las reuniones y citaciones que hace la Federación Regional de Folclore y Cultura en la ciudad de Puno desde fines de diciembre. Los dirigentes acuden sacrificando muchas veces el tiempo que le dedican a sus labores en la comunidad y a sus obligaciones familiares, ya que deben trasladarse de zonas distantes hasta la capital de la región. De no asistir a las citaciones, sus agrupaciones son excluidas de la celebración.

### **3.2.2.2. Alferados y autoridades**

Como se aprecia en el programa esquemático, los eventos que integran el calendario de la festividad son muchos y en ellos están involucrados distintos tipos de autoridades.

Primero tenemos a los alferados de la Virgen, a quienes llamo *alferados mayores* porque se encargan de la organización de los eventos religiosos ligados al santuario. En las dirigencias de los conjuntos folclóricos barriales tenemos otros alferados, a los que llamaré *alferados menores*, ya que trabajan y colaboran con sus donaciones al interior de los grupos. Se unen a ellos los miembros de las juntas directivas de cada conjunto o asociación folclórica de la ciudad.

Los grupos folclóricos de las comunidades cuentan solo con las autoridades de sus juntas directivas, ya que los gastos son afrontados de manera cooperativa y no individualmente, como una forma de obtener prestigio ante sus pares. Aún más, las decisiones de la junta directiva son tomadas con conocimiento y aprobación del resto de los miembros, con el mayor espíritu democrático.

---

musical más potente, cantaron a voz en cuello durante todo el tiempo de su presentación. El espectáculo fue memorable.

Deben mencionarse, finalmente, a las autoridades municipales y regionales de Puno, quienes toman decisiones con respecto al orden público, al uso de los espacios públicos y a la promoción de la fiesta a nivel nacional. El trabajo coordinado de todas estas autoridades se vuelca a la organización de los diferentes eventos de la celebración, los cuales serán descritos en las siguientes páginas.

### **3.2.2.3. Novenas**

Desde el 24 al 31 de enero se celebra una serie de *novenas* en honor a la Virgen. Estas novenas son rezos efectuados al interior del santuario con la asistencia del párroco, quien guía las oraciones para honrar a la imagen. Las novenas son ofrecidas por diferentes autoridades: por los dirigentes de cada conjunto, por las autoridades regionales y por las instituciones públicas y privadas más importantes: el Ejército, la Corte Superior de Justicia, la Compañía de Bomberos, los bancos, la Policía Nacional, la Municipalidad, etc. Después de cada novena usualmente se invita ponche a los asistentes y se improvisa una breve retreta en el atrio del santuario.



Alferado ofreciendo ponche y licor tras salir del santuario, 2015. Foto: Melania Almonte.

Estos ritos fueron impuestos en el año 2002 por las autoridades religiosas del santuario con la finalidad de darle una presencia más importante al aspecto litúrgico y religioso de la festividad. La opinión del párroco de aquel entonces con respecto a la dimensión pagana de la festividad era abiertamente negativa y el sacerdote expresaba su opinión siempre que

podía a través de sus homilías. Sus discursos sancionaban la euforia producida por las bebidas alcohólicas y el jolgorio, entre otros elementos de la fiesta considerados por su parroquia como contrarios al verdadero sentido de la fiesta.

#### **3.2.2.4. Vísperas**

El 1ero de febrero es llamado Día de Vísperas y se inicia al amanecer con una actividad llamada *Albas*. Durante las *Albas*, el alferado mayor del 2 de febrero reúne a amigos, familiares y vecinos en las laderas de alguno de los cerros que circundan la ciudad - generalmente en Cerrito Blanco- para reventar bombardas y cohetes en homenaje a la Virgen. En ese lugar se ofrece el infaltable ponche para combatir el frío de las primeras horas del día y se baila con alguna banda de músicos y zampoñas.

El grupo desciende luego hacia el santuario, donde se celebra la primera misa del día 2 o día jubilar. Al término de la misa, una banda comienza a tocar en el atrio del santuario. Para cuando la comitiva del alferado mayor sale hacia la plaza, es recibida con música y confeti. La pareja de alferados lleva en sus manos reproducciones pequeñas de la Virgen o imágenes del Niño Jesús que han sido previamente bendecidas por el párroco. Con ellas, y seguidos por su comitiva, los alferados se dirigen a su casa o a un local social, donde han preparado una comida para celebrar el inicio de sus funciones.

Es en este ámbito que se produce la ofrenda de *apxatas* o *apajatas*. Tocados con unas bandas bordadas que los identifican, la pareja de alferados recibe a sus allegados con música y estos conforman una larga procesión que marcha al ritmo de una banda. Van de dos en dos, cargando cajas de cervezas, botellas de vino y champán; a veces, bandejas con corderos o cerdos asados. Los alferados levantan un altar con las imágenes que han sido bendecidas en el santuario y reciben con abrazos o apretones de manos las *apxatas* de sus invitados.

A veces, las *apxatas* han sido ofrecidas con anterioridad. El apoyo económico de familiares y compadres permite el alquiler de un local moderno y bien decorado, el contrato de un conjunto reconocido o simplemente la compra de los ingredientes para la preparación del almuerzo que se ofrecerá a los numerosos asistentes. Otras veces, quienes cooperan

compran bombardas, petardos o hacen colocar la *troya* que se hará explotar por la tarde en el parque Pino.

### **3.2.2.5. Entrada de ceras**

Por la tarde, los alferados mayores regresan al parque Pino llevando unos vistosos y grandes cirios llamados *ceras* o *candelas*. Los enormes cirios, tallados en alto relieve y decorados con mucho detalle, son llevados al santuario para ser bendecidos por el párroco. Los alferados, marido y mujer, marchan con su comitiva acompañados por una banda de música y el continuo estallido de cohetes y bombardas.

Estas *candelas* serán colocadas en el altar del santuario y en el altar que llevará a la Virgen cuando salga en procesión. Se les bendice porque acompañarán a la imagen durante toda la festividad.

### **3.2.2.6. Entrada de k'apos y pago a la tierra**

Ese mismo día se realiza la entrada de *k'apos*. En esta actividad, que se efectúa alrededor de las tres de la tarde, las autoridades de las comunidades cercanas y algunos tenientes alcaldes ingresan a la ciudad y se dirigen al parque Pino, frente al santuario. Entran a caballo portando sus *varayos*, es decir, las varas que indican que ejercen autoridad en la comunidad, y traen consigo una caravana de mulas y llamas cargadas con *k'apo* seco, una planta alto andina que al ser quemada produce un ambiente cálido. Con el *k'apo* se hacen dos grandes hogueras en los extremos del parque. La entrada de *k'apos* proviene de una danza llamada *K'aperos*, una representación indígena de los desfiles coloniales que eran encabezados por los terratenientes y sus esposas, seguidos de sus siervos. Los siervos arreaban animales cargados con leña para quemar en fogatas al centro del poblado que visitaban; de tal manera se rendía homenaje al patrón o a la patrona del lugar<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Este dato se encuentra en el Tomo V del *Álbum de Oro*, una colección de revistas anuales publicadas por Samuel Frisancho Pineda; en ella pueden leerse diversos artículos sobre la geografía, la sociedad y la cultura altiplánica, pero especialmente acerca de su folclor. El artículo sobre los *Khaperos* pertenece a Lisandro Luna y se llama "Zampoñas del Collao" (1970?).

Esta entrada se realiza actualmente con el acompañamiento de comparsas de músicos de las comunidades rurales y de grupos de *sikuris* de la ciudad, quienes tocados con chullos y ponchos llevan la bandera del Tahuantinsuyo al son de la música. Los atados de *k'apo* se adornan con banderas peruanas y *wifalas*, o banderas de las comunidades que participan; asimismo, los animales suelen llevar campanillas de metal en sus cuellos, lo que causa gran alboroto de camino al santuario.



Entrada de *k'apos* y autoridades de las comunidades en la ciudad, 2002. Foto: M. Almonte.

Con la presencia de estas autoridades comunales, desde hace algunos años ya, se celebra también un pago a la tierra. El pago es efectuado por un *yatiri* o sacerdote indígena en el atrio del santuario; su objetivo es agradecer a la tierra y a los *apus* y pedir su favor durante el año. La ceremonia incluye la mayor parte de los elementos tradicionales del lenguaje ritual aymara-quechua de la zona: se ofrece el *kintu* o *koka kintu* (hojas seleccionadas de coca) a la tierra, así como también alcohol en forma de champán, vino y chicha. Se quema incienso y se sahúma a quienes participan de la ceremonia.

Luego se hace una fogata con bosta de vaca y se envuelven en una *lliclla* las hojas, un feto de llama, un trozo de *llampo*, o sebo de llama, y algunos confites o galletas. El paquete es arrojado a las llamas y, cuando este empieza a arder, el *yatiri* lee señales en el humo que

produce. Puede augurarse si vendrán buenos o malos tiempos, dependiendo si a la tierra y a los *apus* les ha gustado o no la ofrenda.



Pago a la tierra frente al santuario de la Virgen, 2002. Foto: Melania Almonte.

El pago puede realizarse con la presencia de los alcaldes comunales que, aprovechando su presencia en la ciudad, son oficialmente nombrados durante la ceremonia. Participan además las autoridades municipales y el público en general, que puede integrarse a la ceremonia *ch'allando* o mojando la tierra con *lloqlles* (conchas marinas que reemplazan las *templas* o platillos de plata tradicionales). Todo esto se realiza frente a las cámaras de televisión y a los turistas, que se tumban con sus cámaras fotográficas para conseguir la mejor toma. El *challado* tiene como fin saludar a la tierra, hacerle una ofrenda, darle las gracias y bendecir los otros objetos sobre los que el licor caiga.

Por la noche, terminado el pago a la tierra y extinguido el fuego de las hogueras de *k'apo*, se celebran las vísperas en honor a la Virgen con otra misa en el santuario. Al mismo tiempo comienza la música de las bandas que tocan en el parque y la de los *sikuris*. El parque Pino está lleno a esta hora de espectadores, bailarines y músicos. Más tarde se



quemarán los fuegos artificiales ofrecidos por el alferado mayor del día jubilar. Esta celebración puede durar toda la noche.

### **3.2.2.7. Día central**

Al amanecer del 2 de febrero se organizan otras *albas*. Como se ha indicado, se llaman *albas* a las reuniones con música y ponches que organizan la comitiva del alferado y los representantes de los conjuntos para recibir el día de la Virgen Candelaria. Durante las *albas*, las bandas suben a los cerros de la ciudad desde las tres o cuatro de la mañana para recibir el día con la mayor algarabía posible; los responsables se han comprometido también a reventar bombardas y quemar la *troya*, una seguidilla de estruendosas explosiones de pólvora. A veces, las comitivas han estado celebrando desde la noche anterior.

Entre tanto, a esa hora de la mañana, grupos de danzarines visitan con música y baile los cementerios de la ciudad; se dirigen hacia allá para saludar y honrar a aquellos integrantes de los conjuntos que ya han fallecido.

### **3.2.2.8. Concurso de conjuntos autóctonos**

A las 8:00 de la mañana se inicia el Concurso Regional de Danzas Autóctonas y continuará hasta las 4 ó 5 de la tarde. Grandes delegaciones han llegado desde diversos puntos de la región para presentarse, por lo que las calles son un hervidero de danzantes, músicos y turistas. En el 2014 se presentaron a concurso 100 conjuntos de danzas autóctonas; hace 10 años el promedio era de 60.

Inicialmente este concurso no solía atraer mucho público, pero la promoción hecha por la Federación Regional de Folclore y Cultura, la Municipalidad y PromPerú, así como las agencias de viajes, han hecho de esta actividad un importante atractivo turístico. Las tribunas del Estadio Enrique Torres Belón se llenan de turistas ávidos de observar el exotismo de las danzas nativas; de hecho, muchas de estas representaciones, por su naturaleza pastoril y religiosa, incluyen la esquila de animales, pagos a la tierra y otros elementos que pueden resultar más interesantes para el turista cultural.

Alrededor del estadio Torres Belón se instalan puestos de comida donde los bailarines pueden comer algo antes de ingresar a concursar y donde invariablemente recalán después de su presentación. Agotados, muchos otros prefieren consumir las viandas que han traído desde sus comunidades antes de reorganizarse para la parada en que honrarán a la imagen. A diferencia de los bailarines de la ciudad, los bailarines de las comunidades no tienden a efectuar grandes dispendios en licor y comida porque no tienen los medios para hacerlo; muchos deben regresar a su comunidad en el transporte que los trajo no bien la parada ha culminado ya que no hay otra forma de volver.

Tras el concurso, que será descrito en detalle más adelante, las asociaciones rurales se unen a la procesión que seguirá a la imagen de la Virgen cuando esta salga de la iglesia en procesión. Se trata de una marcha de intenso colorido, emotiva y enérgica. Si bien las comparsas no van seguidas de grandes bandas como las que acompañan a las comparsas mestizas, las voces de los bailarines complementan la marcha con su canto. La variedad y el detalle en sus trajes es probablemente la característica más impresionante de esta parada.

### **3.2.2.9. Misa y procesión**

Mientras se desarrolla el concurso, en el santuario se celebra una misa solemne a cargo de las autoridades municipales y regionales, los alferados mayores y los representantes de los conjuntos de danzas mestizas. Mención especial requieren los celadores de la Virgen: la Hermandad de los Celadores de Culto de la Virgen de la Candelaria. Los celadores son los guardianes de la imagen, ellos la preparan y visten con extremo cuidado; además, deben decorar el templo y las andas en las que será portada la imagen con flores, cintas y cirios, gracias a la contribución económica hecha por los alferados mayores. El rol de los celadores es esencial el día principal de la festividad y ellos deciden sobre todo lo relativo a la presentación de la imagen, al modo en que debe ser trasladada e incluso al tramo que puede o no recorrer.

La imagen de la Virgen es conservada por los celadores en una especie de gabinete o camarín; en él se mantienen también los más de 160 mantos que le han sido obsequiados hasta ahora. Muchas de estas piezas han sido bordadas con hilos de oro y plata, usualmente

sobre paño o damasco, pero también hay mantos hechos de fina lana de alpaca. La siguiente cita nos dará una idea de cuán valiosas e importantes son estas piezas de vestir:



Iglesia San Juan Bautista, santuario de la Virgen, 2015. Foto: Melania Almonte

Los mantos de la Virgen de la Candelaria de Puno, en su mayoría ha [sic.] sido diseñados y bordados por artesanos locales, muchos de fama regional, que son solicitados con mucha anticipación por los alferados oferentes. Estos seleccionan el color, calidad de la tela (raso, pana, damasco, etc.), tamaño del atuendo, incluso algunos diseños, cuidando que no se asemejen a los de años anteriores de modo que resulte un ‘novedoso estreno’. Estas decisiones se guardaban en reserva hasta su exhibición al público, que solía hacerse en algunas vitrinas de establecimientos comerciales -días antes de la entrega a los celadores, para el cambio correspondiente-; en los últimos años se procede a la bendición de todo el atuendo que lucirá en el Día y en la Octava, acto que se realiza en una misa exclusiva celebrada por el Párroco del Santuario, P. Inocencio Suasaca. (Rodríguez Vásquez, 2014: 37)

Estas hermosas piezas bordadas pueden ser admiradas durante la Misa Solemne que se realiza alrededor de las diez de la mañana con asistencia plena de las principales autoridades de la ciudad, de los alferados de la Virgen y de las comitivas representantes de todos los grupos y asociaciones folclóricas de la ciudad. El santuario se llena a tope y quienes no pueden ingresar escuchan el ritual desde el atrio.



Imagen de la Virgen mostrando traje de encaje bordado, 2015. Foto: Melania Almonte

Tras la misa se realiza una procesión. Acompañan a la Virgen el párroco, el obispo, los celadores, autoridades civiles y militares. La pareja de alferados mayores lleva un estandarte que los identifica, así como una pequeña imagen del Niño Jesús. Marchan también los directivos de los conjuntos de danzas barriales, que para esta ocasión han mandado a confeccionar estandartes que identifican a sus grupos, los cuales seguirán a la imagen con gran pompa por las arterias del centro de la ciudad.

Quienes encabezan la procesión son usualmente los varones del círculo del alferado, que dirige a su grupo de allegados y amigos; tras este primer grupo camina la esposa del alferado cargando una delicada imagen religiosa, acompañada por las damas de su comitiva. Ambos, el alferado mayor y su esposa, tienen bandas de terciopelo impresas con sus cargos. Este es, sin duda, un día de gran importancia para ambos, ya que no solo serán socialmente reconocidos ante su círculo de allegados, sino que toda la ciudad estará pendiente del esfuerzo que harán por *pasar la fiesta* en los mejores términos. Cuentas Ormachea ha escrito lo siguiente sobre la pareja de cargos:



Alferados de la Virgen agasajando a sus invitados, 2004. Foto: Melania Almonte.

Debemos anotar que los diversos cargos y especialmente, el de ‘alferado’ ha sido desempeñado siempre [*sic.*] por puneños de clase media denominada ‘cholada’. No he conseguido una explicación valedera sobre el particular: ¿Sería porque la Virgen de la Candelaria tenía su altar en la iglesia de San Juan que antaño sólo albergaba a los naturales?, ¿o sería porque en esta oportunidad podían poner de manifiesto su categoría económica?, ¿o quizá, porque casi todos los grandes propietarios hacendados puneños vivían en Arequipa o Lima? Pero lo evidente es que tradicionalmente eran puneños de la ‘cholada’ los que pasaban el cargo de ‘alferado’ y los de ‘misa-chico’ en la festividad de la Virgen. (Cuentas Ormachea 1995: 36)

No pasa desapercibido el sentido peyorativo del término *cholada* que usa Cuentas y que han usado con frecuencia algunos otros investigadores de origen puneño, ni el hecho de que constituya para él un misterio que sean individuos del sector emergente quienes asuman los cargos religiosos y no *los hacendados puneños*. Estas observaciones deben entenderse en tanto Cuentas Ormachea de algún modo integró el grupo de intelectuales indigenistas puneños que, si bien impulsó la investigación etnográfica y la revalorización del folclor hace varias décadas, lo hizo desde una perspectiva discriminadora de auto legitimación.

Volviendo a los actos rituales del día jubilar, a medida que los conjuntos de las comunidades van saliendo del estadio Torres Belón, se unen al paso de la procesión, la cual se transforma en un enérgico desfile de danzantes que sacuden sus *wifalas* mientras cantan en aymara y quechua las letras de sus canciones. Hacia adelante, la vista de la imagen es impresionante, principalmente por el lujo, el detalle y la brillantez de su traje y de sus andas, que contrastan con la población, la cual tiende a ser bastante conservadora en el vestir -o lo es por lo menos hasta que le llega el momento de bailar por su patrona.

La procesión se prolonga hasta entrada la tarde y es cerrada por los mejores conjuntos del concurso. Detrás de los danzarines van los músicos de las comunidades con sus instrumentos artesanales, sean *pinq'illos*, *q'enachos*, o bombos de cuero animal. A diferencia de las bandas modernas, su acompañamiento no es estentóreo, sino más bien agudo y rudimental, aunque adecuado para acompañar y adaptarse a las también agudas voces de los danzantes. Debemos anotar que las danzas autóctonas no entusiasman tanto a los habitantes de la ciudad como las danzas de trajes de luces, por lo que no hay demasiado público bloqueando el paso. Los turistas, en cambio, se alborotan fotografiando los trajes rurales de fiesta, muchos de ellos verdaderamente hermosos y delicados, cargados de plumas e intrincados bordados.

### **3.2.2.10. Recepción de bandas**

Durante los días de semana que siguen se intensifican los ensayos de los grupos mestizos. Practican sus coreografías en locales propios o alquilados; también se ensaya en losas deportivas o en las mismas avenidas, cortadas de improviso para permitir la marcha rítmica de los bailarines que integran las comparsas. Esas primeras noches los grupos ensayan con sencillas bandas locales que luego serán reemplazadas por las grandes y estruendosas bandas de Oruro, La Paz y del interior de Puno, donde existen buenas escuelas de profesionalización musical, como en Pilcuyo. Las afamadas bandas de esta localidad tienen la destreza suficiente para interpretar sorprendentes versiones de composiciones clásicas de Mozart o Beethoven dándoles un giro andino.

Usualmente, las recepciones a estas bandas comienzan el día miércoles. Cada conjunto ofrece una bienvenida a las bandas que ha contratado, que hasta hace unos diez años podían llegar a ser tres; sin embargo, el número ha ido incrementándose. En el 2014, la directiva de la popular *Diablada Bellavista* decidió celebrar sus cincuenta años de creación a lo grande y contrató seis bandas para el acompañamiento del conjunto, con alrededor de ochenta integrantes cada una, en vista de que el número de sus integrantes ha venido extendiéndose progresivamente.



Directivo del conjunto Tobas Central mostrando el vestuario para el 2015. Foto: Melania Almonte.

Para recibir y mostrar estas bandas a sus danzarines y simpatizantes, los dirigentes levantan grandes estrados en las avenidas o los locales contratados. Durante la ceremonia, las autoridades de la agrupación ofrecen discursos explicando las gestiones que han realizado para su participación anual: la casa de bordado contratada para hacer la vestimenta, el local alquilado para la ceremonia de despedida o *kacharpari*, el nombre de las bandas contratadas, entre otras medidas. Tras los discursos se presentan las bandas, que ejecutan las canciones originales que han compuesto especialmente para la agrupación. Entre la presentación de una y otra banda, otros grupos musicales de diferentes géneros animan las masivas reuniones: grupos de cumbia o salsa, incluso rock, tocarán durante la noche,

haciendo evidente la capacidad económica y gerencial de las juntas directivas y, especialmente, del presidente.

Hay entonces baile, fuegos artificiales y grandes cantidades de cerveza. Es tradicional que los alferados menores apoyen al presidente ofreciendo cajas de cerveza a los músicos; por cada caja regalada, la banda debe tocar un saludo especial al donador. A lo largo de la noche los dirigentes animarán a la multitud, invitándolos a bailar, brindar y observar los fuegos artificiales. Estas entusiasmadas aglomeraciones pueden encontrarse dispersas a lo largo de la ciudad; algunas llegan a congregarse a miles de personas, dependiendo de la popularidad del conjunto.

### **3.2.2.11. Octava de la Virgen**

El día de la Octava, que se realiza el domingo siguiente al día jubilar, es precedido por sus correspondientes albas, su misa de víspera y la quema de castillos, actividades que se efectúan el día anterior.

En esa fecha previa, los alferados menores de los conjuntos reciben el día con bombardas, música de bandas y *sikuris* en plazas y parques. Dos misas son celebradas temprano por la mañana, la Misa de Alba de los conjuntos a las 5 de la mañana y luego la misa comunitaria de los conjuntos una hora después, ambas en el santuario. Una gran cantidad de bailarines acude a estas celebraciones religiosas ya que luego forman comparsas que danzando se dirigen hacia sus locales sociales. Allí, se revisan los últimos detalles de su participación en el concurso.

Por la tarde se efectúa una misa más, llamada Misa de Víspera, actividad que culmina también con una quema de castillos en el parque Pino. A diferencia del anterior fin de semana, la asistencia de público a estos eventos es profusa, principalmente por la llegada de miles de visitantes que, o bien desean acudir al concurso de danzas mestizas o bien participarán en él al día siguiente.





Presidente de la Morenada Orkapata y su círculo de familiares portando imágenes del conjunto, 2004. Foto: Melania Almonte.

Entrada la noche, muchas comparsas se desplazan por las calles de la zona céntrica danzando, uniformados sus miembros con abrigos, sombreros o bandas que los identifican en lo que será su último ensayo antes de la gran competencia.

### **3.2.2.12. Concurso de Danzas Mestizas**

Los bailarines descansarán solo algunas horas porque el Concurso Regional de Trajes de Luces se inicia a las 7 de la mañana y la colocación de la vestimenta toma tiempo, ya que debe hacerse de forma apropiada. El uso de fajas, vendas y cintos interiores es indispensable para cierto tipo de disfraces, porque el roce de armazones, corsés y polleras, entre otras piezas de vestuario, puede resultar sumamente doloroso y han de soportarse muchas horas de movimiento continuo bajo el traje. Los pies deben ser protegidos por dos o tres pares de medias para evitar la fricción con las botas que los despellejarían al bailar. Finalmente, deben ceñirse al pelo complicados artilugios: falsas trenzas de cholita, tocados y sombreritos que les son colocados a las bailarinas antes del maquillaje. Todas las peluqueras y cosmetólogas de Puno no se dan abasto para cubrir la urgente necesidad de

asistencia y trabajan desde la madrugada hasta entrada la tarde, porque los conjuntos aparecen en un orden preestablecido desde las 7 hasta las 4, más o menos.

Se espera siempre una mañana soleada, aunque los conjuntos danzarán con lluvia o sin ella. En el 2003 se presentaron a concurso 63 comparsas, mientras que en el 2014 fueron 83, lo cual reporta un notorio incremento en el número de concursantes. Es importante observar que las comparsas que entran a concurso no son exclusivamente de danzas mestizas, ya que a lo largo del certamen se presentarán también los mejores conjuntos rurales, algunos compitiendo contra las danzas de trajes de luces y otros en exhibición. Esta es una medida tomada por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno como una forma de premiar el esfuerzo de las mejores asociaciones rurales, aunque estas difícilmente quedan entre los veinte primeros puestos al ser evaluadas bajo los criterios usados para los conjuntos de trajes de luces, criterios que serán desarrollados en su momento.

A diferencia de la contundente variedad de danzas autóctonas, los conjuntos de la ciudad ofrecen un número más bien limitado de danzas que se repiten constantemente: diabladas, morenadas, reyes morenos (mezcla de las dos primeras), caporales y *sikuris*, mayormente; en menor número se presentan *waca wacas*, *kullahuadas*, *tinkus* y una o dos *tobas* (danza boliviana de la región de Los Yungas). Sin embargo, el público no se cansa de apreciar el espectáculo de estos conjuntos, principalmente por la competitividad que existe entre ellos: siempre habrá un detalle innovador en la coreografía, en el vestuario o en la organización y el número -cada vez más impresionante- de bailarines participantes.

Son diferentes los criterios evaluados durante la competencia. La suma de estos indicadores debe dar como resultado una calificación sobre 100, pero 60% de ella es obtenida en el estadio y el otro 40% es resultado de la evaluación de los jueces durante la Parada de Veneración que se efectúa el día lunes. Entre los investigadores del folclore existe un continuo debate acerca de estos criterios de calificación, en tanto parece haber una preferencia por las danzas más espectaculares, en desmedro de aquellas danzas que lucen más tradicionales y están en vías de desaparecer, como las *llameradas* o las *kullahuadas*. La siguiente cita, tomada del artículo “Danzas Puneñas. Entre el espectáculo y la tradición”, nos permite apreciar estos cuestionamientos:

Es decir, qué es lo que realmente se valora en las danzas en concurso, o qué es lo que se quiere ver en cada una de su representación. Si bien es muy cierto que estos concursos de alguna manera han contribuido a que la tradición no se pierda, es también cierto que los criterios de calificación son siempre dispares, de acuerdo al color del cristal con que se mira, y que esto está distorsionando el mensaje de nuestras danzas prevaleciendo, muy por encima, el criterio de espectáculo antes que el de la tradición y la cultura. Y sobre todo porque no se entiende cómo es que pueden concursar entre sí danzas de diferente extracción, por ejemplo ¿en qué aspectos puede ser mejor (para ganar el concurso) una Morenada frente a una Llamerada o una Diablada frente a un sikuri o un kajelo frente a un pujllay? Una podrá ser más bonita que otra, pero nunca jamás mejor [*sic.*]. Y los concursos, creemos, establecen superioridades que, en el caso de nuestra cultura ancestral, nos son totalmente indeseables. (Carpio Morón 2014: 87-88)

Como es notorio, se han advertido incongruencias en lo relativo a la evaluación de danzas que pueden resultar disímiles. La poca especificidad de estos criterios denota la necesidad de una mayor cooperación entre la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno y los investigadores sociales puneños. Mencionaremos algunos criterios en términos generales.

El diseño del vestuario es un importante aspecto a ser evaluado por los jueces, así como el trabajo de los mascareros que diseñan las caretas de diablos, diabras, reyes morenos, etc. Se valoran la originalidad y creatividad de las piezas, la calidad del bordado y la uniformidad de los bloques en las comparsas. No está bien considerada la inclusión de trajes heterogéneos o *figuras* (personajes) al azar o de último momento.

