



Huellas de identidad en la danza *Choqela* (Puno, Perú)

Mónica Gudemos*

Jorge Apaza Ticona**

Recibido / Received: 25 de enero de 2021, Aceptado / Accepted: 27 de junio de 2021.

Abstract

In this paper we address the polysemic nets of identity appropriation of Aymara dances in Puno (Peru). We analyze the tense relationship established between the discourses installed by the structures of political power and the strategies of Aymara communities of the region to sustain these performances as elements of social cohesion. We focus our argumentative observations on the *Choqela* dance, ritually linked to the vicuña hunting or *chaccu*.

Keywords

Aimara, *Choqela*, dances, identity, Puno

Resumen

En este trabajo abordamos las polisémicas redes de apropiación identitaria de las danzas aimaras en Puno (Perú). Analizamos la tensa relación establecida entre los discursos instalados por las estructuras del poder político y las estrategias de las comunidades aimaras de la región para sostener estas performances como elementos de cohesión social. Centramos nuestras observaciones argumentativas en la danza *Choqela*, vinculada ritualmente a la caza de vicuña o *chaccu*.

Palabras clave

Aimara, *Choqela*, danzas, identidad, Puno

* Antropóloga y musicóloga. Doctora, profesora e Investigadora de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Secretaría de Ciencia y Técnica. Centro de Producción e Investigación en Artes. Correo electrónico: monica.gudemos@unc.edu