Otro elemento apreciado es el desempeño del grupo; es decir, si los bailarines siguen un patrón prediseñado al entrar al campo, cuán coordinados están y cuán rápido pueden desplazarse en el espacio de acuerdo al tiempo de participación establecido, que es de ocho minutos. Este último aspecto es muy importante, teniendo en cuenta la gran cantidad de presentaciones que deben ser evaluadas ese día. Si el conjunto excede los ocho minutos durante su performance o demora su salida de la cancha, el exceso de minutos es penalizado y los jurados restan puntos del total obtenido en otros aspectos.

Este factor genera gran presión entre los capitanes de bloque, guías y coreógrafos. La ira de los responsables puede verse y escucharse desde las graderías del estadio cuando los bailarines no se mueven a la velocidad que deberían u olvidan hacia dónde deben girar por la emoción del momento (tampoco ayuda la costumbre de algunos bailarines de pasarse la noche anterior bebiendo).

La coordinación de los integrantes de las bandas es evaluada también y ayuda al grupo a dar una mejor impresión: una buena banda no sólo compone temas exclusivos para el conjunto que acompaña, sino que además hace sus propios pasos al ritmo de la música, mientras el encargado o la encargada de los platillos ejecuta acrobacias haciendo volar sus instrumentos por el aire.

Por supuesto, la musicalización es también evaluada. Se toman en cuenta la originalidad - no pueden reciclarse viejas piezas-, afinación y ejecución de los arreglos. El poder económico de cada agrupación influye mucho en este sentido, ya que pueden costear las bandas mejor preparadas e integradas por un mayor número de músicos, lo cual incrementa su poder sonoro.

Estos criterios de valoración son aplicados indistintamente, sin considerarse factores como el tamaño de la comparsa, la existencia o ausencia de una interpretación del origen mítico de la danza que pudiera traducirse en los pasos o la coreografía, el contenido de las composiciones, etc.

### **3.2.2.13. Salida del concurso y procesión**

Alternativamente, en el santuario se celebra la misa de Octava a cargo de los alferados mayores que las autoridades religiosas han escogido para esa fecha. Terminado el rito, la pareja ofrece un almuerzo para las autoridades y sus allegados, tras el cual la comitiva se dirige al santuario para liderar nuevamente una procesión con la imagen. A esta procesión se unen los conjuntos que han finalizado su participación en el estadio.



Representantes de la Federación Regional de Folklore y Cultura en la procesión de la Virgen, 2002.  
Foto: Melania Almonte.

Vale decir que, de las miles de personas que participan en el concurso, muchas se escabullen de la mirada de sus coreógrafos o capitanes para pasear por las calles de la ciudad con sus espléndidos trajes, lo que le da a la pequeña ciudad de Puno un aire surreal. Chinas, diablos, caporales, entran en grupos a los restaurantes y bares a celebrar su paso por el estadio y discuten lo que salió bien o mal, beben un rato o comen algo antes de alcanzar a su comparsa en la procesión. Los espacios más concurridos se encuentran exactamente a las afueras del estadio; allí, el consumo de cerveza es norma entre hombres y mujeres. Este espacio es también el preferido para la toma de fotografías con los integrantes de bloque o el grupo de amistades. Sin embargo, estas actividades no son bien vistas por los guías o líderes de bloque, ya que demora la salida de la comparsa y afecta el orden y la distribución de sus segmentos.

Mientras esto ocurre, los vecinos que no integran la procesión se han ubicado en las veredas de las calles y avenidas por donde esta pasa. Estos espacios se llenan de bancas y silleas dispuestas informalmente por los vecinos para ver el desfile de los conjuntos de trajes de luces que salen del estadio. Los puneños y los turistas asistentes ven pasar sus comparsas

favoritas todo el día mientras comen chicharrones, picantes, *kankacho* de cordero y beben cerveza.

Para quien observa el espectáculo por primera vez, este puede resultar contradictorio e incluso abrumador. Las estrechas calles se encuentran abarrotadas de gente y es difícil desplazarse a través de las vías céntricas de la ciudad porque no existen pasos preestablecidos por el municipio, ya que se trata de una procesión y no de un carnaval, aunque dé la impresión de ser lo contrario. De hecho, mucho se ha discutido acerca del carácter *non sacro* de este desfile de comparsas y las críticas provienen especialmente de las autoridades religiosas del santuario, aunque los vecinos podrían manifestar su descontento también. El consumo generalizado de bebidas alcohólicas, entre el público y los danzarines, tiende a descontrolar muchas veces la situación.

No es objeto de la tesis cuestionar el sentido ni la religiosidad de este evento en particular, pero lo que no puede discutirse es la motivación de los bailarines. Si alguien les pregunta acerca de sus razones para participar, responderán -invariablemente- que lo hacen por fe y en honor a la Virgen Candelaria; de manera que existe allí un inusual matrimonio entre la devoción del que baila y el jolgorio popular.

#### **3.2.2.14. Parada de Veneración**

La Gran Parada de Veneración, celebrada el día lunes siguiente, aparece de manera tardía en la historia de la fiesta; tiene alrededor de treinta años de antigüedad. Su propósito es que los danzantes desfilen frente al santuario específicamente para honrar a su patrona<sup>37</sup>. En la parada pueden participar todos los conjuntos inscritos en la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, sean mestizos o autóctonos; no obstante, debido a que todos los

---

<sup>37</sup> Según el maestro y folclorista Enrique Bravo Mamani, a sugerencia suya la festividad se extiende un día para darle más cabida al factor de la veneración religiosa a la Virgen. Inicialmente, los miembros de la Federación se encontraban reticentes, ya que el público asistente al concurso podría reducirse; pero para su sorpresa, la Gran Parada de Veneración no redujo la cantidad de público, el cual, en cambio, fue incrementándose progresivamente. (Entrevista personal realizada en Puno el año 2002)

grupos de danzas rurales ya han regresado a sus comunidades y localidades, la parada está eminentemente conformada por los conjuntos de la ciudad.

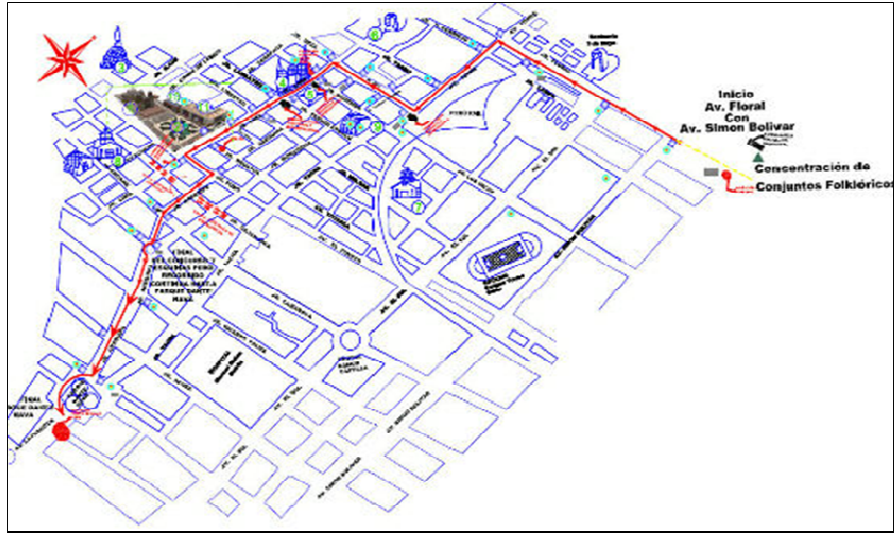
En el pasado, la ruta de la Veneración recorría también las angostas calles del centro de la ciudad, causando inconvenientes e incomodidad a los peatones; debido a eso, la Municipalidad recientemente adecuó la avenida Simón Bolívar retirando el sardinel central para que los grupos puedan avanzar en línea recta por un largo trecho antes de doblar hacia el santuario por el jirón Lampa. Esto ha permitido que el público pueda observar el espectáculo de manera organizada a lo largo de 20 cuadras. La Municipalidad ha trabajado con el apoyo de la empresa privada, que ahora coloca graderías, barreras y baños químicos a lo largo del recorrido. Esta, por supuesto, es una importante estrategia comercial, pues el logo de la cervecera más importante del país es visto por miles de personas, quienes consumen su producto exclusivamente mientras se desarrolla la parada.

Tras su paso por la avenida, los grupos avanzan hacia el santuario. Al llegar al atrio del santuario, saludan a la Virgen y le presentan sus respetos. Algunos bailarines formulan una petición o efectúan una promesa, otros agradecen las gracias ya recibidas para luego continuar con un corto recorrido hasta el final de la parada.

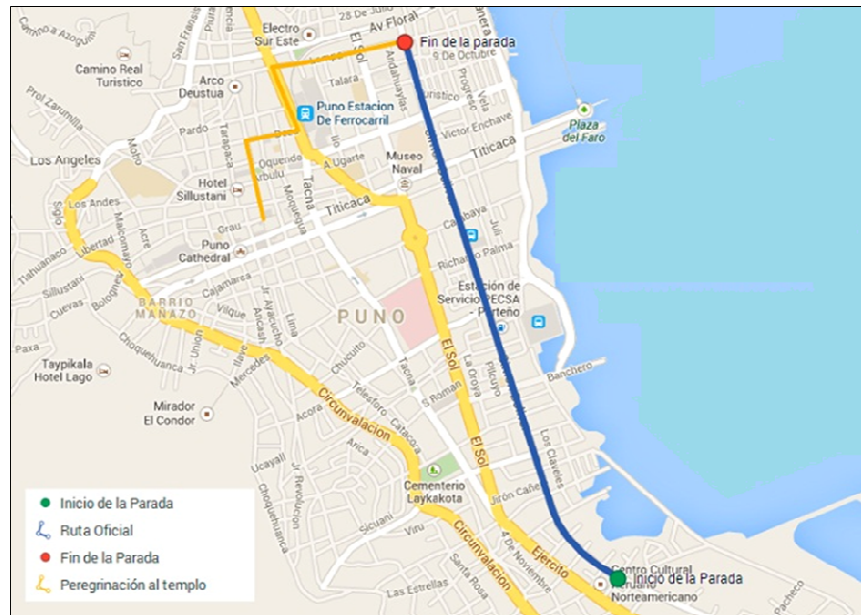
### **3.2.2.15. Fin de fiesta y Kacharparis**

En los días siguientes se realizan nuevas paradas, como la de *sikuris* y caporales, además de pequeñas paradas sectoriales en las que los conjuntos se despiden bailando en las calles de sus propios barrios. Estos pequeños desfiles no tienen la misma cantidad de público ni de bailarines, ya que el agotador ritmo de la fiesta obliga a descansar. Por otra parte, los danzantes deben devolver los trajes que con esfuerzo alquilaron por solo unos días.

Durante esta semana se realizan también los *kacharparis*. Estas son celebraciones de despedida realizadas en los locales particulares de cada conjunto y están a cargo de otros alferados menores. Ellos asumen el coste de la obligada misa en el santuario, en la que se reúne a toda la jerarquía de la comparsa. Tras la misa, dejan la iglesia en procesión llevando consigo las pequeñas imágenes bendecidas y el estandarte de la agrupación.



Mapa del recorrido original de la Parada de Veneración de los conjuntos folclóricos.  
Fuente: <http://www.munipuno.gob.pe>



Mapa del recorrido actual de la Parada de Veneración de los conjuntos folclóricos - 2014. Fuente: <http://www.punomagico.com>



Este séquito se dirige hacia el local institucional o hacia un espacio alquilado para el agasajo final, que tiene una gran importancia para el conjunto, ya que es en ese momento cuando se determinan y asumen las responsabilidades de la próxima fiesta.

Luego del almuerzo que se comparte entre los invitados, se realiza un baile de celebración. Durante la tarde, y hasta avanzada la noche, los integrantes y simpatizantes del conjunto celebran. De tanto en tanto, la música se interrumpe para que quienes quieran ofrecerse como alferados menores indiquen cómo ayudarán a la gestión del año próximo. Los alferados menores suelen ofrecerse para pagar bombardas, fuegos artificiales o castillos, pueden ofrecerse también a costear los alimentos de los músicos, *pasar* un ensayo -es decir, pagar a la banda local que toca ese día e invitar bocadillos y bebidas-, ofrecer los ponches para combatir el frío de las albas, etc. Antes de que la celebración termine, esos ofrecimientos serán registrados en el libro de actas de la asociación y además se sabrá si el presidente continuará el año próximo o no. Los demás miembros de la junta directiva deberán tomar una decisión semejante. Para describir la importancia de este momento, cito una parte del testimonio del profesor Enrique Bravo Mamani:

El día del kacharpari es un día muy importante para organizar la próxima junta del año venidero; es decir, para el 2004. En el momento más oportuno, después de la misa que hace el alferado del kacharpari del conjunto, invitan a diferentes personas, primeramente para nombrar a un presidente. Este presidente en muchas oportunidades ya con anticipación tiene previsto que va a agarrar como presidente, pero antes de que lo nombren, el que ha sido alferado del kacharpari le ofrece una cantidad de licor y cajas de cerveza como un agasajo especial; entonces -ya mareadito- inmediatamente comunican mediante un servicio de amplificación que se va a nombrar al próximo presidente del conjunto. [...] En el caso cuando no quieren aceptar ser presidente del conjunto, entonces nombran una junta de presidentes, que puede ser integrada por dos, tres o cuatro; generalmente son ex presidentes. Ellos son los que se encargan de organizar para el próximo año el conjunto... Entonces invitan -siempre con un servicio de amplificación porque va mucha gente-, según como tienen ellos establecido para el próximo año, en primer lugar para los ensayos, a las personas, a los simpatizantes, a los bailarines, a quienes puedan comprometerse [a sufragar los gastos] a un primer

ensayo que empieza con una primera misa. Siempre hay, siempre. Se juntan entre dos o tres, o una sola familia... no hay ausencia. (Transcripción - anexo)

Puede colegirse del testimonio del profesor Bravo cuán importante es el evento para asegurar la participación de los alferados menores y de los dirigentes en la fiesta del año próximo. Su descripción de ese momento nos revela otros dos importantes factores: el primero es el grado de presión social ejercida sobre el individuo para que tome la decisión de liderar al conjunto, ya que muchas personas se encuentran a la expectativa de una respuesta afirmativa. El obsequio de cerveza o licor antes que anuncie su voluntad le hace saber que se espera una contestación positiva; además, el rehusarse podría dañar su imagen y prestigio ante los vecinos. El segundo factor es la sólida conformación de una red para la cooperación de familiares y allegados a través de la *apxata* y el sistema de alferados menores; el profesor subraya que de esta forma nunca falta quien se ofrezca a cooperar con la organización del año próximo, lo que asegura la continuidad de la comparsa.

En el siguiente segmento describiremos qué elementos caracterizan las presentaciones de las danzas mestizas y las danzas autóctonas, y explicaremos en detalle cómo están organizadas institucionalmente ambas clases de comparsas.

### **3.3. Las danzas mestizas**

Los primeros registros de la existencia de danzas mestizas datan de inicios del siglo XX. Fueron sus integrantes los pobladores de los barrios más humildes de la ciudad: pequeños comerciantes, obreros y trabajadores que conformaban los gremios populares de la incipiente población urbana puneña.

Se piensa que el primer grupo de danzas mestizas fue el de los *Sikuris Mañazo*, fundado en 1892 por los residentes del barrio Mañazo. El barrio se encuentra asentado en un área en la que, según datos históricos, vivieron los indios *mañazos*, indígenas que proveían de carne a los primeros asentamientos mineros de la zona. Comerciantes carniceros por tradición y profundamente identificados con el mundo andino, los vecinos se organizaron para ofrecer su propia versión de la danza.

La danza del *Sikuri* representa un cortejo de españoles, por eso los movimientos de los bailarines son algo lentos y acompasados. Los sikuris principales tocan la zampoña larga llamada *siku* y el bombo, y se acompañan de músicos auxiliares que llevan tambores y platillos. Su vestimenta replica la chaqueta y las bombachas de la época colonial, pero a diferencia de los *sikuris* originales, que usaban trajes de material vasto y factura sencilla, los *sikuris* mestizos llevaban atuendos cargados de lentejuelas, plumas y bordado.

En 1943, José María Arguedas describió las transformaciones que se iban operando en la representación de esta danza en su texto *Indios, Mestizos y Señores*<sup>38</sup>. Aquí algunas observaciones hechas en su ensayo “La danza de los sikuris”:

Los sikuris salen vestidos de lujosísimos disfraces bordados en hilos de oro y plata, tachonados de piedras brillantes y de cuentas de cristal. Se observa una evidente influencia del vestido de luces de los toreros en estos disfraces; y lo extraordinario es que los talleres donde los hacen están en Bolivia, en la región india más lejana de la influencia española. Y los vestidos que lucen los sikuris de Puno y principalmente los conjuntos que bajan a los pueblos de las quebradas o se improvisan entre las colonias de indios kollas, son en realidad de segunda mano, restos o deshechos de los opulentos trajes que son estrenados en la gran fiesta de Copacabana. El bailarín sikuri genuino es la imagen de una sota de oros del naipe español, y los indios, hoy mismo, les llaman ‘sotas’ a los personajes típicos de esta danza. El ‘sota’ lleva en la cabeza un gorro dorado y un penacho de plumas rojas y blancas. Este disfraz ha degenerado mucho hoy y el conjunto mismo ha admitido personajes extraños pertenecientes a otras danzas [...] Así se ha mezclado a los sikuris con los ‘diablos’. Los ‘diablos’ que acompañan a los sikuris son de origen muy reciente; dice Julián Palacios que fueron creados hace unos veinte años por los obreros de Puno para solemnizar la fiesta de la Virgen de la Candelaria. Estos diablos preceden a los sikuris y les abren camino entre la multitud, blandiendo pequeños tridentes, danzan a saltos y no tocan zampoña; se cubren el rostro con impresionantes mascararas que semejan cabezas de león armadas de grandes cuernos. El conjunto que vi en Sicuani llevaba además un “werak’ocha” (caballero). El “werak’ocha” o “jaykuy misti” es un personaje propio del baile de los “Kanchis”,

---

<sup>38</sup> Arguedas, José María: *Indios, Mestizos y Señores*. Ed. Horizonte. Serie Etnología y Antropología, Volumen II. Lima, 1989.

danza principal y genealógica de la provincia de Canchis, que ocupa toda la cuenca alta del Vilcanota. El “werak’ocha” representa a los “mistis”, es decir, a los blancos; sale vestido de caballero y lleva algunas prendas de soldado raso. Es el bufón el conjunto; haraposos y humildes, sirven de payaso y hazmerreír del público. (Arguedas 1989: 131-132)

Arguedas identifica diversos cambios que se operan en la danza original. El primero es la transformación de los trajes, que se hacen más vistosos al agregárseles pedrería, cuentas de vidrio y otros artificios. Estas variaciones obedecerían a influencias externas -como la del torero español- y al deseo de hacer los atuendos más fastuosos. Advierte además que los trajes son originalmente hechos en el altiplano boliviano y que sufren constantes modificaciones, ya que pasan por diferentes usuarios<sup>39</sup>. Finalmente, observa cómo los conjuntos puneños tienden a incluir figuras o personajes tomados de otras danzas, como los diablos enmascarados o el *werak’ocha* que simboliza al *misti* o señor. Esta última práctica es constante y una de las principales características de la danza mestiza: la libre adecuación de personajes a criterio del coreógrafo o del bailarín.

Entre muchas, la principal particularidad de las danzas mestizas es quizás su evolución constante. Esto se logra en base a la alteración de danzas originalmente indígenas: se occidentaliza su vestimenta para hacerla más vistosa, se varía la estructura de su presentación por el incremento en el número de integrantes de la comparsa y se integra personajes de otros bailes a libre criterio; además, cambia la interpretación de las piezas nativas por el uso de potentes instrumentos occidentales y por una suerte de *marcialización* de su ritmo, esto debido a la influencia de las bandas militares que dieron origen a las grandes bandas actuales, características del altiplano. Enrique Cuentas Ormachea describe a los conjuntos mestizos de la siguiente forma:

Los grupos urbanos, en cambio, prefieren los llamados ‘trajes de luces’, recamados con hilos de oro y plata, salpicados de pedrería y que deslumbran al espectador. Su

---

<sup>39</sup> Esta costumbre persiste hasta hoy. Cuando los bailarines puneños no pueden mandar a confeccionar trajes nuevos, viajan hasta Oruro, o incluso hasta La Paz, para poder alquilar trajes usados que son modificados para ajustarse al nuevo cliente.

coreografía es más variada que las de las danzas campesinas y la desenvuelven al compás de melodías ejecutadas generalmente por las bandas de músicos que también se presentan con trajes muy llamativos. [...] La competencia los ha estimulado e inducido a renovar la coreografía con el objeto de dar mayor brillo, espectacularidad y lujo a la danza. Además, se nota cierta jerarquía entre unos barrios y otros. Pero cada uno trata de estrenar trajes, música y coreografía. (Cuentas Ormachea 1995:41)

Diversos son los factores que explican esta transformación continua. Por un lado, al escoger las danzas indígenas como base, los conjuntos mestizos afirman sus orígenes culturales; pero al modificarlas expresan su espíritu renovador y su maleabilidad. Por otro lado, la transformación de los sencillos trajes por vestimentas ostentosas y caras les sirve para demostrar su creciente poder económico, factor que les afianza como el estrato social hegemónico en la ciudad. De esta opinión es el antropólogo Mario Núñez Mendiguri<sup>40</sup>, quien establece una relación directa entre el establecimiento de la población migrante y el surgimiento de los nuevos conjuntos mestizos:

La población migrante se viene a la ciudad no solamente trayendo sus bienes materiales, sino que, principalmente, su cultura, sus hábitos, su sistema de valores que son recreados en la ciudad. Entre estas, la ayuda recíproca en la institución aymara conocida como la apajjata. Esta se convierte en una forma de institución observada y practicada por los migrantes al interior de los conjuntos de danzantes, permitiendo mediante este sistema el financiamiento de los grupos, además de la fundación de otros nuevos grupos. (Núñez Mendiguri 2002: 20)

No es de extrañar que la multiplicación de comparsas mestizas arranque precisamente a mediados de los años 50, cuando comienza la ola migracional hacia la capital del altiplano. Para apreciar cuán constante ha sido el ritmo de aparición de nuevos conjuntos mestizos, presento aquí un listado en orden cronológico del nacimiento de los más representativos:

- Sikuris Mañazo – Fundado en 1892

---

<sup>40</sup> Núñez Mendiguri, Mario. “Entre lo tradicional y la modernidad de la festividad de la Candelaria”. En: *Programa general de la Festividad de la Virgen de la Candelaria - 2002*. Municipalidad Provincial de Puno, Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno. Puno, 2002.

- Confraternidad Morenada Orkapata – Fundada en 1956
- Llamerada Huajsapata – Fundada en 1960
- Rey Moreno Laykakota – Fundado en 1962
- Espectacular Diablada Bellavista – Fundada en 1963
- Asociación Tradicional Diablada Porteño – Fundada en 1963
- Diablada Confraternidad Victoria – Fundada en 1965
- Diablada Azoguini – Fundada en 1969
- Rey Caporal Independencia – Fundado en 1970 (originalmente Tundiques del Barrio Independencia)
- Diablada Confraternidad Huáscar – Fundada en 1970
- Waca Waca Santa Rosa – Fundada en 1970
- Tradicional Rey Moreno de San Antonio – Fundado en 1972
- Asociación Morenada Ricardo Palma – Fundada en 1974
- Caporales de la Tuntuna Miraflores – Fundada en 1977
- Asociación Morenos del Barrio Porteño – Fundada en 1981
- Morenada Bellavista – Fundada en 1981
- Caporales de la Tuntuna del Barrio Porteño – Fundado en 1982
- Confraternidad Diablada San Antonio – Fundada en 1982
- Caporales de la Tuntuna Huáscar – Fundado en 1982
- Asociación Morenada Porteño – Fundada en 1983
- Rey Caporal Azoguini – Fundado en 1983

- Confraternidad Morenada Victoria – Fundada en 1988
- Caporales del Barrio Victoria – Fundado en 1989
- Confraternidad Morenada Santa Rosa – Fundada en 1992
- Sensacional Morenada Chanu- Chanu – Fundada en 1993
- Diablada Amigos de la Policía Nacional – Fundada en 1994
- Morenada Central – Fundada en 1995
- Fabulosa Morenada Independencia – Fundada en 1995
- Asociación Cultural Caporales Centralistas – Fundada en 1996
- Morenada Huajsapata – Fundada en 1999 (fusión de la Morenada Residencial Huajsapata y el Rey Moreno Huajsapata)

Otra de sus particularidades es el profundo carácter competitivo que existe en todos los conjuntos mestizos: a mayor inversión e innovación en los trajes, las máscaras o la presentación de sus bandas, mayores son sus chances de ganar o destacarse en los concursos folclóricos y, por consiguiente, mayor el prestigio y reconocimiento del grupo ante la sociedad puneña.

Como consecuencia, el repertorio de las danzas en los concursos está condicionado por la búsqueda de expresiones que tiendan a destacarse más y no tanto por la idea o el contenido que puedan expresar; es decir, los conjuntos optarán por aquellos bailes que les den notoriedad frente al resto, ya sea por la apariencia opulenta de sus trajes o por el ímpetu y estruendo de sus ritmos. Podemos tomar como ejemplo a aquellos conjuntos que han preferido bailar la morenada, ampulosa y muy extendida, dejando atrás bailes como la llamerada, cuyos trajes y personajes son mucho más sencillos.

Para describir la aparición de la morenada en la festividad usaremos como referencia a una de las agrupaciones mestizas más tradicionales en Puno: el Conjunto Folklórico Confraternidad Morenada Orkapata. Los fundadores de esta agrupación fueron inicialmente

integrantes del conjunto Sikuris Mañazo y, siendo aún parte de esta antigua comparsa en la década de los 40, observaron por primera vez la presentación de una morenada durante la festividad de la Virgen de Copacabana en Bolivia. Quedaron profundamente impresionados por la estampa de sus bailarines, vestidos con trajes bordados y cubiertos de pedrería, impresión que se intensificó al escuchar el poderoso efecto de los instrumentos metálicos de viento que utilizaban en su acompañamiento.

Los bailarines de morenada portan unas bulliciosas matracas que en el pasado representaban animales y hoy representan autos lujosos, buses, barriles cerveceros, equipos de sonido, máquinas de coser u otros objetos ligados a la actividad que predominantemente realicen los bailarines de esa comparsa o a la actividad comercial preeminente en la región. Los bailarines usan máscaras de negros, que en el pasado imitaban la tez morena, los ojos saltones y el pronunciado labio inferior sobre el cual reposaba la pipa característica. Hoy las máscaras han sido totalmente metalizadas y sus rasgos se han hecho más intimidantes y menos burlones; en vez de mostrar las barbas rizadas de antaño, llevan mechones sintéticos de color y están coronadas por cascos metálicos rematados con dragones, pavo reales y poderosas águilas de alas extendidas, en lugar de llevar el antiguo sombrero de paja cubierto de seda y plumas.

Aunque en el pasado los trajes de los morenos no llegaban a portar tales signos de opulencia, sí fueron lo suficientemente sorprendentes como para impulsar a los Mañazo más jóvenes a sugerir un cambio de danza, aunque fuese durante una temporada; sin embargo, la tradicional dirigencia se negó. Empeñados en su intención, don Claudio Mamani, don Nicacio Flores y su esposa, doña María Candelaria Ticono, esperaron unos años hasta que su deseo los llevó a separarse del conjunto original para fundar el 7 de diciembre de 1955, junto con otros simpatizantes y familiares, la Morenada Orkapata. Se presentan por primera vez en la Octava de la Virgen el año 1956.

La presentación fue novedad y causó gran impacto entre los vecinos debido a que los Flores viajaron hasta la localidad de Achacachi, en Bolivia, para contratar el alquiler de los trajes del bordador Guillermo Machicao. Los trajes, como ya sabemos, estuvieron aderezados con piedras, perlas y bordados de artístico acabado. Además, trajeron a una nueva banda de



músicos desde la localidad puneña de Yunguyo. Gracias a este empeño, y al trabajo que por años continuó su directiva, el conjunto logró ganar varios concursos organizados por el Instituto Americano de Arte y por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.

Otra danza adoptada por los conjuntos mestizos para poder descollar durante la festividad fue la diablada. Enrique Cuentas Ormachea<sup>41</sup>, quien fuera presidente del Instituto Americano de Arte, afirmaba que la danza fue presentada por primera vez en 1918 por un grupo de trabajadores de la empresa naviera Peruvian Corp. Agrupados bajo la denominación de ‘Los vaporinos’, estos devotos de la Virgen deciden ir a Bolivia en busca de nuevas formas de bailar y se contactan con Pedro Pablo Corrales, reputado bailarín y maestro de diablada. A través suyo contrataron una banda de músicos y alquilaron los trajes y las máscaras necesarias para representar la danza en Puno. Aquella primera representación de la diablada era bastante diferente a la actual; la comparsa representaba a Satanás y a sus diablos, al Ángel, a la Mujer Mundana e incluía al oso y al león, que parecía por la acción protectora del Ángel. Si bien la pechera y la falda de aquellos diablos estaban tachonadas de lentejuelas, aún no llevaban bordados y tampoco usaban capas. Las pesadas caretas estaban hechas de yeso y no de latón.

Cuentas Ormachea describe a la diablada como una danza mestiza, urbana y mágico-religiosa. Es urbana ya que predominan entre sus integrantes los “indígenas aculturados, mestizos propiamente dichos o cholos, y elementos de la clase media” (Cuentas Ormachea 1995: 257), y en su representación se combinan elementos foráneos y locales, tanto en los trajes como en la coreografía. Es además urbana porque artesanos, obreros, comerciantes y profesionales la representan en los coliseos y plazas de la ciudad. Finalmente, tiene un contenido religioso en tanto mezcla símbolos paganos y católicos.

Aunque harto controversial, otro elemento envuelto en la historia de las danzas mestizas puneñas ha sido la influencia cultural boliviana que las ha determinado, tanto en la indumentaria de los danzarines como en la musicalización de las piezas tradicionales. Este

---

<sup>41</sup> Citado en Bueno, Oscar; Clemente, Zenón; et al. *Virgen de la Candelaria: Aproximaciones científicas a su dinámica festiva*. Instituto de Investigaciones de la Cultura Andina del Altiplano, Universidad Nacional del Altiplano, Puno, 2009.

hecho se aprecia en el siguiente testimonio, extraído del libro *Virgen de la Candelaria: Aproximaciones científicas a su dinámica festiva*, publicado por la Universidad Nacional del Altiplano. El señor David Onofre, bailarín y guía de diablada de la localidad de Juli, recuerda lo siguiente acerca de sus primeras presentaciones<sup>42</sup>:

Al final yo pasé guía de la diablada, aproximadamente a la edad de 16 años, traje la banda de Yunguyo de la zona de Wilu Urkuni creo que pertenecía a Bolivia, luego trajimos de La Paz al señor Ángel Quisberth y a su amigo que creo era Jerónimo, vivían en Juli en la casa de Eusebio Chuquimia y se dedicaron a bordar los disfraces en el mismo Juli porque no dejaban trasladar ropa desde Bolivia, la careta lo confeccionaba de yeso, y utilizaban los focos de la luz para los ojos, luego después apareció en Ilave [refiriéndose a la diablada], en aquel tiempo bailaban Francisco Lázaro, Vilca, Nina, Curtihuanca, César Onofre, el papá de Mariano Huaylla, éste bailaba de León y aullaba igual que el perro, y luego lo metían en el pozo, esta vez ya se bailó con capas, también bordaron el disfraz de la kullahuada, el sombrero característico de esa época tenía forma rectangular, había el Kullahua Achachi, posteriormente estos bordadores se fueron a Lima y no sé más de ellos. (Onofre 2009: 75)

Múltiples referencias dejan notar que la influencia boliviana fue extendiéndose de manera progresiva en el altiplano peruano, pues si bien la diablada llega a Puno con ‘Los Vaporinos’ en los años 20, otras diabladas surgen en Juli y luego en Ilave. Además, como se lee en esta última cita, el trabajo de los bordadores bolivianos iba aplicándose en otros bailes, como el de la kullahuada, que durante los años 50 tuvo una mayor presencia en la festividad. Además, se acogieron a las bandas bolivianas, cuyos músicos, como ya se mencionó anteriormente, ejecutaban variaciones de las piezas indígenas adecuándolas al sonido de instrumentos metálicos de viento como la trompeta, la tuba, el saxo, los clarinetes y los trombones, e instrumentos de percusión como el bombo, la tarola y los platillos.

---

<sup>42</sup> Onofre, Luperio. “Buscando el origen de la Diablada”. En: *Virgen de la Candelaria: Aproximaciones científicas a su dinámica festiva*. Instituto de Investigaciones de la Cultura Andina del Altiplano, Universidad Nacional del Altiplano, Puno, 2009.

Un breve artículo del investigador puneño Walter Rodríguez Vásquez<sup>43</sup> señala que las bandas de los conjuntos mestizos deben su nacimiento a los grupos organizados por las instituciones castrenses para acompañar las paradas militares. Sus instrumentos de viento de origen occidental poseían una intensidad sonora que contrastaba con el suave sonido de los instrumentos de viento indígenas. Presentes no solo en los desfiles del ejército y la policía, estas bandas se integraron a la comunidad durante las retretas locales, en las que ejecutaban cuadrillas francesas, valsés y polcas. Fue natural que comenzaran después a integrar piezas regionales en su repertorio.

Una de las primeras y más representativas bandas fue la de *Primo Aranda*, banda boliviana que por muchos años acompañó a la Morenada Orkapata; otras bandas bolivianas reconocidas han sido la *Unión Pagador* o la *Intercontinental Poopó*. Posteriormente, y gracias a la creación de escuelas de formación musical en Pilcuyo, Moho y Juliaca, Puno pudo contar con bandas locales de un interesante nivel musical que en sus repertorios incluyen kullawadas, tinkus, caporales, wakas y, por supuesto, morenadas y diabladas (Rodríguez Vásquez 2002).

Otra danza traída desde Bolivia, probablemente la más popular entre los jóvenes puneños, es la de los caporales. Este baile es el resultado de la combinación de varios elementos cuyo factor más resaltante es el ingrediente cultural negro. Fue creado en La Paz por los hermanos Víctor y Vicente Estrada Pacheco, quienes en 1969 fundaron el grupo Caporales Urus del Gran Poder. Así lo afirma el investigador René Calsín, quien en un artículo describe el desarrollo histórico de la danza y cómo esta fue el resultado de la fusión de elementos de cuatro diferentes bailes<sup>44</sup>:

Del Quirqui, los hermanos Estrada Pacheco tomaron el uso de los cascabeles y, sobre todo, las figuras enérgicas, los saltos, las piruetas y los grandes desplazamientos; por esta innovación, a Víctor y Vicente se les motejaba de ‘saltimbanquis’. De la Saya, se

---

<sup>43</sup> Rodríguez Vásquez, Walter. “Vientos de Fiesta y Alegría”. En: *Programa general de la Festividad de la Virgen de la Candelaria - 2002*. Municipalidad Provincial de Puno, Federación Regional de Folklore y Cultura De Puno. Puno, 2002.

<sup>44</sup> Calsín Anco, René. “Los caporales, una danza afroaltiplánica”. En: *Los Andes*, 13 de febrero del 2011. Puno.

consideró al caporal y el paso de las damas. Del Tundique adaptaron la melodía musical [*sic.*], particularmente el tun tun. En tanto, la cadencia de la danza, la indumentaria y otros elementos se recrearon de las tres danzas afrocoloniales [Negritos, Saya y Tundique]. (Calsín 2011, *Los Andes*)

Los caporales son vistos en el Perú por primera vez en 1957, cuando los Urus del Gran Poder participan en la ceremonia del Inti Raymi cusqueño. Difundida aquí como Tuntuna, esta danza florece paralelamente durante los años 70 en Bolivia, donde por lo menos una media docena de grupos nace en ese lapso de tiempo (Calsín 2011). El éxito alcanzado por los caporales se debía a los rasgos sumamente atractivos de sus presentaciones: el ritmo intenso de su acompañamiento, la vitalidad de sus pasos, la virilidad del traje de los varones, la sensualidad del traje femenino y la juventud de sus bailarines. Estos atributos constituyeron un acicate para la conformación de nuevos grupos en el Perú.

Existe, no obstante, otra razón que explica su popularidad y que establece una importante diferencia con respecto a las danzas autóctonas. La danza de los caporales ha roto algunos parámetros de género al integrar entre las filas de los varones a jóvenes mujeres que efectúan las mismas evoluciones que sus pares, situación que no se da en las danzas indígenas. Si bien hay dos personajes o figuras en la danza -los caporales y las damas que los acompañan integrando bloques separados-, desde hace dos décadas por lo menos las muchachas que así lo deseen pueden acceder al bloque de los varones para bailar con pantalones, botas y chaqueta. Sin embargo, aunque sus trajes son muy parecidos, los trajes femeninos se diferencian por llevar escote, adaptación que indica que no están disfrazadas de hombres: son mujeres asumiendo un rol más brioso y resuelto. Paralelamente, los trajes del bloque femenino son abiertamente sensuales, con polleras mínimas, tacones y el clásico sombrerito de paño.

La unión de elementos provenientes de diversas danzas que dio origen a los caporales ocurre también en otros bailes, como en el caso del rey moreno, que combina elementos de

la diablada y de la morenada. Según el investigador Rubén Ruelas Flores<sup>45</sup>, esta danza fue creada obedeciendo criterios netamente prácticos:

En efecto, el Rey Moreno Laykakota es producto de esos afanes ávidos de crear una nueva danza de acuerdo a la edad promedio (entre 30 y 40 años de edad) de la generación del 60 del populoso barrio Laykakota, ubicado en la zona sur de la ciudad de Puno. En esa época se bailaba en la ciudad dos danzas opuestas en cuanto al ritmo de la música: la Diablada (de ritmo rápido), que supuestamente era para los jóvenes (menores de 30 años) y la Morenada (de ritmo lento), bailado mayoritariamente por personas muy mayores (más allá de los 40 años). (Ruelas Flores 2002:30)

Buscando un punto medio entre ritmos y generaciones opuestos, el rey moreno es una danza hecha a medida. La principal figura de esta danza es la del *rey moreno*, uno de los personajes principales de la morenada; va vestido con una chaqueta de grandes hombreras y charreteras bordadas con pedrería y flecos; lleva además un pollerín compuesto por tres rígidas secciones que cuelgan una sobre la otra y que están profusamente decoradas con bordados y perlas. La vestimenta se completa con un sombrero metálico adosado con largas plumas de colores y la máscara de rasgos exagerados, labios abultados, ojos saltones y barba. La matraca característica marca el ritmo del acompañamiento, una mezcla a caballo entre la vibrante diablada y el ritmo marcial de la morenada. Según el autor del artículo, esta nueva danza fue llevada posteriormente hacia Bolivia por el bordador boliviano Cruz Vargas Tola, lo que nos habla de un mutuo intercambio creativo.

Cuando nuevas manifestaciones folclóricas no se inventan, sencillamente se opta por un baile más popular. Grupos que comenzaron bailando una danza, eligen otra al considerar que serán más exitosos con una presentación distinta; ha ocurrido así durante años, dando lugar a un proceso de selección que ha ido excluyendo danzas como la tuntuna, la llamerada o la kullahuada, las cuales se presentan rara vez en los concursos de trajes de luces. Un ejemplo de esto es el caso de la Asociación Folklórica Diablada Confraternidad

---

<sup>45</sup> Ruelas Flores, Rubén. "Rey Moreno Laykakota. Una danza de la Nación Andina". En: *Programa General de la Festividad de la Virgen de la Candelaria - 2002*. Municipalidad Provincial de Puno, Federación Regional de Folklore y Cultura De Puno. Puno, 2002.

Huáscar, nacida como kullahuada en 1970. La agrupación es fundada por una partida de jóvenes vecinos del barrio Huáscar para poder participar en el VI concurso folclórico organizado por la Federación en Puno; sin embargo, tres años después la mayoría de danzarines expresa su decisión de cambiar la danza para convertirse en Los Diablillos Rojos. Más tarde, en 1975, adoptarán finalmente el nombre de Diablada Confraternidad Huáscar, con el cual han tenido una notable participación en las últimas décadas.

En Puno debe existir un promedio de sesenta grupos, asociaciones culturales y confraternidades, todos dotados de un carácter particular. Existen los más antiguos y tradicionales, como la Diablada Azoguini; los conjuntos que tienen una naturaleza más



Masiva presentación de los Caporales Centralistas, segundo puesto en el Concurso de Danzas Mestizas del 2014. Fotograma: Ingunza2310

popular y abierta, como la Morenada Bellavista; los conjuntos que, al contrario, tienden a mantener un círculo social bien definido, como la Morenada Porteño, y aquellos que apuestan por una renovación institucional sin precedentes, como es el caso de los Caporales Centralistas, que han cruzado las fronteras regionales y coordinan el trabajo de sus filiales en otras ciudades y países a través de las redes sociales.

El siguiente es el listado de conjuntos de trajes de luces publicado para el 2014 por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno. Están excluidos de la lista los conjuntos de sikuris de las provincias puneñas que figuran en la lista y otros conjuntos de danzas no mestizas:

#### **DANZAS MESTIZAS PARTICIPANTES EN EL 2014**

1. Morenada del Barrio Ricardo Palma
2. Confraternidad Cultural Wacas Puno
3. Caporales Vientos del Sur Virgen de la Candelaria Juliaca
4. Conjunto Folklórico Morenada Azoguini
5. Sambos con Sentimiento y Devoción
6. Asociación Folklórica Diablada Centinelas del Altiplano Puno
7. Agrupación de Arte y Folklor y Teatro APAFIT – Puno
8. Asociación Morenada Porteño
9. Rey Moreno Laykakota
10. Conjunto de Sikuris del Barrio Mañazo
11. Escuela Internacional del Folklor Caporales del Sur
12. Conjunto Confraternidad Morenada Orkapata
13. Asociación Folklórica Tinkus Señor de Machallata
14. Confraternidad Diablada San Antonio
15. Sikuri Universitario de la UANCV
16. Centro Social Kullahuada Central Porteño
17. Asociación Cultural Zampoñistas Lacustre del Barrio José Antonio Encinas
18. Confraternidad Morenada Intocables Juliaca Mia
19. Asociación de Arte y Folklor Caporales San Juan Bautista – Puno
20. Tradicional Diablada Porteño
21. Morenada Laykakota
22. Agrupación Zampoñistas Proyecto Puno
23. Tradicional Rey Moreno San Antonio
24. Kallahuaya Salcedo Cultura Viva

25. Caporales San Carlos Virgen de la Candelaria
26. Morenada Huajsapata
27. Asociación Cultural Incomparable Gran Diablada Amigos de la PNP
28. Fabulosa Morenada Independencia
29. Asociación Cultural Folklórica Caporales Huáscar
30. Agrupación Kullahuada Victoria
31. Conjunto de Arte Folklórico Sikuris “Juventud Obrera”
32. Poderosa y Espectacular Morenada Bellavista
33. Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista
34. Señoriales Reyes Morenos del Barrio Mañazo
35. Asociación Folklórica Virgen de la Candelaria AFOVIC – Juliaca
36. Morenada San Martín
37. Agrupación Zamponistas del Altiplano
38. Diablada Confraternidad Victoria
39. Asociación Cultural Caporales Centralistas – Puno
40. Morenada Central Puno
41. Waca Waca del Barrio Porteño
42. Rey Caporal Independencia
43. Confraternidad Morenada Santa Rosa
44. Caporales de la Tuntuna del Barrio Miraflores
45. Conjunto Folklórico Diablada Azoguini
46. UGEL Puno – Representado por la IEP N° 71013 Glorioso “San Carlos” Puno
47. Morenada Central Galeno
48. Juventud Tinkus del Barrio Porteño
49. Zamponistas Juventud Paxa “Jupax”
50. Gran Morenada Salcedo
51. Asociación Folklórica Waca Waca Santa Rosa
52. Caporales Centro Cultural Andino Juliaca
53. Confraternidad Morenada Magisterial



La lista de conjuntos participantes en el Concurso Regional de Danzas de Trajes de Luces que presenta anualmente la Federación Regional de Folklore y Cultura al público y a los medios suele ser más extensa. La lista -que supera los 80 concursantes- incluye de manera no explícita a conjuntos autóctonos que por haber conseguido buenos puntajes en su propia categoría son permitidos de competir contra los grupos mestizos. Del mismo modo son incluidas las agrupaciones de *sikuris* de las comunidades que alcanzan buenos puestos en los concursos que se realizan a lo largo del año.

Es difícil saber qué motiva a la Federación a incluir a estas agrupaciones en el listado del concurso de danzas mestizas; probablemente la decisión busque incentivar a los conjuntos autóctonos mejor organizados de la región a que mantengan el nivel de sus performances, o quizás sea una respuesta a la presión de aquellos que demandan un mayor espacio en la festividad, teniendo en cuenta que en número sobrepasan por mucho a los grupos de danzas mestizas. En todo caso, hay mucho de arbitrariedad en las medidas tomadas por esta institución, que raras veces convoca a los investigadores del folclor a brindar sus opiniones. Esta incongruencia afecta también a las agrupaciones de *sikuris* de las localidades rurales de la región, que son incluidas en una misma categoría con los *sikuris* de la ciudad a pesar de no provenir de contextos tradicionalmente urbanos ni poseer el mismo tipo de recursos. En las páginas siguientes describiré la estructura interna y los mecanismos sociales que caracterizan a los conjuntos urbanos con la finalidad de entender algo más la lógica que los promueve.

### **3.3.1 Organización de los conjuntos mestizos**

Antes de describir la organización al interior de cada conjunto de traje de luces, es necesario hacer un deslinde entre los cargos propios de los conjuntos y los cargos religiosos que solventan los ritos efectuados en el santuario y otros eventos que giran en torno a la Virgen.

Anualmente un par de parejas de la ciudad se proponen como alferados del santuario; en el texto han sido llamados *alferados mayores* para evitar se los confunda con los alferados que trabajan al interior de los conjuntos. Los alferados mayores cumplen una función que

genera gran expectativa en la ciudad; su buena imagen depende de cuán exitosos sean brindándole honores a la Virgen. Estos honores se traducen en el pago de misas, decoración de la iglesia, obsequios a la Virgen en joyas y vestuario, donativos al santuario, y otras atenciones que deben dispensar a sus invitados durante las recepciones que organicen.



Alferado de la Virgen y su círculo de allegados, 2004. Foto: Melania Almonte.

Por estas razones, los alferados mayores no se eligen popularmente, se ofrecen por devoción y su recompensa es el favorecerse ante la Virgen y obtener gran prestigio entre sus vecinos y conocidos. El compromiso que asumen suele ser cumplido con el apoyo de sus parientes y marca un hito importante en la historia familiar. Vale agregar que existe una lista de espera para asumir estos cargos, lo que muestra cuán significativo puede llegar a ser este evento para una pareja y su familia.

Hecha esta aclaración, puede describirse ahora el sistema de obligaciones y dirigencias al interior de los conjuntos, el cual funciona de manera independiente. Cada conjunto posee un tipo de jerarquía particular, pero mayormente están organizados bajo un sistema dual. En el sistema podemos diferenciar entre los cargos de la junta directiva y los cargos de los

*alferados menores*, llamados así para distinguirlos de los alferados principales de la festividad.



Entrega solidaria de *apxatas* por familiares y allegados, 2004. Foto: Melania Almonte.

Los alferados menores se ofrecen a asumir una serie amplia de obligaciones para con el grupo bajo el sistema de solidaridad llamado *apxata*: el coste de los agasajos brindados a los bailarines durante los ensayos y el contrato de bandas menores para esas ocasiones, misas a nombre del conjunto, arreglos florales para la Virgen, bombardas y petardos para las albas; a veces costean también la alimentación y el hospedaje de los músicos. Otros gastos menores son también atendidos por estos cargos.

El sistema dirigencial, que no trabaja bajo la lógica de la *apxata*, reúne a varias autoridades. La junta directiva suele estar conformada por un presidente, un vicepresidente, un secretario de economía o tesorero y un delegado ante la Federación, aunque los cargos varían de conjunto en conjunto. Cabe decir que estas autoridades son usualmente varones que trabajan de la mano con sus esposas -si son casados- y ellas reciben igual reconocimiento entre los integrantes del conjunto. Otro grupo de dirigentes se avoca a

organizar la performance de la comparsa y en él se incluyen al coreógrafo o coreógrafos, a los guías, capitanes, etc.

A medida que el número de integrantes se incrementa, es necesario crear nuevos cargos para poder lidiar con todas las obligaciones que la celebración y la competencia suponen. Por ejemplo, la directiva de la Asociación de Arte y Cultura ‘Sensacional Morenada Chanu Chanu Puno’ tiene las siguientes autoridades: presidente, vicepresidente, secretario, tesorero y pro tesorero, secretario de prensa y propaganda, delegados representantes en la Federación, secretario de organización, secretario de deportes, primer vocal y segundo vocal. Otras agrupaciones, como la Confraternidad Morenada Santa Rosa, tienden a reconocer la función de la pareja directamente en sus libros de actas. En la documentación presentada por el grupo ante la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno en el 2002, figuran las autoridades de su junta directiva del siguiente modo: “Presidente: Rolando Galarza Guzmán y Esposa; Vicepresidente: Raúl Vargas Castillo y Esposa; Secretario: Alberto Rodríguez Alejo y Esposa; Secretario de Actas: Juan Ponce Fernández y Esposa; Tesorero: Hernán Huanca Merma y Esposa; Fiscal: César Ticona Curasi y Esposa”, etc.

Tanto los cargos administrativos de las juntas directivas, como las obligaciones asumidas por los alferados menores -que ofrecen un apoyo de tipo económico principalmente-, se asumen de acuerdo al estatus que como participante se haya alcanzado y según el grado de cercanía que se tenga con respecto a los miembros de la directiva. Si el presidente es un familiar o allegado, mayor será el ánimo o la intención de apoyo para poder aligerar la carga de sus obligaciones; por otro lado, quienes recién se inician como simpatizantes del grupo, asumirán primero compromisos menores para escalar progresivamente hacia niveles mayores de responsabilidad. Esta lógica gradual obedece a criterios de jerarquía social y económica, como hace ver el testimonio del profesor Enrique Mamani:

Generalmente, en todos los conjuntos el presidente corre con el gasto cuando, por ejemplo, no completan o no cumplen con el apoyo de los compromisos las personas. Un ejemplo: una banda de 50 a 70 viene por 4 ó 5,000 dólares (pobremente, no?), y si son 5,000 dólares, el presidente tiene que asumir con la mitad, que son 2,500 dólares.

Quiera o no, siempre tiene que ser una persona que tenga recursos económicos. Por eso que ellos ven que una persona debe ser solvente. Y, claro, generalmente son transportistas o quienes tienen fábricas, o que tienen hoteles, etc. Esas personas son las que prácticamente se reciben como presidentes. Ellos también buscan otro modo de devolverle a la imagen, de repente, algún favor con el que ellos han sido bendecidos, como por ejemplo un milagro. (Transcripción - Anexo)

Las dimensiones del compromiso con el que se debe cumplir llegan a ser enormes, por esa razón ciertos conjuntos optan por sistemas alternativos de organización, como ocurrió en algún momento con la Morenada Central, que en el 2003 optó por delegar el cargo principal a una presidencia colegiada ante el peso de las responsabilidades que el presidente debía asumir; esta presidencia trabajaba con el apoyo de un delegado ante la Federación y un coreógrafo principal.

Las obligaciones de la junta directiva, y particularmente del presidente, son múltiples. Durante los meses previos deben decidir con qué artesanos han de firmar contrato para la elaboración y diseño de los trajes, el cual debe ser suscrito entre agosto y octubre. En noviembre deben decidir cuáles serán las bandas que acompañarán al grupo; para eso han de viajar hasta las localidades de donde estas provienen con el fin de examinarlas, ya sea en Puno o en Bolivia. Deben también fijarse las fechas de los ensayos, convocar a los integrantes y recordar a los alferados menores los compromisos hechos el año anterior. Esta organización ha funcionado desde siempre en base al sistema de reciprocidad y apoyo de la *apxata*, el cual se renueva anualmente durante los *kacharparis*, cuando familiares y amigos ofrecen su apoyo al presidente del próximo año y a su directiva. Los alferados menores conforman una red de decenas de personas: compadres, ahijados, familiares directos y allegados de las autoridades del grupo. Esta red social que da soporte económico a la comparsa, permite que la intrincada serie de eventos que se realizan durante la festividad se mantenga año tras año. Sin este sostén mutuo, el coste de los eventos sería imposible de afrontar y, muy probablemente, la existencia del grupo decaería hasta desaparecer.

Para ejemplificar cuán importante es el rol de los alferados menores, podemos describir el caso de la Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista. Este importante conjunto nace informalmente en 1954 con el objeto de organizar una comparsa de

danzarines que bailara la *Pandilla* durante los *kacharparis* de la festividad de la Virgen. Constantes en el tiempo, deciden conformar un conjunto que bailara diablada en el año 1963, llegando a ser campeones de su serie ocho veces, y diez veces más triunfando en la categoría general, incluyendo el año 2013.

El barrio Bellavista es uno de los más tradicionales y populosos de la ciudad, por esta razón el grupo ha estado siempre integrado por un número importante de miembros, danzarines y simpatizantes. El año 2003 tuvieron un promedio de 400 danzarines, divididos en bloques de *diablos*, *chinas*, *caporales*, *cholitas*, *figuras* (danzarines vestidos en disfraces varios) y niños. En ese entonces, su rol de ensayos incluía doce sesiones, además de la noche de recepción a sus bandas; en cada ensayo un promedio de siete u ocho alferados menores debían organizarse para ofrecer bebidas y una vianda ligera a los bailarines y autoridades, así como tramitar el uso de los espacios de ensayo; sin embargo, los gastos de la recepción a las bandas, que incluían el pago del estrado, los toldos, las bebidas, el equipo de sonido, etc., fue costado por una sola familia -en aquel entonces, la señora Paulina Quispe y sus hijos. En ese año, 68 personas colaboraron como alferados menores solo en lo que se refiere al coste de los ensayos y la recepción.

El año 2013, la Diablada Bellavista superó el millar de participantes, número que se reflejaba en los nuevos bloques que vienen presentando: *diablos*, *chinas*, *diablasas*, *ñaupas*, *chinas supay*, *caporales*, *diablos especiales*, *osos* y *cholitas*<sup>46</sup>. Con objeto de celebrar su aniversario, contrataron seis bandas con un total de 1400 músicos para acompañar al grupo en su participación en el concurso y la parada de veneración: *Show Mayas*, *Faraones* e *Instrumental Mi Perú* de Puno, además de las bandas *Real Majestad* de Juliaca, *Municipal* del distrito de Pilcuyo y *Súper Amautas* de Tacna. Asimismo, contrataron otras cuatro agrupaciones musicales para amenizar la recepción de las bandas: la orquesta de cumbia *Candela* de Monsefú, el grupo de rock *Río*, el conjunto *Aguas de Oro* de Lima, y la popular agrupación puneña *Nayjama*, que compuso el tema para el video oficial de la Diablada Bellavista ese año.

---

<sup>46</sup> Estos nuevos personajes o *figuras* se van incluyendo de acuerdo a las necesidades de los nuevos integrantes: edad, estatus marital, resistencia física, etc.



Asociación Cultural Incomparable Gran Diablada Amigos de la Policía Nacional del Perú, ganadores del concurso de danzas mestizas - 2014. Fotograma: KharkatyProducciones

Estos extraordinarios logros son solo posibles gracias a la red de alferados que apoya la gestión de su directiva. Si la cantidad de alferados menores ha crecido en proporción al incremento de sus miembros, debería contar actualmente con una red de 170 alferados para poder costear las múltiples obligaciones que su participación en la fiesta demanda, las cuales incluyen el pago y manutención de todos los músicos que permanecen en Puno por los días que hayan sido contratados. Esta asociación -que planea convertirse en una empresa folclórica en el futuro-, debe gran parte de sus logros a la cooperación mutua, elemento clave en el crecimiento de las bandas y de la fiesta en general. Este factor es, por otro lado, la principal diferencia con respecto a la organización de los conjuntos de danzas autóctonas, cuyos criterios organizativos tienen un carácter mucho más horizontal. En la siguiente sección analizaremos en detalle sus características.

### **3.4. Las danzas autóctonas**

En Puno son llamadas *autéctonas* aquellas danzas que supuestamente mantienen sus características originarias y por ello representan la pureza de la tradición indígena. Me

gustaría citar aquí una descripción hecha por la antropóloga Charo Tito Mamani en su tesis *Performance e identidad en la fiesta 'carnavalesca' de la Virgen de la Candelaria en Puno*<sup>47</sup> para poder discutir este concepto:

De una forma muy singular y tradicional, llegan de todas partes de la región de Puno, las llamadas “danzas autóctonas” o “danzas tradicionales” -claro que más se le conoce [sic.] como danzas autóctonas y así lo llaman los puneños que viven en la urbe (claro los originarios también se conocen con ese nombre)- que entran e irrumpen la ciudad citadina [sic.] de Puno con sus danzas típicas, sus coloridos atuendos, sus canticos muy alegres y sobre todo con sus incomparables comparsas, donde tanto hombre como la mujer, bailan con sus trajes de tradicionales, que hace notar que Puno es todavía tradicional, originario, autóctono. (Tito 2012: 83)

Este tipo de descripciones cunden al hablar de las danzas autóctonas, las cuales son apreciadas básicamente como estampas de un pasado auténtico, imperecedero, el cual constituye la mayor fuente de riqueza cultural del altiplano. Es pertinente por esta razón aclarar que las llamadas *danzas autóctonas* son el resultado de siglos de adecuaciones iniciadas durante el periodo colonial, las cuales continúan hasta hoy. La influencia de la iglesia católica y el poder político español moldearon estas formas de expresión y, como tales, están sometidas a variación permanentemente; a pesar de los discursos de la intelectualidad andina sobre su inamovilidad en el tiempo y de las restricciones impuestas por instituciones como la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, que tratan de impedir su evolución.

Debido a esta idea equivocada, resulta imperioso describir sus orígenes y las transformaciones que han sufrido estas expresiones antes de referirme a sus características

---

<sup>47</sup> Tito Mamani, Charo. *Performance e identidad en la fiesta "carnavalesca" de la Virgen de la Candelaria en Puno: la puesta en escena de dos mundos que entran en tensión*. Tesis en Antropología para optar por el grado de Magister. Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela del Posgrado. Lima, 2012.



actuales; para ello me serviré de los aportes de Juan Carlos Estenssoro a la historia de los bailes indígenas<sup>48</sup>.

Se sabe que los bailes y takis fueron inicialmente usados por las primeras congregaciones religiosas para conseguir la mayor afinidad posible entre la población nativa y los ritos cristianos, ya que tales costumbres tenían una función nuclear en su propia vida ritual. En 1554, los dominicos asimilaron los bailes del Inti Raymi al Corpus Christi en el Cusco, en cuya catedral danzaban los bailarines indígenas como gesto de veneración. Tales manifestaciones fueron consideradas, hasta cierto punto y en un inicio, religiosamente neutras y funcionales para la nueva religión, especialmente por la coincidencia de su celebración con las fechas del santoral católico. Los agustinos, por su parte, llegaron a inventar danzas y ceremonias inspiradas en la cultura europea para los indígenas, optando por una mayor aculturación de la población sometida (Estenssoro 1992).

Más tarde, en 1566, la autoridad civil representada por el oidor Gonzales de Cuenca propondría la prohibición de los takis debido a que estaban ligados al consumo exacerbado de alcohol por parte de los indígenas, los cuales protagonizaban borracheras públicas que podían desembocar en levantamientos. Esta medida se reafirmará con la llegada del virrey Toledo, quien en 1575 impuso drásticas limitaciones a los bailes, que tendrían que hacerse solo durante el día y bajo supervisión de la autoridad eclesiástica. A pesar de ello y de las normas del III Concilio celebrado en Lima en 1583 con objeto de establecer criterios más firmes para la cristianización, los cantos, bailes e instrumentos musicales indígenas sobrevivieron.

Antes de llegar a la mitad del siglo XVII, las prohibiciones se detuvieron parcialmente. En su *Carta Pastoral* de 1649, el arzobispo de Lima, Pedro de Villagómez, dispone no reprimir los bailes en tanto estos podrían ser restringidos y *modificados* por los sacerdotes para evitar señales de idolatría:

---

<sup>48</sup> Estenssoro Fuchs, Juan Carlos: "Los bailes de los indios y el proyecto colonial". En: *Revista Andina. Música y Danzas en los Andes*. Año 10, N° 2, Cusco, 1992.

Esto equivalía a poner los bailes bajo el control del cura y sacralizarlos de cierta manera al resguardar los pocos instrumentos musicales que intervendrían en las iglesias. Los bailes debían iniciarse en sitios conocidos y no en antiguos lugares sagrados. (Estenssoro 1992: 378)

Podemos aseverar con esto que buena parte de la forma y el contenido de las danzas indígenas fue determinada por los sacerdotes, cuya influencia fue mucho más allá algunas veces, ya que ciertas congregaciones diseñaban enteramente las danzas que los indígenas debían representar en sus festividades religiosas. Cito:

En 1576, en la zona del Collao, en la doctrina de Juli (recientemente en manos de jesuitas y antes en las de los dominicos) salía, durante una fiesta religiosa, un grupo de indios adultos con ‘el vestido de seda al traje de indios, dançando a la española’ (Egaña 1958: II: 279). Esto último es una buena prueba de que los jesuitas siguieron las prácticas de dominicos y agustinos de enseñar nuevos bailes a los indios, además de introducir esta combinación de trajes de indios confeccionados con telas europeas. (*Ibíd.*: 379)

Según esta observación, danzas que se cree enteramente *autóctonas* podrían bien ser el producto de la influencia, e incluso la inspiración, de sacerdotes dispuestos a cambiar el significado y la forma de las costumbres indígenas en función de hacerlas instrumentos de su proyecto evangelizador. Sumemos a ello el hecho que ninguno de los trajes de las danzas *autóctonas* proviene de la época precolonial. El estilo de esos trajes tiene una profunda influencia española; de hecho, la norma impuesta por el virrey Toledo que obligaba a dejar el *unku* y el *anacu* indígenas para vestir al modo español, determinó el estilo de la vestimenta andina actual, la que obedece a cánones urbanos europeos de la moda del siglo XVII (Abercrombie 1992). Por esto, coincido con la opinión de Estenssoro cuando afirma lo siguiente:

[...] resulta indispensable, al menos así lo creemos, conocer la historia con todos sus cambios y matices para poder comprender luego lo que los bailes mismos significan en todo su espectro, sobre todo en su dimensión política. Habría que evitar, al menos en cierto nivel, una historia fácil de las permanencias, si no corremos dos riesgos: pretender que un objeto que no ha cambiado significa siempre lo mismo, esté en el

contexto en que esté, y, en segundo lugar, negar a personas o grupos su verdadera capacidad de respuesta ante coyunturas o hechos diversos al suponer que no cambian. (*Ibíd.*: 354)

Afirmar que las comparsas de danzas autóctonas presentan bailes cuya forma y contenido no ha sido modificado a través de los años es, como vemos, inexacto. Paradójicamente, desde la aparición de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, muchos más cambios de los que se piensa han venido operándose en este tipo de expresiones culturales. Antes de describirlos, presento aquí un listado de los conjuntos de danzas autóctonas inscritos ante la entidad para el año 2014:

### **DANZAS AUTÓCTONAS**

1. Poderoso Conjunto Chacallada Potojani Grande
2. Asociación Cultural “Qhamaque Katuris” del Distrito de Cojata
3. Carnaval de Chuque Lluscahaque Jurunahui - Acora
4. Asociación Cultural Puno "Sikuris Wila Huayna" - Puno
5. Conjunto Carnaval de Chullunquiani - Palca - Lampa
6. Conjunto Kajelos San Santiago Viluyo distrito Pichacani - Laraqueri
7. Asociación Cultural Carnaval Chacu de Chucahuacas Chupa - Azángaro
8. Conjunto Juventud Yapuchiris 25 de Julio Huilacaya Acora
9. Unucajas de la Provincia de Azángaro
10. Confraternidad los Negritos de Ccacca
11. Conjunto Folklórico Wapululos Carnaval de Lampa
12. Centro de Expresión Cultural Sikuris Fuerza Aymara Moho - Puno
13. Asociación Folklórica Carnaval de Jaillihuaya
14. Conjunto Qawra Thikiris de Kellullo
15. Asociación Folklórica los Chacareros de Caritamaya - Acora
16. Conjunto de Zampañistas Confraternidad Acora
17. Carnaval de Huerta Huaraya - Puno
18. Centro Cultural Puli Pulis de Caracoto

19. Carnaval Autóctono de la Parcialidad de Suatia - Palca - Lampa
20. Conjunto Juventud Kajelos San Juan de Dios Pichacani
21. Conjunto Chacallada Juventud Brisas del Lago - Chucuito
22. Asociación Wifalas San Fernando de San Juan de Salinas - Azángaro
23. Kajchas de Cara Cara Nicasio
24. Asociación Arte y Cultural Kajelos Yunguyo Chamacuta - Acora
25. Asociación Chacallada Juventud Clavelitos de Camacani - Platería
26. Taller de arte Popular Yawar Inka
27. Conjunto "Auqui Auquis Achachis KHUMOS" Umuchi - Moho
28. Conjunto Challpas de Pisacoma
29. Asociación Cultural Carnaval de Macari - Jauray "Virgen Santa Lucia"
30. Agrupación Folklórica Cultural Llamayuris Chusamarca - Acora
31. Centro de Expresión Pluricultural Carnaval de Paratia Lampa
32. Asociación Cultural Choquelas - Huarijuyo - Laraqueri
33. Asociación Cultural Wifalas de Pedro Vilca Apaza - Ayrapuni
34. Kajchas de Orurillo Melgar
35. Asociación Cultural del Centro Poblado de Chucaripo Samán Azángaro
36. Asociación Folklórica Llipi Pulis de Ccapalla - Acora
37. Asociación Cultural Carnaval de Santiago de Pupuja Zona Valle Callapani
38. Suri Sikuris Ciudad del Lago
39. Conjunto Folklórico Carnaval de Churo Huayrapata - Península de Chucuito
40. Asociación Cultural "Danza Guerrera los Unkakos de Pacaje-Macusani Carabaya"
41. Conjunto Chacareros del Centro Poblado Chancachi - Acora
42. Asociación de Zamponistas "Apu Atojja" - Chucuito
43. Asociación Cultural Carnaval de Capullani Puno
44. Conjunto Tradicional Karapulis 14 de Setiembre - Juli
45. Asociación Cultural "Qaswas los Cinco Claveles" de Capachica
46. Conjuntos los Auténticos Ayarachis de Antalla Palpa - Lampa
47. Carnaval de Alto Antalla - Palca Lampa
48. Asociación Cultural los Tenientes de Incasaya - Caracoto

49. Conjunto de Danzas Pinkilladas Luq'ue Pankaras Desaguadero
50. Conjunto Sikuris Milenario Sangre Indomable de Azángaro
51. Conjunto Folklórico Unucajas Punta Jalla Pisi Azángaro
52. Conjunto Folklórico Auténticos Karabotas de Pichacani
53. Conjunto Carnaval de Tambillo - Pomata
54. Asoc. Cultural Folk - Yapuchiris de Jóvenes Aymaras de Chamchilla - Acora
55. Asociación Cultural Carnaval de Santiago de Pupuja
56. "Kajelos" Asociación Cultural Estudiantes Laraqueri - ACEL
57. Asociación Cultural Chacareros Fuerza Aymara Yanaque Zona Lago - Acora
58. Asociación Cultural Sikuris Sentimiento Aymara - Culpa - Acora - Puno
59. Conjunto Autóctono Cahuiris Tajquina - Chucuito
60. Asociación Cultural "Waraqueros de Laqueque - Iguara" de Sandia
61. Conjunto Juventud Wifalas San Isidro de Putina
62. Conjunto Folklórico " Flor de Sankayo" Centro Pucara - Acora
63. Conjunto de Zampoñistas Cultural Arco Blanco - Puno
64. Agrupación Cultural Unucajas José Domingo Choque huanca - Azángaro
65. Centro Cultural Carnaval de Ccota - Platería
66. Carnaval de Pusi
67. Conjunto Danza Mayco Condorini de la Localidad de Kelluyo
68. Asociación Cultural Carnaval de Esmeralda - Arapa
69. Asociación Cultural Sikuris Viento Andino 8 de diciembre Santa Lucia - Lampa
70. Asociación Cultural Carnaval de Chupa - Azángaro
71. Conjunto Alpaqueros Zona Centro Culpa - Acora
72. Conjunto Folklórico Carnaval de Paucarcolla
73. Asociación Juvenil Sikuris Illari Huayna - Puno
74. Centro de Cultura Andina "Varados de Ichu"
75. Conjunto Vicuñitas de Collini Acora
76. Conjunto Carnaval del distrito de Mañazo - Irrigacion Cahualla - Mañazo
77. Conjunto Chacareros Jatha Katus Molino Khapia Zepita
78. Asociación Cultural Sangre Aymara Perka

79. Asociación Cultural Jatucachi "Uywa Chuas"- Laraqueri
80. Carnaval de Coata
81. Asociación de Sikuris Raíces Andinas los Quechuas "ASIRAQ" - Lampa
82. Centro Cultural Carnaval Ayarcachi de Lacachi Zona Alta de Acora
83. Conjunto Awatiris del Sector Santiago Vizcachani C.P. Jayllihuaya
84. Carnaval Lawa K'umus Villa Socca
85. Asociación Cultural Genuinos Ayarachis de Paratía Lampa
86. Asociación Cultural Kaswas de Huata
87. Kajchas Chita Siñalacuy - Orurillo
88. Auténtico y Original Carnaval de Ichu
89. Conjunto Kajelos Nueva Generación "Marka Esqueña" - Acora
90. Asociación Cultural Carnaval Tupay Zona Lago Choco - Chupa - Azángaro
91. Sikuris Nueva Expresión Rijchariy - Puno
92. Asociación Centro Cultural Puli Pulis de Taraco
93. Carnaval de Nicasio
94. Federación de las Juventudes Binacionales Chakana Marka - Desaguadero
95. Wifalas de San Antonio de Putina - Central Unión
96. Asociación Folklórica Llameritos de la Comunidad Cantería de Lampa
97. Conjunto Autóctono Pinkillada Utachiris de los Aymaras - Desaguadero
98. Conjunto Folklórico "Papa Tarpuy" de Alto Catacha - Lampa
99. Carnaval de Angara Vila Vila - Lampa
100. Asociación Folklórica Carnaval de Arapa

Como es notorio, el número de danzas autóctonas es mucho mayor al de las danzas mestizas, y es un número que crece constantemente, a pesar de los múltiples requerimientos propuestos para su registro ante la Federación de Folklore y Cultura. Tras asumir el control de la festividad de la Virgen de la Candelaria, y especialmente el de los concursos de danzas folclóricas, la Federación impuso a los conjuntos que quisieran participar una larga serie de imposiciones que trastocan formas y contenidos previos. Inserto aquí algunas de las

disposiciones que deben cumplir los conjuntos autóctonos para poder presentarse en el concurso de la fiesta<sup>49</sup>:

## **CAPÍTULO V: DE LOS CRITERIOS DE CALIFICACIÓN Y DE LOS JURADOS**

Art. 20. Para la calificación se tomará en cuenta:

### **a. PRESENTACIÓN Y VESTUARIO**

- Autenticidad en el vestuario.
- Uso de vestimenta de confección tradicional de la zona que proviene (bayeta, lana u otros).

### **b. COREOGRAFÍA**

- Se califica la auténtica expresión del contenido o temática de la danza.
- Los desplazamientos armónicos y propios de la misma (sincronización entre música y danza).
- La destreza en el manejo de elementos como: wichi wichis, wiphalas, zurriagos, unkuñas y otros.

### **c. MÚSICA**

- Calidad interpretativa
- Armonización e instrumentación
- Autenticidad y originalidad. Los instrumentos y las melodías que se ejecuten deben ser propias [*sic.*] de la zona de procedencia.

## **CAPÍTULO VI: DE LAS CAUSALES DE DESCALIFICACIÓN**

Art. 26. Conjunto que no se presente a la hora exacta en el escenario, quedará automáticamente descalificado. La descalificación de un conjunto,

---

<sup>49</sup> En: *Bases aprobadas del XLVII Concurso Regional de Danzas Virgen María de la Candelaria - 2011*. Publicado por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.

consiguientemente le hará perder el total de sus dividendos y su derecho a participar en la festividad “Virgen María de la Candelaria” del año 2012.

Art. 27. Es causal de descalificación para una danza con trajes típicos y nativos:

- a) Exceder el tiempo establecido (08 minutos).
- b) No contar con el número de integrantes establecido en las presentes bases.
- c) La utilización de fuegos artificiales (bombardas, cohetes, coheteillos, humos, etc.).
- d) La utilización de vestuario ajeno a la zona donde tradicionalmente se ejecuta la danza en concurso (vestimenta sintética, aditamentos, etc.).
- e) La utilización de elementos sintéticos, plásticos y brillos artificiales.
- f) La utilización de música ajena a la zona donde tradicionalmente se ejecuta la danza.
- g) La incorporación de personajes exóticos ajenos a la danza, la ejecución de figuras acrobáticas que distorsionan la danza (Ej. torres humanas) y el sacrificio de animales.
- h) Utilizar emblemas y/o distintivos extranjeros en sus trajes o en el de los músicos.
- i) No presentarse en el acto de veneración.
- j) Todas las cláusulas arriba establecidas serán aplicadas en el acto por los jurados.
- k) Interpretación distinta de los temas indicados, conforme al inciso “f” del artículo 7mo de las presentes bases.

Art. 28. En observancia al Art. 09º de las presentes bases los conjuntos descalificados deberán presentarse en el concurso de danzas “Manco Cápac” para su reingreso en concurso el año 2012.

Estas disposiciones han generado una serie de limitaciones y cambios no previstos. Por ejemplo, antes de que se organizaran los concursos y paradas de la festividad, las danzas



indígenas eran realizadas sin una coreografía preestablecida y hoy, por imposición de la Federación, los integrantes de las comparsas deben desplazarse organizadamente a través del espacio del estadio Enrique Torres Belón y a lo largo de las avenidas por las que discurren. En el caso del estadio, los bailarines deben trazar una serie de figuras a lo largo del campo, asumiendo una disposición y una secuencia que las danzas no tuvieron originalmente. Esto es exigido en función de darle un mejor espectáculo al público.

Por otro lado, las danzas indígenas nunca integraron cantidades nutridas de danzantes; estos bailes eran ejecutados generalmente por grupos de 15 ó 20 personas, y el número era siempre variable. En el presente, las danzas deben presentar un número por lo menos cuatro veces mayor de integrantes, lo cual es enfáticamente requerido. Cito la normativa dada al respecto:

Art. 14. Los conjuntos se presentarán con 80 integrantes o 40 parejas, sin incluir músicos. Los conjuntos de sikuris participarán con 70 integrantes (50 músicos y 20 danzarines). Los Ayarachis podrán inscribir su participación con 60 integrantes (entre músicos y danzarines por ser danza en extinción). (Bases Aprobadas, 2011)

Esta pauta es imperativa, ya que sin una cantidad importante de miembros, los conjuntos autóctonos lucen insignificantes en el espacio del campo y las figuras coreográficas que trazan son difícilmente distinguibles. Además, un número reducido de músicos no produce el sonido en la intensidad requerida para llegar hasta el público, incluso si los danzarines cantan fuertemente al son de la música. Esto ha llevado a los grupos a conformar comparsas de más de 200 integrantes, algo impensable en un contexto local real.

Un factor que se ve afectado a raíz del incremento del número de bailarines es el de la indumentaria. La imposición de un número mínimo de integrantes ha obligado a las asociaciones folclóricas autóctonas a recurrir a servicios de confección que usan materiales de producción fabril, ya sean telas o cintas, para poder elaborar los trajes de todos los participantes en un tiempo y costo adecuados. Recurren además al servicio de bordadurías que no realizan un trabajo manual, ya que muchos de los bordados que decoran pecheras, chaquetas y faldones en sus trajes requerirían de costosas y extensas horas de labor por el

detalle de sus diseños. Los confeccionistas, no obstante, se ven obligados a darles a los trajes un aire rústico y artesanal que satisfaga el criterio arcaizante de los jueces.

Estas medidas producen resultados contraproducentes, siendo el principal la *homogeneización* de los trajes. Es lamentable que una de las razones que hacen a estas danzas tan invalorable en su contexto real -la particularidad en el vestir de los bailarines- se vea perdida. Piezas que no solo son hermosas, sino únicas, como las solapas bordadas en las chaquetas de las bailarinas de *callahuaya* o los trajes de los *sikuris* de Cuyo-Cuyo en Sandía, ahora se producen de manera idéntica.

Otro operador de cambios es la limitación temporal en las presentaciones. Estas danzas usualmente representan un guión que simboliza parte de la historia política o social de cada localidad, a veces representan rituales o eventos de carácter religioso; sin embargo, el tiempo en que deben ser representadas en el estadio es tan reducido, que es prácticamente imposible expresar el sentido de su representación original. Tomemos como ejemplo la danza de los Llameritos de Cantería, un baile pastoril que representa a jóvenes arrieros de llamas que pastorean a sus animales en las partes más altas de Puno. Hombres y mujeres llevan monteras y atados a la espalda que les cruzan el pecho; los primeros usan pantalones negros y cortos, y fajas sobre las camisas blancas, mientras las mujeres llevan unas sobrias chaquetas blancas y polleras rojas.

En esta danza, las parejas originalmente deben desplazarse alrededor de una vara coronada por una estructura en forma de canasta, que representa a una trampa para cazar aves y animales silvestres. El *llipi*, como se llama esta vara, está cubierto con tela y tiene muchas cintas de colores pegadas en la punta, de manera que los danzarines deben tomarlas y bailar con ellas. Al girar los bailarines alrededor del *llipi*, avanzan y retroceden, y con sus movimientos separan y trenzan ágilmente las cintas, creando formas de diamantes o cocos en una trama gigante. El entrecruzamiento de las parejas hace y deshace las figuras constantemente. Mientras tanto, a su alrededor danzan mujeres mayores hilando con ruecas y niños o jóvenes disfrazados de animales silvestres (puma, cóndor, zorro) que pretenden emboscar al ganado. Al cuadro se suma un arriero mayor que danza y tira de una llamita

real adornada de espejos, banderitas y serpentina. Al término de la escena, las parejas deshacen la trama y dejan las cintas para retirarse danzando juntas.

Esta representación tendría como función propiciar la reproducción satisfactoria de los animales y agradecer simbólicamente a los *apus* que guardan el ganado en las alturas. Los Llameritos deben representar todo este proceso en los ocho minutos de participación que por norma tiene toda comparsa en el concurso. Para que esto sea posible, los músicos deben acelerar las revoluciones de la pieza y, más que danzar, los bailarines trotan y corren por el campo diseñando las figuras requeridas por el jurado; luego, usan el *llipi* en la forma que ha sido descrita. Lo más sorprendente de esta escena es que los llameros realmente logran en pocos minutos tomar las cintas que nacen del *llipi* y, con suma habilidad, hacen y deshacen, una y otra vez, la trama de diamantes de colores alrededor del poste coronado. Se trata de una urdimbre humana que verdaderamente vale la pena observar.

Para cumplir con la normativa impuesta por la Federación en cuanto al número de miembros, deben llevarse dos *llipis*, con lo que se forman dos círculos gigantes en el campo, cada uno con alrededor de 50 personas moviéndose en agitados desplazamientos. La llama y el arriero mayor corren a su alrededor, también los muchachos disfrazados de animales y las mujeres. Para el neófito, la escena es simplemente memorable; sin embargo, hay muy poco misticismo que interpretar en ella, porque la representación está enfocada en cumplir con todos los elementos requeridos antes que la señal roja de los jueces aparezca.

El detonador de muchos de estos cambios es la búsqueda de un mayor grado de espectacularidad. El concurso es, al fin y al cabo, un evento que depende del público, por lo tanto, la competitividad de estas danzas se basa en el impacto visual y sonoro que puedan generar. Tal y como ocurre con las danzas mestizas, la demanda de los concurrentes por performances más energéticas y vivaces, hace que las danzas autóctonas que posean los trajes más coloridos, el ritmo más vivo y los pasos más llamativos sean mejor recibidas, mientras que las más letárgicas y no tan vistosas gusten menos.

La búsqueda de homogeneidad en los pasos de la danza es otro factor de cambio determinado por los jueces para agradar al público. La coordinación es indispensable en la performance, pero mientras mayor sea la delegación, más difícil es mantener la sincronía en



Conjunto de danza autóctona en concurso como era visto trece años atrás. Foto: Melania Almonte.



Carnaval Lawa Kumus de Villa Socca. Campeón general del Concurso de Danzas Autóctonas en el 2014. Nótese la diferencia en la organización de sus elementos. Fotograma: Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.

los pasos de sus bailarines, por eso recurren a coreógrafos que no eran necesarios en el pasado, ya que las danzas giraban en torno al sentido mítico religioso de su representación y no al efecto visual que pudieran causar en los observadores. La improvisación y la naturalidad del ámbito original deben ser sacrificadas para que los grupos sean coordinados, visualmente atractivos y consecuentemente más competitivos.

Tras la descripción de las danzas autóctonas en el contexto actual, y de las imposiciones aplicadas por la Federación Regional de Folklore y Cultura, cabe preguntarse cuál es la motivación que lleva a los grupos de las localidades rurales a participar en el concurso que la Federación organiza y, claro, en la festividad de la patrona de la capital regional. Existen varias razones que serán explicadas en las páginas que siguen, donde además se describe la organización de estos conjuntos y la naturaleza de su institucionalización.

### **3.4.1. Organización de los conjuntos autóctonos**

Para los conjuntos de danzas autóctonas es importante tener presencia en la festividad de la Candelaria porque es una manera de que su colectividad figure ante las autoridades de la capital de la región, aunque esto suponga someterse a los múltiples requisitos establecidos para ser habilitados y cumplir con las bases de la Federación Regional de Folklore. Quienes no viven en Paratía, Cantería, Potojani Grande o Cuyo-Cuyo saben de la existencia de estas localidades rurales en parte porque sus agrupaciones folclóricas les representan en la capital regional o en donde se organicen otros concursos folclóricos. Los líderes de estos conjuntos deben hacer coordinaciones con autoridades que formarán parte de su red de contactos políticos en el futuro, pero para esto es necesario integrarse a la Federación Regional de Folklore.

Según sus requerimientos, todos los conjuntos deben presentar una relación nominal de sus juntas directivas, las cuales deben ser elegidas y juramentadas anualmente; esto supone que los grupos deben estar formalmente inscritos en Registros Públicos. Además, deben presentar un documento que incluya una reseña histórica de la danza, los eventos en los que hayan participado anteriormente, los méritos que alcanzaron y los músicos que los acompañan. Algunos conjuntos hacen una descripción de sus trajes y de la significación de

su danza. Transcribo aquí, como ejemplo, el contenido del acta manuscrita del año 2002 del conjunto *Carnaval de Tambillo*, del distrito de Pomata:

**Acta de renovación de la Junta Directiva Periodo 2002 de ‘Carnaval de Tambillo’  
De la FRFC- Puno**

En el salón comunal de la comunidad de Tambillo del distrito de Pomata, provincia Chucuito de la región Puno.

A los quince días del mes de diciembre dos mil uno a horas 3:00 p.m., reunidos los bailarines, músicos, autoridades de la comunidad como: Directivo Comunal, Tenientes Gobernadores y comités especiales bajo la citación del Presidente del Comité de Folklor del ‘Carnaval de Tambillo’, con el fin de dar la renovación de la Junta Directiva del periodo dos mil dos bajo una elección democrática propuestos de cada sector a dos personas de los cinco sectores y el orden de cargo ha sido una elección democrática, en el orden siguiente:

1. Presidente: Hilario Chambi Huayta
2. Vice-presidente: Mateo Chara Vargas
3. Sec. Actas y Archivo: Benicto Calani Chambi
4. Sub. Sec de Actas y Arch.: Roberto Vargas
5. Secretario de Economía: Antonio Calani Alave
6. Sub-Secretario de Econo.: Hugo Jarro Vargas
7. Secretario Organización: Cresencio Anquise Jarro
8. Secretario Disciplina: Santiago Huanco Mamani
9. Sub-Secretario Disciplina: Domingo Vargas Mamani
10. Vocal: Pablo Mamani Chambi
11. Vocal: Juan Vargas Cueto
12. Delegado a la FRFC-P: Vidal Vargas Alave
13. Delegado Alterno: Mariano Vargas Quispe

No habiendo más puntos que tratar se levantó la Acta a horas 5:00 p.m. firmando los presentes.<sup>50</sup>

Como se observa, una organización formal es solicitada para la habilitación y registro de los conjuntos. La mayoría de estos conjuntos están constituidos como asociaciones culturales, las cuales deben diseñar emblemas que las representen o estandartes con el nombre del conjunto y su lugar de origen. En el pasado, algunas comparsas eran lideradas por un mayordomo, quien se encargaba de todo lo requerido para que la comitiva pudiera trasladarse a Puno. Este personaje, que no existe más, iba vestido a la usanza occidental, de traje y corbata, y voceaba el nombre de la comunidad por las calles; su cargo tenía obligaciones similares a las de los alferados menores de los conjuntos mestizos, pero esa función no es requerida en la actualidad. En el presente los conjuntos son organizaciones democráticas que llevan un registro formal de los gastos, ya que serán divididos de manera equitativa. De recibir algún premio, las ganancias serán igualmente distribuidas.

La organización de los conjuntos de danzas nativas o autóctonas depende de un esfuerzo general de la comunidad. En la toma de decisiones suelen estar involucrados, además de los bailarines, los músicos y los presidentes de los comités de folclor, el líder comunal y los tenientes gobernadores, como se descubre en el acta. Huelga decir que sin la intervención de la Federación Regional de Folklore y Cultura, la organización de estos grupos sería probablemente muy distinta, y quizás mantendría el carácter tradicional que poseía en el pasado.

Una gestión bien llevada es imprescindible considerando todos los elementos que deben ser atendidos para la presentación. Un reflejo de ello es el modo en que se organizan las sesiones del Conjunto Asociación Cultural Carnaval de Chupa. Según figura en sus actas, los miembros de la asociación se reúnen en el complejo municipal del distrito de Chupa, en la provincia de Azángaro; danzarines, músicos, tenientes gobernadores e incluso

---

<sup>50</sup> Este documento, así como otras actas e historiales, tanto de conjuntos autóctonos, como de conjuntos mestizos, fueron obtenidos en los archivos de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno con el permiso de los representantes encargados de la institución durante el trabajo de campo efectuado en los años 2002 y 2003.

simpatizantes del grupo son citados por el presidente para tomar acuerdos en favor de la gestión anual. El presidente informa detalladamente acerca de la situación económica de la asociación y menciona los resultados que han obtenido en la festividad de la Candelaria y otros concursos folclóricos a los que hayan asistido. Cuando es necesario, se renueva la junta directiva para el periodo siguiente y se transcriben fielmente los votos que cada autoridad recibió para poder asumir el cargo (presidente, vice-presidente, secretario de actas, secretario de economía, secretario de prensa y propaganda, secretario de organización, delegado departamental y fiscal). Después, si la información se encuentra lista, se rinden cuentas de gastos e ingresos, datos que quedan registrados bajo la firma de todos los concurrentes a la reunión; de otra forma, se convoca a una nueva reunión para escuchar el informe financiero del presidente.

La creencia de que los habitantes de las parcialidades vecinas llegan hasta Puno movidos por el impulso telúrico de la tradición y su profundo fervor religioso es el resultado de una percepción romántica alimentada por las oficinas de propaganda de la región, la municipalidad y la Federación. Lo cierto es que muchos conjuntos de danzas autóctonas han cruzado el límite de la costumbre hasta alcanzar la casi profesionalización de su actividad; estas comparsas tienen una larga carrera en el ámbito de los eventos folclóricos, como ocurre con el conjunto Chacallada de la Comunidad de Potojani Grande, que proviene del distrito de Chucuito.

Con el apoyo de sus autoridades comunales, este grupo fue inscrito ante la Federación en 1980, según consta en la reseña histórica que guarda la institución. La dedicación puesta en sus presentaciones durante 20 años, permitió que fuera escogido en el 2001 para representar a Chucuito en el Concurso Provincial de Danzas Autóctonas de Puno y en la escenificación de la salida de *Manco Cápac* y *Mama Occllo del Lago Titicaca*. Al obtener el segundo puesto, el conjunto fue seleccionado para participar en la festividad el año siguiente.

El año 2002 fueron cuartos en el Concurso Regional de Danzas Autóctonas y primeros en la serie del sur del departamento. Animados por los resultados, decidieron organizar el Primer Gran Concurso de Danzas Autóctonas Carnavalescas, en el que participaron diferentes comunidades de su distrito. En el 2003, obtuvieron el primer puesto en el



Concurso de Danzas del Distrito de Chucuito; en el 2004 ocuparon el primer puesto en la serie C del concurso de la Candelaria; ese mismo año fueron campeones en el Concurso de Danzas Autóctonas en el distrito de Acora y en el de Chucuito. En el 2006, consiguieron el quinto lugar en el Concurso Regional de Danzas Autóctonas y el segundo en el Concurso de Danzas Carnavalescas de Ichu. En el año 2007 volvieron a estar entre los cinco primeros en el concurso regional organizado por la Federación. Esta larga y exitosa carrera les ha granjeado el reconociendo de la Municipalidad Distrital de Chucuito y donaciones de instrumentos musicales y vestimenta para sus danzarines.

Es difícil citar todos los logros que el conjunto ha conseguido hasta hoy, pero lo ya listado nos permite afirmar que la participación del grupo en la festividad de la Virgen es solo un evento del circuito anual de competencias en el que está inserto. Esta experiencia le ha generado al grupo un profundo conocimiento de lo que los jueces y el público buscan en la presentación de un conjunto folclórico autóctono. Así, la comunidad de Potojani Grande ha encontrado la manera, no solo de obtener reconocimiento en la región, sino de acumular un tipo de saber que les genera beneficios sociales y efectivos, ya que los premios son distribuidos entre todos los participantes.

Prueba de que las asociaciones rurales redistribuyen los dividendos obtenidos por su participación en los concursos folclóricos es el siguiente texto, extraído de las actas presentadas a la Federación por el conjunto Centro Cultural Raíces Carnaval de Ccota. El documento informa de lo ocurrido durante la renovación de directiva el año 2002 en la comunidad:

Segundo.- El señor presidente dio conocer del dividendo que dio por haber participado en el concurso el 3 de febrero en el Estadio de la ciudad de Puno. Una suma de 590.85 nuevo soles, que lo cual será dividido a todos los danzarines que participaron en la festividad de la Virgen de la Candelaria y por mayoría pidieron la devolución de los pasajes de los que participaron en el concurso de por la salida de Manco Cápac a un total de 45 participantes a un costo de dos soles por participante que fue aprobado por la mayoría. Del restante del dividendo se resta 40.00 nuevos soles por los gastos del delegado del conjunto y 23.00 nuevos soles también se resta por los gastos de los

miembros de la junta Directivos [*sic.*]. Sobrando un total de 437.30 nuevo soles, esto dividido a 54 participantes....

Se infieren tres cosas del texto anterior: a) la presentación de cada individuo que integra un conjunto de danzas autóctonas demanda un costo, pero este es asumido por el participante; b) según el resultado obtenido en el concurso, los conjuntos ganadores obtienen recompensas pecuniarias; c) a diferencia de los bailarines de danzas mestizas, que no esperan devolución o distribución de dinero tras su participación, los danzarines de las comunidades demandan ganancias efectivas por considerarlo justo y porque están organizados bajo un sistema democrático de votación que les da derecho a demandar igualdad entre sus pares.

Al interior de estos conjuntos, tal y como ocurre con los grupos de danzas mestizas, existe un sistema administrativo que gestiona su participación; sin embargo, los danzarines de las zonas rurales no practican la *apxata*, es decir, carecen de una red de alferados que aporten bienes o servicios por lazos de parentesco o amistad. Si bien existen cargos similares, como los de presidente, secretario de actas, delegado frente a la Federación, etc., se trata de funciones no reconocidas solamente a través del prestigio: el dinero gastado en trámites, debe ser repuesto. Curiosamente, los conjuntos autóctonos son menos tradicionales que los conjuntos mestizos en este aspecto.

Otra diferencia entre ambos tipos de comparsas es que, si bien los grupos de la ciudad pueden presentarse en otros festivales folclóricos durante el año, su principal objetivo es rendirle culto a la Virgen y destacarse durante el concurso y los eventos celebrados en su honor.

En conclusión, estas dos clases de grupos folclóricos tienen objetivos distintos al participar en la festividad; poseen formas disímiles de gestión y organización, y responden a exigencias diferenciadas por parte de la Federación Regional de Folklore y Cultura. Por lo tanto, deben ser interpretadas desde perspectivas diversas.

## Diferencias entre la gestión de los conjuntos mestizos y los conjuntos autóctonos

Elementos de comparación	Grupos Autóctonos	Grupos Mestizos
<b>Dirección</b>	Junta directiva, consulta y voto democráticos	Junta directiva centrada en decisiones del presidente
<b>Financiamiento</b>	Gastos compartidos equitativamente	El presidente asume los mayores gastos apoyado por el sistema de <i>apxatas</i> . Cada bailarín costea su traje.
<b>Redistribución de beneficios</b>	Equitativa	No ocurre

## Capítulo IV

### **Lo *mestizo* y lo *autóctono*. El poder y la imposición de una identidad**

La capacidad de nombrar, clasificar, por tener más poder, autoridad legítima, status ritual superior, o saber (en la distribución social del conocimiento) no es un proceso de *mapeo* cartográfico de lo social, sino una forma de intervención en el campo del poder de las definiciones. Proceso clasificatorio, incorpora siempre poder, es también un ejercicio de dominación porque contribuye a la producción de las condiciones de existencia históricas y cotidianas de aquellos que son categorizados.

Eugenia Ramírez Goicoechea. *Etnicidad, identidad, interculturalidad. Teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad humana.*

Las siguientes páginas analizan los datos presentados hasta el momento con la finalidad de explicar de qué manera se ha impuesto una imagen étnica sobre los grupos folclóricos de las comunidades rurales con fines políticos y económicos.

Clasificándolos como *autóctonos* o *nativos* se les endilga una serie de características ligadas al pasado y se les aplica restricciones que buscan limitar posibles cambios o actualizaciones; todo ello con miras a mantener las danzas indígenas como el recurso cultural que enorgullece y enriquece -literal y metafóricamente- a los puneños de la zona urbana. Por el contrario, las danzas de la población urbana son definidas por su continua renovación y su adaptabilidad, características que dan fundamento al perfil étnico del *mestizo*.

No obstante, las asociaciones folclóricas rurales han logrado sacarle partido a su participación en la festividad de la Candelaria y a las imposiciones dictadas por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno sobre sus presentaciones. Visibilizar sus comunidades ante las autoridades regionales, adquirir experiencia en su labor como gestores culturales y obtener beneficios de los premios otorgados en los certámenes son algunos de los frutos que han conseguido como resultado indirecto de la diferenciación entre danzas y de la creación de concursos distintos. Veamos uno a uno los factores que componen este escenario.

#### **4.1. Oposición entre danzas *mestizas* y *autóctonas*: una relación jerárquica y dependiente**

La oposición entre lo *mestizo* y lo *autéctono* se funda en la vieja dicotomía entre la tradición y la modernidad, en la diferencia entre lo rural y lo urbano, pero representa principalmente la imposición de una categorización que tiene un trasfondo político y que reprime las expresiones culturales de un grupo, mientras estimula el desarrollo de las expresiones de otro.

El origen de la diferenciación ocurre hace más de 50 años, cuando la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno se adjudicó la responsabilidad de organizar las presentaciones folclóricas para la veneración de la Virgen. Inicialmente la institución trabajó solo con los conjuntos urbanos, a pesar de que hasta entonces ambos tipos de danzas habían participado juntas en la festividad, siendo incluso los danzantes indígenas quienes veneraron originalmente a la imagen. Tras excluir a los grupos de las comunidades, años después se les permite ingresar al sistema de concursos, pero bajo el rótulo formal de *danzas autóctonas*. Con esto, la institución estableció diferencias a nivel organizativo, pero también a nivel étnico, pues cada tipo de danza representaría las características culturales y los valores de la población que la practicaba.

Si las identidades étnicas son producto de transformaciones continuas y obedecen a la oposición e interacción entre lo uno y lo externo (Hall 2003), las representaciones de la

identidad mestiza requieren de las representaciones de lo indígena como contrapunto. En esta dinámica, un grupo de poder decide endilgarse la autoridad para determinar los valores que representan al grupo opuesto, como ha sucedido con la Federación Regional de Folklore y Cultura, que a través de una serie normas impone su criterio acerca de cómo debe ser representado y qué es, a fin de cuentas, *lo indígena*.

En tanto lo propio es lo consistente y lo adecuado, es inevitable que los valores del grupo opuesto sean estigmatizados. Esto hace de la diferenciación entre *lo autóctono* y *lo mestizo* una jerarquización, pues si bien lo externo-rural-indígena refuerza la identidad interna-urbana-mestiza de la población puneña, entre ambos polos el indígena queda siempre en términos de inferioridad.

A la población urbana, la diferencia entre lo indígena y lo mestizo le ha permitido proyectarse como la cultura de la modernidad, la innovación y la pujanza económica; los símbolos y emblemas que se han acuñado para demostrarlo (las matracas de moderna inspiración que llevan los danzarines de morenada, los báculos dorados y plateados de los reyes y chinas morenos, las extraordinarias capas y máscaras de las diablos, etc.) pueden ser únicamente portados y costeados por los bailarines mestizos. Entre tanto, las danzas autóctonas deben mantener una apariencia basta y rudimental. Los representantes de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, en su calidad de *guardianes del folclor*, determinan las reglas de cada performance y sancionan posibles transgresiones a su ideal de *lo autóctono*.

Ulises Zevallos introdujo la idea del *privilegio epistemológico* para explicar el que un sector ilustrado de la población se permitiera manejar el capital simbólico de la región en base al conocimiento que había acumulado sobre la cultura indígena; sin embargo, existe una diferencia entre los indigenistas del siglo pasado y quienes lideran hoy la Federación de Folklore: estos últimos han impuesto su criterio acerca de lo indígena sin mayor fundamento o labor intelectual; el privilegio del que gozan se basa en su poder social, político y económico.

## 4.2. Folclor: símbolo de la cultura mestiza en Puno

Como se ha señalado, el movimiento indigenista construyó un marco epistemológico al reunir un corpus de investigaciones sobre las manifestaciones artísticas y rituales del mundo quechua y aymara; ese corpus no solo constituyó una fuente de riqueza simbólica sino el fundamento sobre el que los mestizos construyeron su identidad. Los centenares de ensayos dedicados a la música, las danzas, los personajes tradicionales y los ritos indígenas realmente mostraban que Puno era particularmente rico en un sentido cultural, lo cual ha sido determinante en la construcción de la imagen que de sí tienen los puneños.

El folclor que fundamenta la cultura altiplánica tiene un gran papel en la vida de la región; de hecho, es la materia que cohesiona a los puneños que radican fuera de ella, como indica la siguiente cita:

Varias décadas más tarde y alrededor de algunos grupos musicales y de danzas regionales, empiezan a constituirse asociaciones voluntarias de los emigrantes en Lima, de diversas familias. Actualmente se estima que existen cerca de 600 asociaciones de puneños en Lima, entre distritales, provinciales y regionales. Entre ellas cuatro son señaladas como las más importantes y representativas en Lima: el club Puno, la Asociación Cultural Brisas del Titicaca, la Asociación Folklórica y el Centro Cultural Unicachi. (Diez Hurtado 2006: 31-32)

La importancia que el folclor tiene y el apasionamiento que llega a desatar puede ser entendido si usamos como ejemplo el enfrentamiento que ha causado entre Puno y Juliaca. Entre la población juliaqueña ha ido creciendo una sensación de resentimiento contra las instituciones de la capital puneña debido a una suerte de acaparamiento del capital cultural regional, como se señala en la siguiente cita<sup>51</sup>:

---

<sup>51</sup> Bordas, Cecilia. 2009. "Mientras Puno danza, Juliaca avanza. El proceso de urbanización en las orillas del lago Titicaca, Puno". En: Cultura, Historia y Sociedad en la Meseta del Q'ollao. 52º Congreso Internacional de Americanistas. Simposio: La Meseta del Titicaca: Contribuciones a sus culturas del pasado y del presente. Universidad Nacional Federico Villareal, Colegio Profesional de Antropólogos, Lima.

La fiesta dada en honor de la Virgen es, según el [sic.] *Guía Turística del Departamento de Puno*, creado por la Dirección Regional de Industria y Turismo, *la más espectacular y atractiva del departamento, por su admirable origen hispano-indígena y su fastuosidad religiosa, cultural y folklórica, no sólo por el Perú, sino por todo América y el mundo entero*. Este tipo de aserción laudativa e hiperbólica es parte de lo que puede irritar a algunos puneños y juliaqueños, como la tendencia de Puno a afirmarse como capital folklórica del Perú en un departamento que cuenta con más de 300 danzas originales y más de 70 días de fiesta por año. La afirmación cultural de las dos ciudades, a través de festividades y danzas, llegó a ser un verdadero *leit motiv* en sus relaciones, y se entiende cuando se mide la importancia identitaria, cultural pero sobre todo económica del folklore en el departamento. Casi todas las personas que encuesté en la Municipalidad de Juliaca, revelaron su irritación frente a Puno, ciudad que se afirma como la sola poseedora de la identidad cultural del altiplano y niega a Juliaca toda legitimidad en ese campo. (Bordas 2009: 239)

Juliaca, en un intento por alcanzar la notoriedad de Puno, ha optado por organizar un evento de carácter cultural que tiene ya unos 20 años. Se trata de un carnaval que ofrece al público la presentación de danzas folclóricas mestizas casi por las mismas fechas en que se realiza la festividad de la Candelaria, a fines de febrero y principios de marzo. La ciudad se esfuerza de manera ostensible en promover la fiesta y hacerla crecer: inicialmente se organizó un concurso de danzas, pero luego las celebraciones se extendieron por cuatro días más; entre tanto, sus conjuntos folclóricos se muestran más fastuosos y espectaculares cada año. Esto revela no solo las aspiraciones de Juliaca de alcanzar y rebasar el prestigio de la capital puneña, sino de expresar una identidad cultural que no se vea opacada por la del centro administrativo y turístico de la región.

Si bien el folclor puneño comprende las danzas de las comunidades rurales y las expresiones híbridas, estas últimas concitan mayor interés en sus centros urbanos. Ha sido fundamental para ello el rol difusor de los primeros grupos de danzas mestizas, colectivos como el famoso conjunto de sikuris Mañazo, surgido en 1892 de entre la población de carniceros, artesanos y comerciantes, mal llamada *chola*. Los Mañazo tomaron la expresión indígena que congregaba a los tocadores de siku con fines rituales y la vistieron de pedrería, le agregaron personajes exóticos -como los apaches y los vikingos- y la tornaron un



símbolo del nuevo y pujante sector mestizo, orgulloso de sus orígenes étnicos. Les siguieron conjuntos que modificaron otras danzas nativas imprimiéndoles su propia personalidad.

Gran influencia tuvieron las expresiones bolivianas en este proceso. La cercanía de Puno a las ciudades de Oruro y La Paz facilitaba los viajes de los miembros de estos grupos para observar a las comparsas mestizas que ya existían allá; sin embozo adecuaron su manera de bailar y trajeron las audaces *morenadas* y *diabladas* de Bolivia. Contrataron a sus bordadores y a sus bandas, lo que resultó un gran estímulo para el desarrollo de estas actividades económicas en el altiplano peruano, de tal manera que en el presente existen más de 80 bordadores en la región y se ha formado una asociación de bandas locales con decenas de miembros.

Entretanto en aquellos años, mientras los migrantes modificaban las danzas rurales forjando sus propias representaciones, los intelectuales indigenistas recopilaban esos mismos bailes para preservarlos, tratando de mantener su *carácter auténtico* y su *pureza originaria*. Para ejemplificar su intención transcribiré un fragmento del ya citado *Álbum de Oro*, serie publicada en los 70 por la imprenta de los hermanos Frisancho Pineda, marcadamente influenciada por el indigenismo como lo revela el texto escrito por Samuel Frisancho; en él se describe la danza del *Ayarachi*, muy conocida en la región<sup>52</sup>:

Entre el acervo de las danzas vernaculares esta [el ayarachi] es una de las que ha conservado incólume su carácter autóctono a través de las etapas de la historia. Ni la conquista ni la colonia logran borrar su carácter y símbolo beligerante. Su instrumento musical la zampoña ya existía en la época del incanato; ya lo usaba el sikuri que era un baile mítico con el que se celebraban las grandes hecatombes litúrgicas. Hoy los Sikuris de Conima y los zampoñistas de Italaque (Bolivia) son los maestros de esta clase de música en la que todavía se conservan los aires solemnes y los himnos heroicos del imperio. (Frisancho 1970:101)

---

<sup>52</sup> Frisancho Pineda, Samuel: "El Ayarachi". En: *Monografía del Departamento de Puno. Serie El Álbum de Oro*. Vol. V. (s.n.) Puno, 1970.

Los elementos subrayados eran el carácter *auténticamente nativo* del *Ayarachi*, el que formara parte de un acervo cultural que había mantenido su sentido con el paso de los años y su carácter ritual. En el discurso actual de algunos intelectuales puneños se refuerzan los mismos elementos en la apreciación de los bailes rurales, como se percibe en este fragmento de un artículo escrito treinta años después<sup>53</sup>:

Así, los choquelas, o el carnaval de Socca, o la Llamerada son consagraciones socioculturales. Consagraciones míticas, épicas o epopéyicas de la andinidad y el andinismo de nuestra contemporaneidad. Cada cultura concibe su propia modernidad y se vale de ella, esos procesos son producto de años de conflictos y resoluciones, de transformaciones y regularidades, de tesis y antítesis [...] La dispersión de las danzas en mil formas en el espacio altiplánico y ribereño hacen que cada una de ellas tracen [*sic.*] su historia y biografía, y cuyas tonalidades son como los matices del arco iris: el conjunto de sikuris Qhantati Ururi de Conima o el 27 de Junio de Nueva Era, así como el conjunto de Sikuris Barrio Mañazo no son más que el coro al sonido o al único lenguaje musical de la armonía, el ritmo o el contrapunto que es revelación de la libertad humana. (Paz 2002:24)

El lenguaje grandilocuente que elogiaba las danzas del pasado continúa describiendo las danzas actuales, que representan *la epopeya de la andinidad* a través de su misticismo. Además, según se refiere, estos bailes forman parte de un abundante legado cultural cuyos orígenes pueden ser rastreados en la historia. Es interesante notar, sin embargo, que en el segundo fragmento ya se hace alusión a la modernidad como un elemento que afecta a las danzas, lo que sugiere una aceptación parcial del cambio.

El tono ampuloso del discurso es síntoma de la permanencia del indigenismo debido al particular contexto puneño. La población vivió carente del apoyo de las instituciones del Estado durante décadas, sometida al embate de continuos desastres naturales, como lluvias torrenciales, friajes e inundaciones. Ante la ausencia de las autoridades gubernamentales -o probablemente con su anuencia-, grandes extensiones de tierra fueron expropiadas a las

---

<sup>53</sup> Paz Quispe, Walter: "La Festividad de la Virgen Candelaria y sus Danzas". En *Programa General de la Festividad de la Virgen de la Candelaria - 2002*. Puno, 2002.

comunidades nativas por terratenientes que en su mayoría permanecían alejados de la región, residiendo en ciudades como Lima o Arequipa. Estos factores determinaron la necesidad de la población migrante de forjar un ideal y un discurso propios que, aunque fundados sobre presupuestos simbólicos del mundo andino, se adecuasen a su empuje autónomo.

El mundo cultural andino devino un bien con el que los migrantes -comerciantes, artesanos, transportistas- construyeron su identidad a falta de otros referentes nacionales. El resultado se adecuaba a los principios de la modernidad que mejor los representaban: la ostentación de signos de superación económica y movilidad social, la innovación constante y la creatividad.

El intelectual puneño Enrique Cuentas Ormachea se preguntaba a sí mismo por qué eran siempre los mestizos -a quienes identificaba como *cholos*- y no los hacendados quienes asumían los cargos de alferados en la festividad de la Candelaria. Deseaba entender por qué celebraban con toda pompa sus ritos, gastando una significativa parte de sus bienes para *pasar la fiesta* lo mejor posible. Cuentas no advertía cuán importante era para ellos establecer un referente cultural, siendo un estrato social y étnico floreciente. El prestigio que su gestión les proveía era esencial para sentar un hito ante sus pares y los demás sectores sociales de la ciudad.

En los siguientes párrafos explicaremos algo más de qué hablamos cuando discutimos sobre *lo mestizo* en Puno y cómo sus valores requieren ser diferenciados de los valores indígenas para que el mestizo pueda legitimar su papel hegemónico en el altiplano.

### **4.3. Lo mestizo: sus valores modernos y su deuda para con la tradición indígena**

Los valores que el sector mestizo quiere representar equivalen a los expresados por las danzas mestizas: el empuje, la innovación constante, el poder económico y el temple. Estos son principios inspirados en la modernidad y en ciertos elementos de su ideología, como el individualismo y el autodesarrollo, el progreso signado por el capitalismo industrial, la

etnicidad y la búsqueda de una identidad que, aunque enmarcada por los orígenes comunes de un pueblo, no cancela el ímpetu del sujeto ni su proyección personal. No puede olvidarse la rebelión del individuo contra aspectos negativos de la tradición como la inamovilidad y el anacronismo (Friedman 2001). Al estar fundadas en estos principios de la modernidad, la identidad mestiza y sus danzas establecen un quiebre con respecto a la tradición indígena; por eso son esenciales en sus performances la búsqueda de nuevas formas expresivas y la adaptabilidad.

Una de las particularidades de la expresión mestiza es su propósito de transmitir al público el progreso económico de quienes la practican, por esta razón sus presentaciones demandan una cada vez mayor inversión económica, no solo en la parafernalia de su performance, sino también a la compleja serie de eventos que componen el calendario de la festividad, sean ensayos, recepciones de bandas, *kacharparis*, etc. De hecho, es mediante la exhibición del éxito económico de sus miembros que los conjuntos y sus gestiones aseguran su competitividad y permanencia en la festividad.



*China especial* vestida con lujoso traje, 2004. Foto: Melania Almonte.

El énfasis puesto en demostrar su faceta progresista se debe a la intención de establecer un límite con respecto al supuesto *atraso* indígena. No olvidemos que la homogeneización de la población mediante la imposición de la cultura occidental fue durante buena parte de nuestra historia objetivo principal del gobierno; la cultura nativa no tenía cabida en el panorama de un Perú moderno.

La homogeneización a través de la educación forjaría ciudadanos mestizos para la nueva nación, cuya población condensaría los ideales de la modernidad y la prosperidad. Sin embargo, ni la imposición de la cultura occidental ni la homogeneización se dieron en los términos planeados. Por un lado, el proyecto educativo nunca alcanzó a toda la población, y por otro, los miembros de las poblaciones nativas que pudieron acceder a la educación gracias a la migración no se volvieron sujetos *aculturados*. De manera inesperada, los migrantes adecuaron sus saberes y tradiciones al marco occidental en términos estratégicos, creando una cultura sumamente pragmática, y en el particular caso puneño, una cultura orgullosa de sus fundamentos andinos.

Para el mestizo puneño, el orgullo por su cimiento cultural andina ha de expresarse a través de la práctica o la apreciación del folclor; sin embargo, debe subrayarse la *naturaleza ambivalente* de este sentimiento, pues si bien esta costumbre idealiza la expresión artística indígena, subyace en el folclor mestizo la intención de diferenciar a quienes lo practican de la población indígena real. Síntoma de esta ambivalencia es la diferenciación impuesta entre danzas *mestizas* y *autóctonas*.

Es importante señalar que esta diferenciación no es una pugna simbólica en la que dos grupos étnicos transigen; en esta situación se decide unilateralmente cómo es el perfil mestizo y cómo es, o debería ser, su contraparte indígena. Esta imposición arbitraria ha sido alimentada por la influencia del indigenismo más esencial y la influencia de un neo indigenismo posterior. El primero trató de imponer una imagen del indígena en la que este mantenía la práctica incólume de sus tradiciones y creencias, mientras el segundo propugnaba el ideal del mestizo, que nacido de padres indígenas debía adaptarse a la modernidad sin abandonar su patrimonio cultural originario.

La identidad puneña mestiza es, por lo tanto, producto del discurso indigenista. Sus representantes, en su mayoría autodidactas, desarrollaron sus capacidades a pesar de la falta de instituciones educativas de enseñanza superior y del apoyo nulo del Estado, gran ausente en el desarrollo de Puno hasta bien entrado el siglo XX. Estas carencias no les detuvieron en la creación de un espacio intelectual provinciano; al contrario, se convirtieron en acicate. En vista del contexto que enfrentaban, se propusieron a sí mismos como el grupo que reivindicaría al indígena, lo definiría en términos culturales y, aún más, lo lideraría. En consecuencia, las representaciones simbólicas que elaboraron acerca de ellos mismos y del indio tuvieron el objeto de instituirse como grupo hegemónico en la región (Tarica 2008, Zevallos 2002). La identidad mestiza puneña ha estado fundada desde entonces en ese discurso; apoyados en una plataforma cultural que mezcla modernidad y andinidad, pero también la afirmación implícita de su predominio sobre la población rural de la región, los mestizos son el grupo más poderoso étnica y económicamente en el altiplano.

El liderazgo de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno es producto de este escenario. Si la celebración de la Candelaria crece a medida que la población mestiza afianza su hegemonía, al asumir su dirección, los miembros de la Federación imponen sus criterios estéticos y las danzas mestizas -aunque inspiradas en las indígenas- se convierten en un vehículo que promueve la expresión y los valores mestizos: sus ritmos son menos letárgicos, su audaz indumentaria prefiere los materiales brillantes y costosos; el sonido estalla con la potencia de los grandes instrumentos metálicos. Sin embargo, lo más notorio es que estas expresiones tienen libertad creativa, mientras las expresiones *autóctonas* son constreñidas por una serie extensa y contradictoria de reglas.

Por los contenidos positivos que sobre su cultura transmite, el lenguaje estético del mestizo puneño está siendo abrazado más allá del sur gracias a la difusión de sus expresiones folclóricas. Asociaciones culturales en todo el país prefieren bailar al ritmo de las *morenadas* o *los caporales* en lugar de practicar otras danzas regionales; de hecho, cuando se trata de representar al país, las asociaciones culturales escogen las danzas del altiplano porque sus miembros se sienten identificados con el mensaje moderno que transmiten: proyectan la cultura andina como referente cultural pero, al mismo tiempo, el empuje de

una población que para insertarse dentro de la modernidad trabaja de manera autónoma y creativa.

#### **4.4. Rol de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno**

El Instituto Americano de Arte fue la primera institución que administró la presentación de danzas folclóricas para la festividad de la Candelaria en Puno; hasta ese momento los bailes formaban parte de presentaciones espontáneas ligadas a la tradición. Su labor, que comenzó el 2 de febrero de 1956, duró unos ocho años, en los que el instituto acogió a ambos tipos de baile sin distinción.

Entre danzas mestizas y nativas no existía una diferenciación formal, participaban al mismo tiempo de los actos de veneración a la imagen, primero de manera improvisada frente al santuario y luego en el altar de la catedral. Sin embargo, a medida que el número de grupos mestizos crecía, se incrementaba la intensidad de la voz de sus representantes. Enrique Cuentas Ormachea, presidente del instituto en aquel entonces, señalaba que el interés de los conjuntos urbanos en ciertos aspectos de la organización comenzó a inicios de los sesenta (Cuentas Ormachea 1995) y se incrementó hasta generar el nacimiento de la Federación de danzas mestizas, que congregaba a los primeros conjuntos existentes en la ciudad.

En *Puno en la Cultura Popular*, Cuentas Ormachea refiere también que un año, debido a su ausencia como organizador, los delegados de estos grupos decidieron asumir la organización de la festividad. No obstante, los representantes de estas agrupaciones ya habían expresado su interés de participar en el planeamiento de la fiesta; en otras palabras, requerían se les reconociera como un cuerpo de asociaciones culturales con un origen común y ciertas particularidades étnicas que los distinguían de los conjuntos indígenas. Pronto, considerándose social y étnicamente distintos, demandarían una diferenciación.

En 1965, la Federación Departamental de Folklore y Cultura de Puno nace como institución oficialmente. Las facultades que posee se han ido incrementado con los años hasta abarcar la administración y organización de la gran mayoría de actividades culturales de la región, como se indica en el siguiente texto:

Además de la central folklórica y la escuela de folclor que mencionamos al describir las asociaciones en Lima, existe en Puno una Asociación Regional de Folklore, encargada de coordinar las diversas celebraciones artísticas y festivas de Puno, entre las que se cuentan la Candelaria, la feria de las Alasitas, el Aniversario de Puno y la representación de la salida del lago Titicaca de Manco Capac y Mama Ocllo. Para ello se relaciona con los grupos folklóricos, las asociaciones de residentes en Lima, el Concejo Municipal, los medios de comunicación y los empresarios vinculados a la actividad turística; en este año, involucraron también a los congresistas y trataron de obtener el patronato de Alejandro Toledo y Eliane Karp. Más que una fuerza política es una forma de expresión de varios grupos y fuerzas sociales y económicas existentes en la sociedad puneña. (Diez Hurtado 2006: 78-79)

Aunque el texto le niegue alguna influencia política, la Federación se ha hecho de un gran poder social y político a través de los años. La primera obligación que asumieron fue la dirección de un certamen folclórico que incluyera solo a los conjuntos de la ciudad. Tras unos años de trabajo exclusivo con los grupos urbanos, aceptaron incluir a las comparsas rurales en la fiesta pero en una fecha distinta; para ello elaboraron las normas que aún determinan la performance de las danzas *autóctonas* y *mestizas*, penalizando su infracción con la separación del grupo transgresor del listado de participantes del concurso folclórico en el que le correspondería estar.

El poder que adquirieron los líderes de la Federación sobre los concursos y las agrupaciones folclóricas, mestizas e indígenas, permitió que fueran ganando notoriedad ante la sociedad puneña, y este reconocimiento de su autoridad hizo en consecuencia que la institución se arrogara el derecho a determinar el contenido de las representaciones culturales de cada grupo. De esta forma, pudieron sentar los presupuestos de su identidad por contraste y determinar la superioridad étnica del sector social al que representaban.

Este poder que la Federación mantiene ha inclinado la balanza en el estado de las relaciones simbólicas entre mestizos e indígenas, ya que ella decide cómo, cuándo y dónde pueden las agrupaciones autóctonas presentarse en la ciudad. Bourdieu describiría esta circunstancia como una *dominación simbólica* (Bourdieu 2006), ya que la Federación no solo posee la



facultad de establecer diferencias étnicas durante la fiesta, sino también en otros contextos por la influencia que la celebración tiene culturalmente en el altiplano.

En las luchas simbólicas, los agentes investidos de autoridad tienden a conservar o transformar las relaciones de fuerza con la finalidad de obtener beneficios correlativos, tanto económicos como simbólicos. Por ejemplo, los discursos de los miembros de la Federación se centran en la lucha que mantienen para preservar la riqueza cultural del altiplano, por ello deben cautelar con particular atención las representaciones indígenas: cualquier variación en ellas podría atrofiar su *autenticidad*, un valor que reporta importantes beneficios a la ciudad. Es lo auténtico lo arcaico y lo exótico, factores que aseguran el interés del público y especialmente el de los turistas, cuya asistencia reporta beneficios materiales a la festividad y consecuentemente a la Federación.

En este mismo campo simbólico, para afirmar su diferencia con respecto a las expresiones indígenas, las normas diseñadas por la Federación estimulan la renovación de las danzas mestizas, dándoles licencia para hacerse cada vez más vistosas, opulentas y originales, sin que esto suponga sanción de tipo alguno. Cito un fragmento del testimonio de un representante de la Federación<sup>54</sup>:

El traje de luces, como la pedrería ha pasado un año, tienen que cambiarlo y de paso hay que innovar. Sin embargo, los trajes de las danzas autóctonas son pues de material de la zona y no se puede variar ni poner aditamentos porque prácticamente desvirtúa y cambiaría la esencia del traje como lo llamamos, autóctono o del lugar. Nosotros tenemos unos reglamentos, unas bases que las aprobamos con todos nuestros afiliados; en ellos no se permite innovaciones, ni materiales sintéticos, al menos en lo que llamamos autóctonos. No, porque ahí estaríamos malogrando la riqueza que tenemos; en cambio, en los de luces no hay ningún problema porque en cuanto mayor el colorido es mejor, es más vistoso.

Con el argumento de preservar la riqueza cultural, la Federación impone normas que enfrentan la inamovilidad autóctona contra la innovación mestiza; dualidad que supone a la

---

<sup>54</sup> Transcripciones completas en el apéndice. Entrevista realizada en las oficinas de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, enero del 2002.

vez una jerarquización entre lo moderno y lo tradicional, lo activo y lo pasivo, lo urbano y lo rural, y que marca la preeminencia de lo mestizo. La misma lógica es aplicada a todos los eventos folclóricos organizados por la institución: las competencias de sikuris, los concursos de belleza en trajes folclóricos, los concursos de danzas por el día de Puno, la representación del ingreso de Manco Cápac y Mama Ocllo a la ciudad, así como otros eventos realizados al interior del departamento.

Este manejo ha generado a los miembros de la Federación importantes réditos políticos y económicos. Algunos han aprovechado su pertenencia como trampolín para lanzarse a la vida política de la región, como su actual presidente, Javier Ponce Roque, quien postuló a la alcaldía de Puno por el Movimiento Regional Poder Andino en las últimas elecciones. No obstante, ha sido el rédito económico el más aprovechado y el que más disputas ha generado al interior de la entidad. Pugnas judiciales y políticas han envuelto a los miembros de esta institución como producto de las no siempre claras transacciones que en su nombre se realizan.

Por ejemplo, todos los ingresos obtenidos en concepto de taquilla durante los concursos son administrados por la Federación. Antes de distribuir los incentivos entre los conjuntos mestizos y los premios pecuniarios entre las agrupaciones autóctonas que se destacaron, la Federación se cobra un importante porcentaje por gastos de organización; así, los gastos cobrados en el año 2004 por concepto de organización ascendieron a 92,895.23 soles y los ingresos restantes fueron redistribuidos inequitativamente entre grupos mestizos e indígenas: el 33.33% fue a los conjuntos autóctonos (grupo A) y el 66.66% fue a los conjuntos mestizos y a los conjuntos de sikuris (grupos B y C), siendo los conjuntos indígenas mucho más numerosos que los locales<sup>55</sup>. Hace diez años, los premios que podían

---

<sup>55</sup> En el año 2014, 100 fueron los conjuntos autóctonos participantes y 53 los conjuntos mestizos. El listado de participantes del Concurso de Danzas Mestizas aparece como mayor en las bases presentadas por la Federación debido a que esta incluye en el certamen a grupos autóctonos que han logrado buenos puestos en sus propias categorías.

obtener los conjuntos mestizos solo por su participación durante el concurso oscilaban los 5,000 soles; la suma debe ser superior en la actualidad<sup>56</sup>.

Hablamos entonces de grandes cuotas de poder, simbólico y efectivo, las cuales han convertido a la Federación en una de las instituciones más destacadas en Puno, paralela en importancia a las entidades de la administración regional. Algunas personas ya han alzado su voz en contra de la gestión que esta institución realiza, no solo en sus manejos administrativos sino como entidad que representa y fomenta la cultura del altiplano; las mayores críticas se dirigen al modo en que los grupos de danzas autóctonas son tratados durante la festividad<sup>57</sup> en Puno:

La Federación Folclórica Departamental de Puno viene a ser un mecanismo más de la matriz colonial de poder, similar a los estamentos del sector público que omiten las consideraciones étnico/racial y que tacha las cosmovisiones propias como elementos de retraso y opuestos al progreso; esta idea que se genera desde el mito de la modernidad conlleva a considerar la diversidad cultural ya no como una riqueza sino como un problema.

Lo que debería funcionar como una institución pluralista de impecable organización y ejecución de la festividad, con un manejo de gestión cultural acorde con el contexto y de velar por el carácter de la diversidad cultural que promueva el debate y la investigación en relación a considerar el trasfondo real de las danzas y la música por ejemplo. Tal como se ejecuta en la actualidad resulta por el contrario, en una gestión entorpecedora, discriminadora sin un tratamiento ecuánime entre una morenada y una agrupación de sikuri por ejemplo. Con solo presenciar todo el desarrollo de la festividad, uno puede reparar en el poco interés que la Federación y las otras instituciones como el Municipio o el Gobierno Regional, incluidos los ciudadanos en

---

<sup>56</sup> Esta información me fue confiada por el folclorista Enrique Bravo Mamani, quien fuera representante de la Diablada Azoguini ante la Federación en su condición de vicepresidente. No obstante, algunos bailarines me informaron que el monto puede ser entregado en cajas de cerveza, lo que hace todo el trámite aún algo más confuso.

<sup>57</sup> Riquelme Moreno, Robin: "Agentes colonizadores en la festividad de la Virgen de la Candelaria". En: *Puno: 11 miradas en la segunda década del siglo XXI*. Munilibro N° 13. Municipalidad Provincial de Puno, 2014.

general, muestran por las danzas autóctonas que provienen del campo. (Riquelme 2014: 52)

Para no pocos resulta evidente el trato desigual que la Federación da a los grupos que en la festividad participan, pero para poder tener una imagen completa de la situación es también necesario considerar la perspectiva de las asociaciones folclóricas rurales. La siguiente sección desarrolla la posición de los grupos rurales, cómo se han adaptado a las imposiciones de la Federación y cómo asumen su participación en la fiesta.

#### **4.5. Perspectiva de los grupos *autéctonos***

Al analizar la relación entre grupos mestizos y autóctonos podría considerarse el recurrir a la teorización que explica las relaciones entre establecidos y marginados<sup>58</sup> propuesta por Norbert Elias. Definitivamente, la Federación Regional de Folklore y Cultura ofrece condiciones diferentes y menos ventajosas a las asociaciones rurales por no pertenecer al ámbito urbano, al ámbito de lo establecido; no obstante, la descripción que Elias hace de los grupos marginados no encaja del todo con la figura que ofrecen las asociaciones culturales autóctonas debido a que los grupos marginados suelen ser anómicos, es decir, carentes de organización y representación. Cito:

Al observar más detenidamente se puede descubrir con frecuencia que también en esos otros casos, como en Winston Parva, un grupo presenta un grado más alto de cohesión que el otro, y este diferencial de integración contribuye sustancialmente al excedente de poder del primero; su mayor cohesión capacita a tal grupo a reservar diferentes posiciones sociales con un alto potencial de poder para sus propios miembros, y esto por su parte refuerza su cohesión y la posibilidad de excluir de ellas a los miembros de otros grupos. Exactamente esto es lo central al hablar de una figuración de establecidos y marginados. (Eliás 1998:87)

---

<sup>58</sup> Elias, Norbert: "Ensayo teórico sobre las relaciones entre establecidos y marginados". En: *La civilización de los padres y otros ensayos*. Vera Weiler (Comp.). Grupo Editorial Norma. Bogotá, 1998.

Si bien existe una diferencia de poder entre el grupo de asociaciones mestizas y el de las rurales, no puede decirse que estas carezcan de un nivel de organización. La Federación Regional de Folklore, como institución que cohesiona a todos los grupos mestizos, ha alcanzado un alto grado de integración, lo que les ha permitido representar los intereses de la identidad mestiza en el altiplano y establecer normas que les benefician durante la festividad; sin embargo, por los intereses que les unen, los líderes de las agrupaciones autóctonas mantienen constante diálogo.

No es correcto pensar en las asociaciones folclóricas rurales como entidades sumidas en la pasividad o resignadas a las circunstancias que se les ha impuesto, ya que más allá de tener un carácter pasivo, los conjuntos autóctonos han adoptado una actitud estratégica al haber sacado provecho de las normas impuestas por la Federación en distintas formas. ¿Por qué se tomarían los conjuntos folclóricos el esfuerzo de llegar hasta Puno para participar en los concursos y eventos de la festividad cada año, considerando las múltiples exigencias impuestas por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno y el maltrato que muchas veces reciben por parte de los organizadores? ¿Por qué, además, el número de comparsas autóctonas sigue creciendo año tras año, superando a las comparsas de la ciudad en una proporción de 100 a 53, como ocurrió el año 2014? Proponemos que las razones se encuentran en los beneficios efectivos que su participación les produce.

Al participar en la festividad de la Candelaria, las asociaciones folclóricas autóctonas cumplen varios objetivos. Primero, su participación en este evento y en otros acontecimientos culturales en la región les permite a las comunidades rurales figurar ante las entidades culturales y administrativas de la región; es decir, permite visibilizar sus comunidades y sus necesidades. Además, al entrar sus dirigentes en contacto con los representantes de la Federación, crean una red de conexiones a la que podrán recurrir en el futuro. Segundo, como las agrupaciones están insertas en un circuito de eventos folclóricos a nivel regional, su participación continua en él les permite ganar experiencia en gestión como entidades culturales, conocimiento que asegura su pervivencia, contando algunas con una carrera de hasta 40 años. Tercero, los concursos generan ingresos a todos los miembros del grupo y no solo a la cúpula de sus dirigentes; ello a pesar de las ganancias mínimas que la inequitativa distribución por concepto de taquilla les procura.

Estos beneficios explican por qué los grupos rurales no participan espontáneamente en la festividad, ni acuden llamados solo por la fuerza de la tradición o la religiosidad. No pretendemos juzgar aquí si la devoción hacia la imagen se ha perdido o no, pero queda claro, en base a los registros de las actas llevadas por las dirigencias de los grupos, que su intervención en la festividad supone una etapa más del circuito de eventos culturales en el que figuran de manera regular. Los conjuntos acuden a concursos de sikuris, de carnavales y de danzas nativas en general, eventos que son celebrados a lo largo del año a nivel regional e incluso nacional.

Hablamos, en consecuencia, de una semi profesionalización de las agrupaciones que intervienen en el circuito, con un nivel de desarrollo que está directamente relacionado a la formalización de sus gestiones. Estas, como ya vimos, se caracterizan por su naturaleza democrática y su dedicación al logro de metas específicas compartidas por sus integrantes. Organizados bajo el liderazgo de una junta establecida por votación, cada bailarín tiene la capacidad de decidir sobre cuáles serán las mejores tácticas para descollar durante las presentaciones. Como iguales, las ganancias obtenidas durante los concursos en los que participen les serán redistribuidas, a diferencia de lo que ocurre con los conjuntos mestizos, en donde ciertos individuos invierten grandes cantidades de dinero con el objeto de incrementar su prestigio ante los demás integrantes del conjunto y no lo recobran más que en forma de poder simbólico<sup>59</sup>. Los miembros de los grupos rurales, en cambio, obtienen un beneficio proporcional al de su inversión en viáticos, trajes, etc.

En el pasado, esos gastos eran afrontados de una manera distinta; de hecho, la gestión de los grupos rurales era similar a la de los grupos mestizos, como se entiende por la lectura de esta descripción de la comparsa del Chaco del Zorro en el *Álbum de Oro*<sup>60</sup>:

---

<sup>59</sup> No obstante, en opinión de algunos bailarines, existen ciertos directivos que lucran con el dinero para la confección de trajes y máscaras; lo que explicaría su inclinación a aceptar tales responsabilidades anualmente.

<sup>60</sup> Frisancho, Samuel: "El chaco del zorro". En: *Monografía del Departamento de Puno. Serie Álbum de Oro*. Vol. V. Puno, 1970.

Para finalizar, añadiremos que todo el gasto y la mantención de las comparsas corren a cargo del devoto que patrocina su presentación en cada ayllu. Este es el ‘capitán’ que, en compañía de los ‘jilakatas’, o sean mandones de la parcialidad y de los ‘alcaldes’ y ‘campos’ se encargan de llevar las provisiones de alimentos, coca y alcohol para la fiesta durante tres días. (Frisancho 1970: 89)

¿Por qué cambió el sistema de administración? Consideramos que fue debido a la aparición misma de los concursos folclóricos y a los altos costos que estos generan entre los bailarines. En la actualidad, a pesar de la política de la Federación de mantener la tradicionalidad de los trajes, es necesario modificar o renovar la vestimenta anualmente para superar las expectativas del público y de los jueces en cada presentación. En el pasado no había necesidad de ello porque las comparsas no se encontraban en competencia con otros grupos rurales, pero hoy la vistosidad es un elemento clave y se requiere de un trabajo cooperativo para poder afrontar estos gastos.

Años atrás, las comparsas tenían un número reducido de bailarines, siendo el importe de transporte y alimentación mucho menor; hoy cada asociación debe tener un mínimo de 40 parejas u 80 integrantes, número que a veces no incluye a los músicos, cuya cantidad crece constantemente para poder hacer llegar el sonido de la música a todos los espectadores del estadio Enrique Torres Belón y a quienes se apuestan en las veredas el día de la procesión. Ningún alferado o *jilakata* de las comunidades podría pagar por todo ello individualmente, mucho menos si consideramos que algunos conjuntos provienen de lugares verdaderamente apartados de la capital regional, en los que es muy poco el dinero con el que se cuenta como excedente.

Los conjuntos autóctonos han aprendido a jugar bajo las reglas impuestas por la Federación y a veces hasta han logrado evadirlas. Tomemos por ejemplo el caso de las restricciones aplicadas a los trajes de los grupos autóctonos. Los trajes mestizos deben, por norma, cambiarse anualmente por otros más lujosos y coloridos; en cambio, los conjuntos autóctonos deberían lucir sus atuendos tradicionales. Sin embargo, son muchas las modificaciones hechas en las vestimentas indígenas sin que esto llame demasiado la atención de los jueces porque su evaluación de las prendas es superficial y buscan, más que

nada, su homogeneidad. Faldas, chaquetas y ponchos de confección fabril pueden ser vistos cada año; la bayeta y el paño están cediéndole su lugar al rayón, la poliseda y otros materiales sintéticos de lustroso acabado; las cintas cambian sus colores opacos por tonos neón, y los bordados manuales son cada vez más difíciles de ubicar para quien tiene el ojo entrenado. Estos cambios no solo se deben al deseo de hacer más vistosa la indumentaria: básicamente, los materiales sintéticos son mucho menos caros y más fáciles de conseguir en las cantidades requeridas para cubrir las necesidades de toda la comparsa.



Trajes autóctonos confeccionados con poliseda y bordados a máquina. Foto: <http://www.mycandelaria.com>

Cambios semejantes son efectuados en el acompañamiento de las danzas sin mayores observaciones de parte de los jurados. Las variaciones que afectan el *tempo* de las composiciones y que surgen por el límite de duración impuesto a las presentaciones han transformado por completo muchas tonadas indígenas -como en el ejemplo ya mencionado de la danza del *Llipi* de los Llameritos de Cantería-, al punto de llegar a su desnaturalización. Esto tampoco parece molestar a los jueces, quienes no han considerado



que determinadas imposiciones, en lugar de preservar las tradiciones, las modifican permanentemente.

Estas medidas son tomadas casi siempre sin consulta entre quienes poseen el conocimiento necesario acerca del tema, lo que genera y generará cambios drásticos en las presentaciones, pues las comparsas se adaptarán a los requerimientos que los organizadores les impongan para participar. La carencia de reflexión en la toma de decisiones es notoria en diversos aspectos, lo que genera grandes lagunas en la coherencia de los concursos. Por ejemplo, algunas danzas indígenas participan también en el concurso de danzas mestizas. En los folletos con información al público se indica que son números autóctonos de exhibición que por sus sobresalientes performances figuran en el concurso mestizo; no obstante, en las listas con los puntajes publicados en Internet días después, estos conjuntos aparecen como sujetos a evaluación con su respectivo score.



Conjunto Wífalas San Francisco Javier de Muñani, de la provincia de Azángaro, en masiva y homogénea presentación. Campeón general del Concurso de Danzas Autóctonas del 2013.  
Fotograma: MyCandelariaPuno.

La razón de que estas comparsas autóctonas tengan éxito, es que sus presentaciones son cada vez más homogéneas y menos naturales. Consideramos que, de hecho, se encuentran en un proceso de transformación hacia formas menos indígenas y artificiales que satisfacen las expectativas del público y los jueces, quienes esperan ver un show y no una representación social y religiosa del mundo nativo. Estas comparsas son las más numerosas, sus miembros ofrecen una presentación más uniforme en paso y vestimenta y son, en consecuencia, menos espontáneas que otras. Si la festividad sigue creciendo, la cantidad de integrantes de los conjuntos rurales continuará aumentando y serán necesarias mayores modificaciones, en las coreografías, en la indumentaria, así como en el acompañamiento de sus músicos.

Las variaciones continuarán en el futuro porque las tradiciones cambian inevitablemente, pero es una lástima que sean forzadas por la Federación Regional de Folklore y Cultura en función de obtener mayores réditos económicos, mientras se argumenta que trabajan por preservar la riqueza folclórica de la región. Contradictoriamente, las medidas impuestas con la excusa de conservar la tradición aceleran la marcha del cambio, simplemente porque son necesarias para optimizar visualmente la presentación de los conjuntos, generar mayor atractivo e incrementar la concurrencia al concurso de danzas autóctonas, lo cual conduce a mayores beneficios financieros.

Si esto generará o no beneficios a los conjuntos folclóricos rurales, no lo sabemos; sin embargo, podemos inferir -porque la historia de la fiesta así lo hace ver- que tal como los líderes de las primeras danzas mestizas se organizaron hace décadas para hacer sentir su voz y asumir la dirección de la festividad, los líderes de las asociaciones folclóricas rurales pronto considerarán crear una organización propia que realmente obedezca a sus intereses, que determine sus propias reglas y que, en consecuencia, establezca sus propios parámetros identitarios en un futuro no lejano, los cuales expresen -sin prejuicio o inequidad- cómo son y desean ser vistos étnicamente.

# Conclusiones

1. El folclor es un símbolo cultural de aceptación y practica masiva en el altiplano debido a la imbricación de diversos factores. El primer factor es el contexto socio histórico que caracterizó a Puno a inicios del siglo XX, determinado principalmente por el movimiento migratorio de población indígena residente en las comunidades rurales hacia la capital del departamento. Escapando de la pobreza, la expropiación de tierras y los desastres climáticos que caracterizaron esta etapa histórica, los migrantes se unieron a un sector mestizo ya establecido en la ciudad e integrado por pequeños comerciantes y artesanos, de modo que este se hizo más numeroso y significativo. La reducción progresiva de la clase alta puneña, que prefería radicar en otros centros urbanos, facilitó la hegemonía de este nuevo sector social.

Un segundo factor es la influencia del pensamiento indigenista sobre este nuevo sector mestizo. Inspirado en los ideales del indigenismo, un grupo de intelectuales autodidactas se trazó el objetivo de crear un corpus de manifestaciones andinas que fundara un lenguaje cultural que legitimara su naciente grupo étnico. El valioso trabajo etnográfico que realizaron desde los años 30 ayudó a registrar cientos de danzas, ritos y otras expresiones de las culturas aymara y quechua, expresiones que constituyeron los pilares de la identidad puneña mestiza: su folclor.

Un tercer factor es el nacimiento de las danzas mestizas en la ciudad. Este repertorio cultural de cimiento indígena fue una forma de expresión folclórica que comenzó a ser practicada por los vecinos de los barrios populares de la ciudad. Su nueva forma de bailar, influida en buen grado por las tradiciones folclóricas del altiplano boliviano, modificaba las danzas nativas mediante una musicalización más enérgica, coreografías físicamente demandantes y trajes rediseñados con un criterio moderno para lucir más coloridos y exuberantes. Obreros, artesanos y pequeños comerciantes mestizos se organizaron en comparsas barriales para mostrar esas nuevas danzas en el contexto de la festividad de la Virgen de la Candelaria, patrona de la ciudad.

Las nuevas versiones de las antiguas danzas -diabladas, morenadas, llameradas, caporales, etc.-, adquirieron un perfil propio y su espectacularidad fue atrayendo a más vecinos, quienes se involucraron de manera entusiasta en la organización de nuevas agrupaciones folclóricas. Elementos importantes para el florecimiento de estas comparsas urbanas fueron la práctica andina de la *apxata* o *apajata* - costumbre solidaria ligada al parentesco y al origen común que permitía a los danzarines asumir los gastos de sus presentaciones-, la cada vez más próspera actividad comercial de sus gestores y la aceptación de la innovación y la creatividad como sus motores de desarrollo. Esta nueva forma de adorar a la patrona de la ciudad fue reforzando una identidad mestiza que unía la tradición indígena y los valores progresistas de la modernidad.

2. La segunda conclusión se refiere al significado de ser *mestizo*, hoy, en el altiplano. Como categoría étnica, lo *mestizo* se define por su identificación con los valores de la modernidad y su oposición a ciertos rasgos que el prejuicio le ha endilgado a la tradición indígena. Esto es así expresado durante la fiesta de la Virgen Candelaria en la diferenciación entre *danzas mestizas* y *danzas indígenas* o *autóctonas*, separación que ha sido promovida por la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, entidad constituida por representantes de los conjuntos folclóricos mestizos. Según su clasificación, las danzas mestizas/urbanas articulan valores como el progreso, la innovación, la fuerza y el empuje económico, mientras las danzas indígenas/rurales expresan rasgos propios de la tradición: contenido mítico religioso, bastedad y anacronía o inamovilidad en el tiempo. La imposición de esta división y sus argumentos muestran cuán profundamente calaron las ideas indigenistas en el imaginario del mestizo; sus representantes en la Federación se han considerado por años los guardianes de la cultura altiplánica y especialmente de la cultura indígena, por ello se consideran con la autoridad para determinar la naturaleza de las representaciones étnicas de esta población.

El modo en que funcionan las agrupaciones folclóricas urbanas revela otro rasgo del grupo étnico mestizo. Estos conjuntos tienen un sistema jerárquico de

administración que se mantiene gracias a las redes sociales de sus directivos; familiares, allegados y conocidos les ofrecen su apoyo mediante la tradición de la *apxata*. Sin embargo, deben probar que tienen tanto los recursos para afrontar las cuantiosas obligaciones de la celebración como la capacidad de gestión para organizar las múltiples actividades que abarca. Ello indica que, sobre una base cultural tradicional ligada a formas de cooperación andinas, se apoya un fuerte individualismo aplicado a la consecución de poder simbólico y efectivo.

3. La idea de *lo autóctono* está impregnada, a su vez, por serios prejuicios que imperan durante la fiesta, prejuicios difundidos por las autoridades de la Federación de danzas y por las entidades administrativas de la región. Estas autoridades presentan a los conjuntos indígenas como grupos de nativos llevados por la tradición a venerar a la Virgen Candelaria, tal y como hacían en el pasado, a través de bailes cuyos símbolos, indumentaria y música han permanecido incólumes a través de los años. Esto sugiere que las poblaciones de las comunidades no han cambiado tampoco los principios de su pensamiento tradicional, el cual sería reluctante al cambio y profundamente mítico. La idea es comprada por los turistas, quienes atraídos por el publicitado exotismo de las danzas asisten a concursos y procesiones para hacer un viaje en el tiempo y solazarse en su diferencia con respecto a los nativos. Este contraste entre la contemporaneidad y el pasado es también importante para la población urbana, que de este modo refuerza su papel como vehículo de la modernidad en la región.

No obstante, el análisis de las comparsas rurales describe a una población de naturaleza pragmática, que hace un uso estratégico del opresivo discurso mestizo con el objetivo de visibilizar sus comunidades ante las instituciones regionales, insertarse en el extendido circuito de eventos folclóricos de la región y obtener el reconocimiento simbólico y material que tales eventos ofrecen.

4. El trabajo afirma que la diferenciación hecha entre expresiones mestizas e indígenas surge del carácter discriminador y opresivo de un indigenismo esencialista que caló el pensamiento mestizo durante el siglo pasado. No bien las asociaciones barriales

mestizas tuvieron una representación lo suficientemente numerosa y fuerte, se organizaron en la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno para asumir las riendas de la organización de la festividad de la Virgen de la Candelaria y, bajo esas circunstancias, establecieron una categorización que diferenciaba las danzas propias de las indígenas, clasificación que no se limita a distinguir entre expresiones folclóricas, sino que traduce su propia percepción sobre la cultura de ambas poblaciones. Esta postura reivindica a los mestizos como representantes de la modernidad y guardianes del grupo indígena, el cual debe ser sujeto de guía y protección.

5. No obstante, las imposiciones ideadas por la Federación para dirigir los concursos folclóricos han tenido resultados inesperados. Tras su aplicación, los conjuntos indígenas han logrado organizarse bajo un sistema democrático que les reporta beneficios equitativos a sus danzarines. La capacidad de gestión que han adquirido les ha permitido participar en eventos que no se limitan ni a la festividad de la Candelaria ni al ámbito local, lo que refuerza la imagen que de sí tienen sus integrantes.

Esto nos lleva a pronosticar que la capacidad de gestión adquirida por las agrupaciones folclóricas rurales les conducirá en el futuro a conformar una entidad que les cohesione y les ayude a obtener los beneficios que la presentación de sus danzas debería generar. Ello supondría un cambio en la estructura organizativa de la fiesta, así como en la percepción que la población mestiza tiene de los habitantes de las comunidades rurales; pero además, permitiría la elaboración de un discurso étnico propio, libre de la exotización y la discriminación que caracterizan al actual.

## Recomendaciones

1. La celebración de los concursos de la festividad de la Virgen de la Candelaria ha estado dirigida por la Federación Regional de Folklore y Cultura por más de seis décadas. Su trabajo y dedicación constante han permitido que la fiesta se desarrolle hasta convertirse en patrimonio de la humanidad y ese esfuerzo debe ser reconocido. No obstante, consideramos que no se trata de una institución de carácter democrático que incluya de manera horizontal a todos los participantes de este evento. La Federación se encuentra dirigida únicamente por representantes de los conjuntos mestizos de la ciudad de Puno, sin incluir dentro de su directiva a representantes de las asociaciones de las comunidades. Estos representantes y líderes comunales solo reciben las directivas que la institución dictamina, sin tener mayor participación en la toma de decisiones o en la organización general de la festividad, lo que resulta en una administración unilateral que privilegia los intereses de los conjuntos de la ciudad.

Por ello, este trabajo sugiere que la directiva de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno integre democráticamente a los principales representantes de las asociaciones rurales con el fin de escuchar y atender sus necesidades e intereses de forma abierta e igualitaria. Esto nos parece necesario en tanto las asociaciones folclóricas del interior de la región son parte esencial de la celebración; sin su contribución, la fiesta no sería lo que es y perdería ese aspecto vital de la expresión local, plena de símbolos y significados rituales.

2. Sugerimos, además, se modifiquen las directrices impuestas por la Federación Regional de Folklore y Cultura a los conjuntos provenientes de las comunidades, particularmente aquellas que modifican irreflexivamente sus presentaciones. La imposición de un número mínimo de danzantes, por ejemplo, hace de las danzas rurales performances masivas cuyo significado se ve por ello minado. El requerimiento de coreografías preestablecidas afecta las danzas en desmedro de su

originalidad, de modo que acaban siendo representaciones más o menos homogeneizadas, semejantes a las danzas mestizas. Otro cariz tienen las directrices que limitan las libertades de los conjuntos para adaptar según su propio juicio trajes, piezas de acompañamiento y la variedad de figuras o personajes de sus danzas. Entendemos que existe el deseo de mantener estas expresiones en el tiempo, pero con tales imposiciones se pasa por sobre el criterio que las asociaciones folclóricas tienen para representar sus danzas del modo que ellas lo consideren apropiado.

Como resultado, tenemos una normativa arbitraria y contradictoria que, por un lado, trata de imponer el anacronismo en la fabricación de la indumentaria y en la musicalización de las piezas tradicionales, pero por otro, fuerza cambios que acaban por homogeneizar las representaciones folclóricas en función de hacerlas masivas y visualmente homogéneas.

3. La elaboración de nuevas bases debería contar con la participación de los líderes de las comunidades y los líderes de los conjuntos folclóricos de la ciudad de manera abierta y democrática. Además, para que las reformas sean coherentes y duraderas, la Federación tendría que integrar el trabajo serio de investigadores sociales de la región que fundamenten sus sugerencias en la investigación antropológica y etnográfica. Hasta la fecha, nunca se ha dado una colaboración real entre los académicos e investigadores puneños y los organizadores de la fiesta; creemos que es momento de que esto ocurra.
4. Recomendamos considerar el uso de una nueva clasificación que no diferencie a las danzas como *autéctonas* o *mestizas*. La nueva categorización tendría como mira eliminar la arbitrariedad de los rótulos actuales, que carecen de una real reflexión acerca del contexto y las características de cada danza. ¿Hasta qué punto puede decirse que las danzas de las comunidades son verdaderamente *autéctonas* y no el resultado de un proceso de influencias continuo, tal como ocurre con las danzas de la ciudad? ¿Cómo aseverar que solo las danzas de la ciudad son étnicamente



mestizas, sin considerar el contexto multiétnico que ha dado lugar a muchas de las danzas de las localidades puneñas? ¿Cómo dejar de considerar que un importante número de comunidades rurales se encuentran en proceso de cambio y a punto de convertirse en núcleos urbanos menores, si no lo son ya? Bajo la perspectiva de este trabajo, lo más apropiado sería acuñar una nueva clasificación basada en la localización de las comunidades de origen, o mejor aún, en la cultura que cada localidad posee, sea quechua, aymara o producto de la combinación de ambas.

5. Se propone, además, continuar este estudio, pero guiándolo hacia la experiencia de las comunidades del interior de la región. Desarrollar una investigación más detallada acerca de sus organizaciones folclóricas que analice sus motivaciones para participar anualmente en la festividad e insertarse en el circuito de concursos y exhibiciones del altiplano. Un estudio de campo en dos o más comunidades sería óptimo para entender mejor la perspectiva de los líderes de estas agrupaciones, analizar con detenimiento el modo en que se organizan, las motivaciones individuales de sus bailarines, el esfuerzo que efectúan para concursar y cómo su participación influye en el desarrollo de su identidad comunal e individual.
  
6. Finalmente, dada la gran importancia que para la conformación de una identidad cultural tienen las danzas en el altiplano, sugerimos la confección de un catálogo que registre las danzas existentes, el cual debería estar acompañado de un registro fílmico y fotográfico que capture la indumentaria de cada una. Con los años se han acumulado distintos trabajos de carácter etnográfico que describen decenas de danzas en la región; sin embargo, no existe aún un texto que compendie las particularidades de los más de 300 bailes existentes, lo que es una gran ausencia en nuestra bibliografía antropológica. El catálogo debería estar respaldado por una o más instituciones que garanticen un marco antropológico exento de prejuicios y clichés indigenistas y, por lo tanto, abierto a la manera en que cada comunidad desee representar su propia danza, respetando la forma en que quieran expresarse y demostrar su etnicidad.

## Glosario de términos

1. *Achachi / Achachila*. Voz aymara que significa antepasado, persona anciana.
2. *Alferado*. Los alferados de la Virgen son los encargados de organizar y cubrir los costos de los eventos religiosos del día de la patrona de Puno. Entre sus obligaciones se encuentra la confección anual de un ajuar completo para la Virgen.
3. *Anaku*. Voz quechua que significa túnica larga. Era una pieza de vestir que llegaba más abajo de las rodillas y que fue tradicionalmente usada por las mujeres en la sociedad inca.
4. *Apjata / Apxata*. Voz aymara que evoca la reciprocidad mutua; dar en reciprocidad, sin excluir a los demás.
5. *Ayarachi*. Deriva de la raíz quechua *aya*, vinculada a la muerte; música fúnebre. Danza propia de los homenajes fúnebres de la zona quechua de la provincia de Lampa.
6. *Candelas o Ceras*. Grandes cirios de primoroso decorado presentados por los devotos ante la Virgen Candelaria.
7. *Caporales*. Danza inspirada en los caporales, capataces que vigilaban a los negros llevados al altiplano para la explotación de las minas.
8. *Ch'allar*. Voz aymara que significa arena, así como la acción ritual de asperjar alcohol sobre la tierra para honrarla.
9. *Cullahuada*. Danza que representa la actividad de hilanderos y tejedores aymaras.
10. *Jilakata / Hilakata*. Voz aymara que designa a la autoridad, ya sea al presidente de la junta vecinal o la comunidad.
11. *Kanka / Kankacho*. Voz aymara que significa carne asada.
12. *Kacharpari / Kacharpaya*. Voz aymara que significa despedida; danza, fiesta y melodías de despedida.
13. *Kintu / Kuka Kintu*. Voz aymara que designa a las hojas de coca escogidas especialmente para una ofrenda ritual.
14. *Llamerada*. Danza, alegoría de la domesticación y cría de las llamas.

15. **Llampo / Llampu.** Voz aymara que designa al sebo del pecho de la llama, utilizado en ofrendas rituales.
16. **Llijlla.** Voz aymara equivalente al término *ahuayo*, usada para la manta que usan las mujeres indígenas en la espalda.
17. **Llipi.** Voz aymara que designa a una trampa para cazar aves; danza de cazadores.
18. **Novena.** Las novenas son rezos efectuados en los días previos a la celebración principal de la Virgen Candelaria. Estos rezos se hacen a nombre de las distintas autoridades y conjuntos folclóricos de la ciudad de Puno en el santuario.
19. **Octava.** Domingo siguiente al día central de la festividad. Se celebra con misa, quema de fuegos artificiales y, principalmente, el concurso de danzas de la ciudad.
20. **Pandilla.** Danza nacida en el sector mestizo de la ciudad de Puno, bailada en parejas y acompañada por una estudiantina, un conjunto de instrumentos de cuerda y viento, a veces asistido de un acordeón y sin percusión.
21. **'Pasar' la fiesta.** Organizar y costear la celebración de una festividad religiosa.
22. **Pinq'illo.** Voz aymara que designa a una flauta de caña con seis huecos, en cuyo extremo superior se encuentra una pequeña lengüeta.
23. **Q'enacho.** Voz aymara que designa a una quena y a una danza tradicional que usa este instrumento.
24. **Sikuri.** Voz aymara que designa a un grupo de zampoñistas o la melodía ejecutada por las zampoñas.
25. **Taki.** De la voz quechua *takiy*, cantar; canto indígena.
26. **Tobas.** Danza boliviana nacida entre los pueblos indígenas del sureste de Bolivia, de la etnia Toba, que habita el Chaco Central en los departamentos de Tarija, Chuquisaca y Santa Cruz.
27. **Troya.** Seguidilla de explosiones de cartuchos de pólvora usada durante las festividades religiosas para honrar a la patrona o santo patrón de la comunidad.
28. **Unku.** Voz quechua usada para denominar un tipo de camisola usada en la antigua sociedad inca.
29. **Varayoc.** Voz quechua utilizada en ciertas comunidades para designar a la autoridad comunal que tradicionalmente tiene a su cargo la administración de justicia.

30. *Vísperas*. Día previo a la fecha central de cualquier festividad religiosa durante el cual se queman fuegos artificiales, se efectúan retretas y misas en el santuario de la imagen.
31. *Waka*. Bovino, vaca o toro.
32. *Wifala*. Voz aymara que designa a la bandera que acompaña ciertas danzas del altiplano.
33. *Yatiri*. Voz aymara usada para denominar al adivino, brujo o ejecutor de eventos rituales.

# Transcripciones

Las siguientes son transcripciones de las entrevistas citadas en algún punto del desarrollo de la tesis.

\* Entrevista con el profesor **Enrique Bravo Mamani**. Puno, 2003. En la época, el profesor Bravo era director de un colegio en la provincia de Ayarivi y vecino del barrio Azoguini. Su interés por estudiar las danzas autóctonas y recopilarlas lo ha convertido en una autoridad del folclor en la ciudad.

**P: ¿Cómo ha ido creciendo la festividad?**

R: Podemos afirmar que la fiesta ha tenido una serie de devotos que asistían a diferentes festividades, especialmente del altiplano; por qué no decir, fiestas que eran muy semejantes y que acontecían en el hermano país de Bolivia, concretamente en La Paz y Oruro, que es la capital del folclor boliviano y en otras ciudades como Potosí, que son muy antiguas. Y veían, muchos de ellos dirigentes de comunidades que existían por entonces en los alrededores de Puno. A medida que ellos observaban algún tipo de organización, de actividades que complementaban a una festividad determinada, esos ejemplos han sido motivo para poder organizarlos aquí en la ciudad de Puno.

Entonces, esto iban haciendo aproximadamente unos 90 u 80 años atrás, donde no solamente festejaban a la Virgen de la Candelaria los campesinos, sino también los pobladores que eran descendientes de españoles, los vizcaínos. Estas personas antiguas que vivían acá con motivo de la explotación de las minas de Cancharani, Azoguini, Laykakota especialmente, ya comenzaron a festejar a la Candelaria, porque esa fue una de las fiestas más grandes de la antigua población de Puno.

A medida que iba pasando el tiempo, los años, ya comenzaron a aparecer algunas danzas *mistificadas*, como por ejemplo, comenzó a salir hace más de medio siglo el ejecutar las melodías de la zampoña. Aparecieron ya conjuntos de zampoñas, no solamente de los

campesinos que venían de las comunidades con el *pinkillo* o con la variedad de estos instrumentos de viento que venían de las comunidades, sino también aparecieron acá pequeños conjuntos de zampoña. Se bailaban algunas figuras conjuntamente con ellos y eso ha dado lugar para que poco a poco se vayan organizando estos conjuntos de zampoñas, que es una de las formas para que pudieran hacerse nuevas agrupaciones.

**P: ¿Se iniciaron así los grupos de trajes de luces?**

R: Claro, hace aproximadamente 39 años del nacimiento de la federación folclórica, pero ya antes habían salido las danzas a festejar a la Virgen. La aproximación que podemos darle, si hacemos un retroceso del 2003, ya en 1958 aparecieron algunos conjuntos de trajes de luces, pero que acompañaban a los famosos sikuris. Aparecieron los sikuris y junto a ellos bailaban muchas personas alrededor de este conjunto, y estos salieron de los diferentes barrios de la ciudad de Puno. Pero no había una organización que estructurara un determinado programa; entonces aparece la federación folclórica. A propósito, antes que apareciera la Federación, bailaban los conjuntos detrás de la procesión en la Plaza de Armas; así hubo una exhibición. Entonces con el nacimiento de la Federación se ha ido ordenando la organización de la fiesta de la Candelaria.

**P: ¿Quiénes formaron parte de esos conjuntos folclóricos?**

R: Cuando se fundó la Federación folclórica se le dio un mayor impulso a los conjuntos que solo pertenecían a un determinado barrio de Puno; entonces, estos conjuntos folclóricos que participaban casi pertenecían en su mayor parte a lo que nosotros denominamos trajes de luces, pero ocurrió que los diferentes conjuntos autóctonos que cultivaban las diferentes danzas a nivel departamental han ido integrándose a la federación folclórica. Esta es la razón por la que hace 39 años de vida de esta institución tutelar de nuestro folclor se ha diversificado con el concurso de danzas autóctonas y de trajes de luces que llegan hasta nuestros días, donde estos concursos tienen su público, y tienen una organización especial (el problema es que la calificación se realiza por la Federación).

**P: ¿Cómo están organizados los conjuntos?**

El día del *Kacharpari* es un día muy importante para organizar la próxima junta del año venidero; es decir, para el 2004. En el momento más oportuno, después de la misa que hace el alferado de *Kacharpari* del conjunto, invitan a diferentes personas, primeramente para nombrar a un presidente. Este presidente en muchas oportunidades ya con anticipación tiene previsto que va a agarrar como presidente, pero antes de que lo nombren, el que ha sido alferado del *Kacharpari* le ofrece una cantidad de licor y cajas de cerveza como un agasajo especial; entonces -ya mareadito-, inmediatamente comunican mediante un servicio de amplificación que se va a nombrar al próximo presidente.

**P: ¿El presidente debe ofrecerse voluntariamente a asumir el cargo?**

R: Así es, y la persona que quiere ser presidente por algo quiere recibir esa responsabilidad; tiene algún motivo que prácticamente lo induce a que pueda aceptar esta presidencia. Y una vez que se elige, o lo nombran, inmediatamente en el libro de actas se anota y a la nueva junta directiva. Él y la persona que está animando para la elección de esta junta directiva comienzan a elegir a diferentes personas para copar o para terminar toda su junta directiva.

En el caso que no quiera aceptar ser presidente del conjunto, entonces nombran a una junta de presidentes, que puede estar integrada por dos, tres o cuatro; generalmente son ex presidentes. Ellos se encargan de organizar para el próximo año el conjunto... Entonces invitan -siempre con un servicio de anticipación porque va mucha gente- según como ellos tienen establecido para el próximo año, en primer lugar para los ensayos, a las personas, a los simpatizantes, a los bailarines, a quienes pueden comprometerse [a sufragar los gastos] a un primer ensayo que empieza con una primera misa. Siempre hay, siempre, se juntan entre dos o tres, o una sola familia... no hay ausencia.

**P: ¿Reciben la colaboración de otras personas?**

R: Sí, generalmente entre la junta directiva son los que apoyan económicamente en alguna forma, pero quien asume toda la responsabilidad es el presidente, porque el presidente, juntamente con la junta directiva, realizan algunas actividades como bingos u otras actividades, como presentaciones, bailes y otro tipo de actividades con el fin de recolectar dinero. Generalmente no recolectan, no se espera una buena recolección como ellos lo planifican, pero sacan algo, de tal forma que en cierta manera sirve como para poder dar un adelanto a la banda o a la ropa...Yo me acuerdo, hará unos 35 años, el presidente es el que hacía todos los gastos porque el costo de la banda no era tan elevado como es ahora, tampoco la ropa. Ellos sufragaban todo el gasto.

**P: ¿Hay personas que pueden asumir la presidencia hoy debido a esta cooperación y que no podían hacerlo en el pasado?**

R: No, generalmente en todos los conjuntos el presidente corre con el gasto, cuando, por ejemplo, no completan o no cumplen con el apoyo de los compromisos de las personas. Un ejemplo: una banda de 50 ó 70 viene por 4 ó 5,000 dólares, pobremente, no? Y si son 5,000 dólares el presidente tiene que asumir con la mitad, que son 2,500 dólares.

Quiera o no, siempre tiene que ser una persona que tenga recursos económicos; por eso que ellos ven que una persona debe ser solvente... claro, y generalmente son transportistas, o que tienen fábricas o que tienen hoteles, etc. Esas personas son las que prácticamente se reciben como presidentes.

Ellos también buscan otra forma de devolverle a la imagen, de repente algún favor con el que ellos han sido bendecidos, como por ejemplo un milagro. Muchas veces yo he tenido la oportunidad de estar en varios alferados; muchos años atrás he sido vicepresidente de Azoguini, de acá he pertenecido a varias juntas directivas y muchas veces me lo han manifestado qué favor les ha hecho la Virgen; pero cosas increíbles... Un juicio que injustamente le iban a quitar un edificio en Tacna de 5 pisos, entonces cosa que estaba



totalmente perdido, por mucha influencia que tuviera, incluso en Lima. Le pidió a la Virgen... ‘Si me ayudas, Virgencita de la Candelaria, yo te paso tu alferado’, y la Virgen le ha devuelto esa promesa y le ha hecho ganar ese juicio, y a los dos años ha sido alferado.

\*Entrevista con el profesor **Santos Choque Cahuana**, ex presidente de la Diablada Huáscar, fundada en 1970 como Llamerada.

**P: ¿Cuánto tiempo lleva bailando?**

Nosotros estamos bailando hasta el momento 10 años, 10 años como danzarín. Ahora soy el presidente del conjunto. Aquí se estila que el que conduce el grupo es el presidente y, a su vez, hay una plana directiva conformada por 10 personas, pero depende del grupo. En este caso tenemos a 12: presidente, vicepresidente, secretario de actas, de economía, secretario de organización, disciplina, prensa y propaganda y tenemos a 4 coreógrafos. Entonces, tenemos un grupo más o menos grande. Este año al menos nuestra propuesta es llegar a 400 ó 500 danzantes, fuera de los músicos. Esa es nuestra expectativa y queremos llegar a esas metas.

**P: ¿Nació el conjunto junto con el barrio?**

R: El barrio Huáscar tiene una trayectoria mucho más amplia, o sea es uno de los primeros que se fundó en Puno. Desde el grifo Cuentas, por el que habrá pasado para venir, todo eso era Huáscar... Esas urbanizaciones son recientes, tienen 8 ó 10 años de formadas a raíz de las inundaciones que se hicieron en la parte baja y han migrado para acá. De ahí que ahora hay acá arriba unos 15 barrios, ya no solamente Huáscar: Machallata, 4 de Noviembre, Cristo Rey, Alto Huáscar, Virgen del Rosario, Virgen de la Candelaria, Barrio Indoamérica, Belén, Andrés Avelino Cáceres...

A nivel de cono norte, es la única diablada que participa en este momento, pero hay otro grupo, que se puede decir que es copia de Bolivia, los Caporales Huáscar. Eso es la saya,

pero nosotros somos originales en la diablada y los únicos que la presentamos. Desde La Torre, desde la Avenida Floral, Independencia tiene su grupo, la morenada, rey moreno, de aquí para allá solo somos nosotros... la Diablada Huáscar. Nosotros somos un grupo bastante amplio, hemos hecho desde ya una invitación extensa a todo el cono norte para que el grupo pueda alcanzarlos a todos ellos. De allí vienen a participar también, la idea es acogerlos a todos.

¿Por qué no salen otros grupos? Antes había La Torre, Machallata, 4 de Noviembre, tenían sus danzas, sus conjuntos, pero creo que por la situación económica a todos nos afecta, y peor ahora con la situación de las inundaciones que tenemos en la zona norte de Puno. Entonces eso ha influenciado para que sus conjuntos desaparezcan. La situación económica es acá lo preponderante; si usted, digamos, va a cualquier grupo, son miles de dólares que se invierten, se gasta, y es dinero que sale del directorio y del presidente. Los danzarines aportan una parte, pero lo que en mayor parte aportan son ideas.

**P: ¿Describiría al conjunto como uno popular?**

R: Definitivamente, nuestros costos siempre han sido los más económicos, pero lo que debo decir es que nuestros trajes son de primera, de estreno, y la cuota que se va a cobrar es la menor a nivel de todos los conjuntos de Puno, porque ya hicimos un estudio de costos, como para que puedan participar e intervenir todos.

\*Entrevista con **representante de la directiva del año 2003 de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno**, presidida por José Domingo Calisaya Mamani.

**P: ¿Cuál es el origen de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno?**

R: Esta federación fue fundada hace 39 años, por eso este año 2003 viene a ser el XXIX concurso. Esta federación se creó primeramente para conjuntos de Puno, que son los de

trajes de luces, lo que significa pedrería, bordados en oro y plata y otros colores. De ahí fue creciendo esta federación juntamente con los pueblos aledaños, las comunidades.

Ellos mayormente tienen sus danzas carnavalescas, pastoriles, y de ahí que son las danzas autóctonas que las llamamos. Autóctonas... ¿Qué son? Del lugar, del sitio. Entonces vienen a demostrar acá su arte y hemos separado para que sean bien distinguidas las danzas autóctonas en todo su esplendor y en calidad y cantidad de los que vienen de todos los sectores de todo Puno para el domingo 2 que se lleva a cabo el primer concurso.

El día 9, el de trajes de luces, viene un ganador del año pasado de las danzas autóctonas como exhibición al de trajes de luces, que es lo mejor que ha mostrado la danza que ha ganado, campeón de campeones que le llaman.

**P: ¿Desde qué año participan las danzas autóctonas en estos concursos?**

R: Ese concurso debe tener unos 5 años de diferencia más o menos. Claro, eran en menor número, pero han ido creciendo, ahora tenemos 68, con 2 en exhibición, que son 70. El año pasado fueron únicamente 53, entonces en esta gestión de nuestro comité directivo han ido acrecentándose, aceptándose lo que es rural, lo que es propio, lo nuestro.

**P: ¿Cómo ha influenciado Bolivia a la fiesta?**

R: En primer lugar, tenemos que hablar de historia. El altiplano estaba pues dividido en el Alto y Bajo Perú, denominado así por nuestros gobernadores, los libertadores; entonces el altiplano es definitivamente uno solo, que nos divida una frontera no hay problema. Necesidad de bandas no hay, lo que se trata es de que los conjuntos de luces, que mayormente son los que requieren de vestimenta y músicos, lo hacen [contratarlas] porque quieren demostrar lo mejor a la Virgen de la Candelaria; entonces prefieren hacer un gasto en cuantía mayor porque es su forma de demostrar su devoción a la Virgen.

Quien quiere rendir a su madre el culto más ferviente, lo hace con lo mejor que puede ponerle para ella. ¿No? Entonces es un tanto el simbolismo de los conjuntos que mantienen eso. Lógicamente que hay veces que hay años en que nuestra moneda está alta y por el costo es una avalancha de músicos porque el cambio lo permite y vale la mitad, pero hay conjuntos que, el cambio esté alto o bajo o como esté, siempre se dan el gusto de darle a la Virgen de la Candelaria una banda de Bolivia.

**P: ¿Qué tipo de determinaciones toma la Federación?**

R: Todos los que participan en los concursos están definitivamente afiliados; cumplen un orden que se lleva a sorteo para el día de la presentación. Es un acto público y de ahí se refiere el orden de la presentación para ambos tipos de conjuntos, para el 2 y el 9 de febrero y para el acto de veneración. Se cumplen los horarios, se nombran delegados, jurados para ver todos los criterios de calificación presentación. Hay una comisión que propone los jurados para que sean los entendidos en música, coreografía, cuestiones de vestimenta. Son gente muy preparada, la cual se tiene que escoger para que haya una imparcialidad y salga el mejor grupo que se haya preparado.

**P: ¿Cuáles son los criterios de evaluación durante los concursos?**

R: El traje de luces, como la pedrería ha pasado un año, tienen que cambiarlo y de paso hay que innovar. Sin embargo, los trajes de las danzas autóctonas son pues de material de la zona y no se puede variar ni poner aditamentos porque prácticamente desvirtúa y cambiaría la esencia del traje como lo llamamos, autóctono o del lugar.

Nosotros tenemos unos reglamentos, unas bases que las aprobamos con todos nuestros afiliados; en ellas no se permiten innovaciones, ni materiales sintéticos, al menos en lo que llamamos autóctonos. No, Porque ahí estaríamos malogrando la riqueza que tenemos; en cambio, en los de luces no hay ningún problema porque en cuanto mayor el colorido es mejor, es más vistoso.

# Anexos

**Anexo 1.** Documento con las causales de descalificación para las comparsas de danzas autóctonas. En *Bases aprobadas para el XL Concurso regional de Danzas*. Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno. 2004. Pg.6. Escaneo.

- Dos jurados para vestuario
  - Dos jurados para coreografía
  - Dos jurados para la ejecución musical
  - Un responsable del control de tiempo designado por la Comisión.
- Los jurados deben tener conocimiento de música, danza e idoneidad.
- 21° Antes del concurso, a cada jurado se le hará entrega de las fichas técnicas de calificación rubricados por los miembros de la comisión.

22° El sistema de calificación será centesimal, considerándose la fracción en centésimas bajo los siguientes criterios:

Primera Fecha : Día 01 de febrero, Estadio Enrique Torres Belón

- Vestuario : De 0 a 30 puntos
  - Música : De 0 a 30 puntos
  - Coreografía : De 0 a 40 puntos
- TOTAL : 100 Puntos

- Los Delegados de los conjuntos tendrán derecho a participar en el cómputo de su puntaje.

23° Los resultados se darán a conocer inmediatamente concluida la participación del siguiente conjunto en el Estadio Enrique Torres Belón. La decisión de los jurados es inapelable.

24° El acto de veneración para todos los conjuntos de Danzas Autóctonas, se iniciará a las 12:00 Hrs en el cruce del Jr. Lampa con la Av. La torre, recorriendo La Av. La Torre, Jr. Deza, el Jr. Lima, Jr. Puno hasta llegar al parque Mariátegui. Conjunto que no se presenta a este acto será sancionado con la multa del 20% de sus dividendos.

## CAPITULO VII DE LAS SANCIONES O CAUSALES DE DESCALIFICACIÓN

25° Es causal de descalificación para una danza autóctona:

- a) La utilización de elementos sintéticos, plásticos, brillos artificiales y otros.
- b) La utilización de vestuario ajeno a la danza en concurso.
- c) La utilización de música ajena a la zona donde tradicionalmente se ejecuta la danza.
- d) La utilización de gran parte o de la mayoría de instrumentos de viento (bronces).
- e) La interpretación de melodías modernas acondicionadas o adaptadas a la música tradicional.
- f) La incorporación de personajes exóticos ajenos a la danza.
- g) No estar a la hora de su participación
- h) Excederse del tiempo establecido (08 minutos)
- i) No contar con el número de integrantes establecido (50 danzarines).
- j) Por agredir a los Jurados o miembros del Consejo Directivo (verbal o físicamente)
- k) Cuando los integrantes de determinados conjuntos sean sorprendidos participando en dos o más conjuntos.
- l) Ejecución de figuras acrobáticas que distorsionan la danza (estacionarias de Torres humanas, Otros).

**Anexo 2.** Documento que evidencia la distribución equitativa de los dividendos obtenidos en el Concurso de Danzas Autóctonas entre los integrantes de las comparsas rurales. Del libro de actas del conjunto Centro Cultural Raíces - Carnaval de Ccota. 2002. Escaneo.

En la Comunidad Campesina de Ccota siendo horas cuatro de la tarde del día lunes 25 de febrero del 2002 reunidos los socios integrantes del conjunto del Centro Cultural Raíces Carnaval de Ccota y más autoridades de la Comunidad reunidos con la finalidad de tratar de los dos puntos más importantes.

Primero Renovación de la Junta Directiva

Segundo la Distribución de los Dividendos del 2002

PRIMERO.- el Señor presidente del Conjunto Cultural Raíces Carnaval de Ccota Señor Reynaldo Igua dio el saludo a los presentes luego dio la consulta a los presentes y por mayoría pidieron la renovación en donde se propone a tres candidatos para presidente por mayoría se eligió Democráticamente como presidente Señor JUAN MAMANI VELASQUEZ

VICE PRESIDENTE JOSE ANTONIO PILCO VELASQUEZ

SECRETARIO DE ACTAS DARLY UISA NACA

TESORERA SONORA CRISOLDA VILCA FLORES

SECRETARIO DE ORGANIZACION WOLOMAR COLLA DEPASI

SECRETARIA DE ORG. DE DAMAS ROXANA TORRES MIRANDA

SECRETARIO DE DISCIPLINA GERONIMO VELASQUEZ ORTEGA

MUSICOS MAYOR REPRESENTANTE ROFINO VELASQUEZ

2do MUSICO MAYOR CLENI VIDAL MAMANI

FISCAL DEL CONJUNTO PERCY BAYCON ALCCA

Todo los miembros que asumiaron bajo el respaldo de todos los socios para un periodo de un año de 2003 para la Virgen de la Candilaria en la danza de los autóctonos.

segundo - el señor presidente dio conocer del dividendo que dio por haber participado en el concurso el 3 de febrero en el Estadio de la Ciudad de Puno una suma de 570.85 nuevo soles que lo cual será dividido a todo los danzantes que participaron en la festividad de la Virgen de la

**Anexo 3.** Documento que demuestra la elección democrática de las autoridades en las comparsas rurales y la participación general de la comunidad en su organización. Libro de actas del conjunto Carnaval de Tambillo del distrito de Pomata. Puno. 2002. Escaneo.



25

Acta de Renovación de la Junta  
Directiva Periodo 2002 de "Carnaval"  
de Tambillo de la FAFC - Puno

En el Salón comunal de la Comunidad de Tambillo del distrito de Pomata, provincia Chacabuco de la Región Puno.

A los quince días del mes de diciembre dos mil uno a horas 3.00 p.m. reunidos los bailarines, músicos, autoridades de la comunidad como: Directivo comunal, tenientes gobernodores y comités especiales bajo la citación del presidente del Comité de Folklor del "Carnaval de Tambillo", con el fin de dar la Renovación de la Junta Directiva del periodo dos mil dos bajo una elección democrática propuesta de cada sector a dos personas de los cinco sectores

y el orden de cargo ha sido una elección democrática, en el orden siguiente:

- 1- Presidente : Hilario Chambi Huayta
- 2- Vice-presidente : Mateo Mauro Vargas
- 3- Sec. Actas y Archivo: Benito Calani Chambi
- 4- Sub-Sec. de Actas y Arch.: Roberto Vargas
- 5- Secretario de Economía: Antonio Calani Alvar
- 6- Sub-Secretario de Econ.: Hugo Jarro Vargas
- 7- Secretario Organización: Cresencio Anquiza Jarro
- 8- Secretario Disciplina: Santiago Huancu Mamani

**Anexo 4.** Rol de ensayos de la *Espectacular Diablada Bellavista* en el que figuran las personas que a través del sistema de *apxatas* se comprometen a ayudar con el coste de ensayos y recepciones de la comparsa. Puno. 2003. Escaneo.

## ROL DE ENSAYOS

### Primer ensayo 04 de enero-sábado

Hora 4.00p.m.

Con misa de salud en el Santuario de la Virgen de la Candelaria a cargo del presidente Sr. Félix Arosquipa y esposa María Elena Calisaya e hijos.

Recepción.

### Segundo ensayo 11 de enero - sábado

Hora 7.00 p.m.

1. Sr. Carmelo Anahua y Sra.
2. Sr. Carlos Huisa y Sra.
3. Sr. Germán Humpiri y Sra.
4. Sr. Rubén Vilca y Sra.
5. Sr. Sixto Panca y Sra.
6. Sr. Silverio Tintaya y Sra.

### Tercer ensayo 15 de enero - miércoles

Hora 7.00 p.m.

1. Sr. José Sotomayor y Sra.
2. Sr. José Esteva y Sra.
3. Sr. Maximiliano Gonzales y Sra.
4. Sr. Augusto Albarracin y Sra.
5. Sr. Valentin Flores y Sra.
6. Sr. Ludwin Chávez y Sra.

### Cuarto ensayo 18 de enero - sábado

Hora 7.00 p.m.

1. Sr. Dionisio Albarracin y Sra.
2. Sra. Asunta Albarracin
3. Sr. Plinio Goyzueta y Sra.
4. Sr. Jorge Aranibar y Sra.
5. Sr. Elvis Mendoza y Sra.
6. Sr. Néstor Albarracin y Sra.

### Quinto ensayo 22 de enero - sábado

Hora 7.00 p.m.

Sr. Félix Quispe y familia

### Sexto ensayo 25 de enero - sábado

Hora 7.00 p.m.

1. Sr. David Charca y Sra.
2. Sra. Blanca Reynoso Vda. de Noblega
3. Sra. Hilda Quispe Vda. de Ancasi
4. Sr. Henry Noblega y Sra.
5. Sr. Rolando Zapana y Sra.
6. Sr. Rubén Ccama y Sra.
7. Sr. Rubén Yupanqui Loza

### Séptimo ensayo 26 de enero - domingo

Hora 9.00 a.m. Lugar CHUCUITO

1. Sr. Gerardo Núñez y Sra.
2. Sr. Rosbel Núñez y Sra.
3. Sr. Héctor Caceres y Sra.
4. Sr. Bartolomé Suxe y Sra.
5. Sr. Hernán Pineda y Sra.
6. Sr. Francisco Quispe y Sra.
7. Sr. Remigio Paredes y Sra.

### Octavo ensayo 29 de enero - miércoles

Hora 7.00 p.m.

1. Sr. Luis Vargas y Sra.
2. Sr. Valerio Flores y Sra.
3. Sr. David Carpio y Sra.
4. Sr. Richard Salas y Sra.
5. Sr. Rafael Salazar y Sra.
6. Sr. Mario Vargas y Sra.

### Noveno ensayo 01 de febrero - sábado

Hora 7.00 p.m.

1. Sr. Teófilo Calizaya y Sra.
2. Sr. Victor Canaza y Sra.
3. Sr. Angel Viza y Sra.
4. Sr. Orlando Ayllón y Sra.
5. Sr. Victor Sotelo
6. Sr. Rómulo Quispe y Sra.

### Décimo ensayo 02 de febrero - domingo

Hora 9.00 a.m. Lugar CHUCUITO

1. Sr. Eliseo Zapana y Sra.
2. Sr. Wilfredo Condori y Sra.
3. Sr. Ever Tuero y Sra.
4. Srta. Luz Marina Caballero
5. Sr. Rómulo Colque y Sra.
6. Sr. Mario Rojas y Sra.
7. Sr. René Gibera y Sra.
8. Sra. Felicitas Pacompia
9. Sr. Oscar Cuevas y Sra.
10. Sr. Edwin Paucara.

### Décimo primer ensayo 04 de febrero - martes

Hora 3.00 p.m. Colegio Gran Unidad Escolar San Carlos.

1. Srta. Noemí Valero
2. Sra. Eliana Alvarez

### Décimo segundo ensayo 06 de febrero - jueves

Hora 3.00 p.m. Colegio Gran Unidad Escolar San Carlos

1. Sr. Wilfredo Gamarra
2. Sr. Martín Alemán Palomino
3. Sr. José Alemán Palomino
4. Sr. Miguel Torreblanca Palomino
5. Sr. Gary Chavez
6. Sr. Victor Sotelo
7. Sr. Paul Carrion
8. Sr. Hugo Garmica
9. Sr. Jorge Rojas
10. Sr. Marcelo Passano

### Viernes 07 de febrero

Hora 7.00 p.m.

RECEPCION Y BIENVENIDA a las bandas de músicos

"Super Andino" y "Super Impacto de Pilcuyo"  
Ofrecida por la Señora. Paulina Quispe e hijos

Nota: Los ensayos de los días miércoles y sábados se llevaran a cabo en la esquina de las avenidas Floral y El Sol.

Hora 7.00 p.m.



## Bibliografía

1. Abercrombie, Thomas. 1992. “La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica”. En: *Revista Andina. Música y Danzas en los Andes*. Año 10, N° 2, Cusco.
2. Ávila, Javier. 2002. “Regionalismo, religiosidad y etnicidad migrante trans/nacional andina en un contexto de ‘glocalización’: el culto al Señor de Qoyllur Rit’í”. En: *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades*. Norma Fuller (editora) PUCP. Universidad del Pacífico. IEP.
3. Barrenechea Cárdenas, Porfirio. 2006. “Gobernabilidad y conflictos locales en Puno”. En: *Puno hoy. Del Titicaca al Bahuaja Sonene*. Asociación SER, OXFAM. Puno.
4. Barrenechea Lercari, Carlos. 1990. *El Gran Sur*. Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”. Cusco.
5. -----1996. “Las ciudades, lo urbano y lo rural”. En: *Ciudades Andinas y Desarrollo Regional. Allpanchis* 47. Año XXVIII, Cusco.
6. -----1997. *Puno. Desarrollo Humano y Competitividad*. Fondo General Contravalor Perú-Canadá, Lima.
7. Billaud, Solène. 2009. “Los que se quedaron. Los exterratenientes y sus descendientes hoy en la ciudad de Puno”. En: *Cultura, Historia y Sociedad en la Meseta del Q’ollao*. 52° Congreso Internacional de Americanistas. Simposio: La Meseta del Titicaca: Contribuciones a sus culturas del pasado y del presente. Universidad Nacional Federico Villareal, Colegio Profesional de Antropólogos, Lima.

8. Bordas, Cecilia. 2009. "Mientras Puno danza, Juliaca avanza. El proceso de urbanización en las orillas del lago Titicaca, Puno". En: *Cultura, Historia y Sociedad en la Meseta del Q'ollao*. 52° Congreso Internacional de Americanistas. Simposio: La Meseta del Titicaca: Contribuciones a sus culturas del pasado y del presente. Universidad Nacional Federico Villareal, Colegio Profesional de Antropólogos, Lima.
9. Bourdieu, Pierre. 2006. "La identidad y la representación: elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región". En: *Debate Ecuador*, N° 67. Quito.
10. Bourricaud, François. 1967. *Cambios en Puno*. Instituto Indigenista Interamericano. Ediciones Especiales: 48. México.
11. -----1970. "¿Cholificación?" En: *El indio y el poder en el Perú*. Perú Problema 4. IEP, Mendoza – Campodónico Editores, Lima.
12. Bravo Mamani, Enrique. 1994. *Festividad de la Candelaria y sus danzas*. Artes Gráficas Camacho E.I.R. Ltda. Puno.
13. -----2003. *Devoción, superstición y expresión andina. III Tomo de la festividad de la Candelaria de Puno y Ayaviri*. Ediciones Cima Peruana Ltda. Puno.
14. Bruce, Jorge. 2008. *Nos habíamos choleado tanto. Psicoanálisis y Racismo*. Universidad de San Martín de Porres. Fondo Editorial. Lima.
15. Bueno, Oscar; Clemente, Zenón; et al. 2009. *Virgen de la Candelaria: Aproximaciones científicas a su dinámica festiva*. Instituto de Investigaciones de la Cultura Andina del Altiplano, Universidad Nacional del Altiplano, Puno.

16. Cáceres Monroy, José Luis. 2009. "Orkopata y el nacimiento de la poesía indigenista". En: *Cultura, Historia y Sociedad en la Meseta del Q'ollao*. 52° Congreso Internacional de Americanistas. Simposio: La Meseta del Titicaca: Contribuciones a sus culturas del pasado y del presente. Universidad Nacional Federico Villareal, Colegio Profesional de Antropólogos, Lima.
  
17. Cáceres-Olazo, Jorge (Ed.) 2009. *Cultura, Historia y Sociedad en la Meseta del Q'ollao*. 52° Congreso Internacional de Americanistas. Simposio: La Meseta del Titicaca: Contribuciones a sus culturas del pasado y del presente. Universidad Nacional Federico Villareal, Colegio Profesional de Antropólogos, Lima.
  
18. Calsín Anco, René. 2011. "Los Caporales, una danza afroaltiplánica". En: *Los Andes*, 13 de febrero. Puno.
  
19. Canahuire Ccama, Alfonso. 2009. *Festividad Virgen de la Candelaria. Historia, tradición, folklore y la fe religiosa*. Cadena del Sur Impresora. Puno.
  
20. Cancian, Frank. 1976. *Economía y prestigio en una comunidad maya. El sistema religioso de cargos en Zinacantan*. Instituto Nacional Indigenista. México.
  
21. Cánepa, Gisela. 1994. "Danza, identidad y modernidad en los Andes. Las danzas en la fiesta de Virgen del Carmen en Paucartambo". En: *Antropológica* N° 11, Año XI, PUCP,
  
22. -----2001. "La fiesta en el Perú". En: *Perú. El Legado de su Historia*. Luis Millones, José Villa Rodríguez (editores). Colección América, PromPerú, Universidad de Sevilla, Fundación El Monte. Sevilla.
  
23. Carpio Morón, Emma. 2014. "Danzas Puneñas. Entre el espectáculo y la tradición". En *Puno Festivo*. Colección MuniLibros. Municipalidad Provincial de Puno. Puno.

24. Cayro Rojas, José y Tambo Choque, Madeleine. 1994. *Efectos culturales de las migraciones rurales en los barrios marginales de Puno*. Tesis en Sociología. UNA, Puno.
25. Comaroff, John y Comaroff, Jean. 2011. *Etnicidad S.A.* Katz Editores. Madrid.
26. De la Cadena, Marisol. 2001. "Mestizos-indígenas. Imágenes de autenticidad y des-indianización en la ciudad del Cusco". En: *Identidades Representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Gisela Cánepa (ed.), PUCP, Fondo Editorial. Lima.
27. -----2004. *Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cusco*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.
28. Degregori, Carlos Iván. 1999. "Estado nacional e identidades étnicas en Perú y Bolivia". En: *Construcciones étnicas y dinámica socio cultural en América Latina*. Kees Koonings y Patricio Silva (ed.) Ediciones Abya-Yala, Quito.
29. DeHart, Monica. 2010. *Ethnic Entrepreneurs. Identity and development Politics in Latin America*. Stanford University Press. California.
30. Dew, Edward. 1969. *Politics in the Altiplano. The dynamics of change in rural Peru*. Institute of Latin American Studies of Texas. Austin and London.
31. Diez Hurtado, Alejandro. 2003. *Elites y Poderes Locales: Sociedades Regionales ante la Descentralización. Los casos de Puno y Ayacucho*. SER, Ministerio Británico para el Desarrollo Internacional DFID.
32. Estabridis Cárdenas, Ricardo. 1999. *Mater Admirabilis: La Devoción Mariana en el Perú*. La Catedral. Lima.

33. Estenssoro Fuchs, Juan Carlos. 1992. "Los bailes de los indios y el proyecto colonial". En: *Revista Andina. Música y Danzas en los Andes*. Año 10, N° 2, Cusco.
34. Estrada Alarcón, Luz. 2006. "Situación de la mujer en Puno". En: *Puno hoy. Del Titicaca al Bahuaja Sonene*. Asociación SER, OXFAM. Puno.
35. Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno. 2011. *Bases aprobadas del XLVII Concurso Regional de Danzas Virgen María de la Candelaria*. Puno.
36. Flores Villasante, Henry. 2014. *Decodificando la festividad de la Virgen de la Candelaria. Historia, costumbres y su interpretación*. Ilustgraf, EIRL. Puno.
37. Flores Yucra, Silvia. 1988. *Tendencias de cambio en la identidad cultural de los pobladores barriales de la ciudad de Puno*. Tesis en sociología. UNA, Puno.
38. Friedman, Jonathan. 2001. *Identidad cultural y proceso global*. Amorrortu Editores, Buenos Aires.
39. Frisancho, Ignacio. 1996. *De la aldea a la ciudad. Trayectoria histórica de Puno*. Ediciones Asociación Cultural Brisas de Titicaca, Colección Biblioteca Puno, Serie I, Volumen 1. Lima.
40. Frisancho, Samuel. 1970. "El chaco del zorro". En: *Monografía del Departamento de Puno*. Serie Álbum de Oro. Vol. V. Puno.
41. García, Uriel. 2004. "El neindigenismo". En: *Boletín Titikaka*. Gamaliel Churata Ed. N° 16. Edición facsimilar editada por la Universidad nacional San Agustín. Arequipa.
42. Giménez, Gilberto. 1994. "Comunidades primordiales y modernización en México". En: *Modernización e identidades sociales*. Gilberto Giménez, Ricardo Pozas

- (Coord.). Universidad autónoma de México. Instituto de Investigaciones sociales. México.
43. Godelier, Maurice. 1998. *El enigma del don*. Paidós, Barcelona.
  44. Grossberg, Lawrence. 2003. "Identidad y Estudios Culturales". En: *Cuestiones de Identidad Cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay, Comp. Amorrortu Editores. Buenos Aires- Madrid.
  45. Henríquez, Narda. 2002. "Imaginario nacionales, mestizaje e identidades de género. Aproximación comparativa sobre México y Perú". En: *El Hechizo de las Imágenes*. Narda Henríquez (comp.). Fondo Editorial, PUCP.
  46. Hobsbawn, Eric y Ranger, Terence (eds.). 1983. *La invención de la tradición*. Editorial Crítica, Barcelona.
  47. Laats, Henkjan. 2000. *Propiedad y Autonomía en Comunidades Campesinas en el Perú, proyecciones desde la población*. Casa Campesina - Centro Bartolomé de las Casas. Cusco. <http://www.cepes.org.pe>
  48. López Paz, Melitón; Medina Vilca, Gustavo; Vilca Colquehuanca, Gustavo. 2009. *Historia social e historia urbana de Puno. Desarrollo urbano, organización de la ciudad de Puno: 1533-2000*. Unidad de Publicaciones de la Universidad Nacional del Altiplano. Puno.
  49. Lukes, Steven. 1984. *Emile Durkheim. Su vida y su obra*. Estudio Histórico - Crítico. Siglo XXI de España Editores. Madrid.
  50. Mauss, Marcel. 2009. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz, Buenos Aires.

51. Martínez, Héctor. 1965. *Las migraciones altiplánicas y la colonización de Tambopata*. Centro de Estudios de Población y Desarrollo, Lima.
  
52. Mendoza Cánepa, Raúl, Urrutia Ceruti, Jaime y Wilhelmi, Nikolai. 2007. *Gobernabilidad y Desarrollo ¿Cumbre inalcanzable? Las perspectivas del sur andino peruano*. Comisión Andina de Juristas. Lima.
  
53. Mendoza-Walker, Zoila. 1992. “Las comparsas como formas de creación de nuevas identidades: la popularidad de las danzas altiplánicas en el Cusco”. En: *Tradición y Modernidad en los Andes*. Enrique Urbano (comp.). Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, Cusco.
  
54. -----2001. “Definiendo el folclore. Identidades mestizas e indígenas en movimiento”. En: *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Gisela Cánepa (ed.), Fondo editorial, PUCP. Lima.
  
55. Montoya, Rodrigo. 1988. *¿Quiénes somos? El tema de la identidad en el Altiplano*. Mosca Azul. Lima.
  
56. Municipalidad Provincial de Puno. 1998. *Programa General. Festividad de la Santísima Virgen de la Candelaria*. Municipalidad Provincial de Puno. Puno.
  
57. Nugent, José Guillermo. 1992. *El laberinto de la choledad*. Fundación Friedrich Ebert. Lima.
  
58. Onofre, Luperio. 2009. “Buscando el origen de la Diablada”. En: *Virgen de la Candelaria: Aproximaciones científicas a su dinámica festiva*. Instituto de Investigaciones de la Cultura Andina del Altiplano, Universidad Nacional del Altiplano, Puno.

59. Padilla Pineda, Mario. 2000. *Ciclo festivo y orden ceremonial*. El Colegio de Michoacán. Michoacán, Zamora.
60. Pajuelo, Ramón. 2005. *Municipalidades de centros poblados y conflicto local: Las lecciones del caso Ilave*. Asociación Servicios Educativos Rurales - SER y OXFAM GB. Puno.
61. ----- 2009. "No hay ley para nosotros..." *Gobierno local, sociedad y conflicto en el altiplano: el caso Ilave*. Asociación Servicios Educativos SER, Instituto de Estudios Peruanos IEP. Lima
62. Portocarrero, Gonzalo. 1993. *Racismo y Mestizaje*. SUR, Casa de Estudios del Socialismo, Lima.
63. Ramírez Goicoechea, Eugenia. 2011. *Etnicidad, identidad, interculturalidad. Teorías, conceptos y procesos de la racionalidad grupal humana*. Editorial Universitaria Ramón Areces. Madrid.
64. Ramos Gavilán, Alonso. 1988. *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*. Ignacio Prado Pastor (Ed.) Edición facsimilar del texto publicado en 1621. Lima.
65. Riquelme Moreno, Robín. 2014. "Agentes colonizadores en la festividad de la Virgen de la Candelaria". En: *Puno: 11 miradas en la segunda década del siglo XXI*. Munilibro N° 13. Municipalidad Provincial de Puno.
66. Rodríguez Aguilar, César. 2006. "Comunidades campesinas en Puno". En: *Puno hoy. Del Titicaca al Bahuaja Sonene*. Asociación SER, OXFAM. Puno.



67. Rodríguez Vásquez, Walter. 2002. "Vientos de Fiesta y Alegría". En: *Programa general de la Festividad de la Virgen de la Candelaria*. Municipalidad Provincial de Puno, Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.
68. ----- 2014. "Oro, brocados y bordados para la Virgen de la Candelaria: Racionalidad de una Devoción". En *Puno Festivo*. Colección MuniLibros. Municipalidad Provincial de Puno. Puno.
69. Roel Mendizábal, Pedro. 2000. "De Folklore a Culturas Híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nosotros". En: *No hay país más diverso. Compendio de Antropología Peruana*. Carlos Iván Degregori (ed.) PUCP. IEP. Universidad del Pacífico. Lima.
70. Romero Cevallos, Raúl. 2001. "Modernidad, autenticidad y prácticas culturales en la Sierra Central del Perú". En: *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Gisela Cánepa (ed.). Fondo Editorial, PUCP. Lima.
71. -----2004. *Identidades Múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima.
72. Romero Ríos, Jorge. 2006. "Municipalidades, poder y democracia participativa". En: *Puno hoy. Del Titicaca al Bahuaja Sonene*. Asociación SER, OXFAM. Puno.
73. Romero Rodríguez, Edy. 1987. *Implicancias socio-económicas y culturales de la festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno*. Tesis en Sociología. UNA, Puno.
74. Ruelas Flores, Rubén. 2002. "Rey Moreno Laykakota. Una danza de la Nación Andina". En: *Programa general de la Festividad de la Virgen de la Candelaria*.

- Municipalidad Provincial de Puno, Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno.
75. Schaedel, Richard. 1967. *La demografía y los recursos humanos del sur del Perú*. Instituto Indigenista Interamericano. Serie Antropología Social, 8. México.
  76. Tamayo Herrera, José. 1982. *Historia Social e Indigenismo en el Altiplano*. Ediciones Treintaitres. Lima.
  77. -----2001. "Historia inmediata del departamento de Puno". En: *Historia del Perú Republicano*. José Valdizán Ayala (comp.). Universidad de Lima. Fondo de Desarrollo Editorial. 2da. Edición. Lima.
  78. Tarica, Estelle. 2008. *The inner life of mestizo nationalism*. Cultural Studies of the Americas, Vol. 22. University of Minnesota Press. Minneapolis - London.
  79. Tito Mamani, Charo. 2012. *Performance e identidad en la fiesta "carnavalesca" de la Virgen de la Candelaria en Puno: la puesta en escena de dos mundos que entran en tensión*. Tesis en Antropología para optar por el grado de Magister. Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela del Posgrado. Lima.
  80. Urbano, Henrique, 1991. "Modernidad en los Andes: Un tema y un debate". En: *Modernidad en los Andes*. Urbano (Comp.). Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas". Cusco.
  81. Zevallos Aguilar, Ulises. 2002. *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. IFEA, Banco Central de Reserva del Perú - Fondo Editorial. Lima.

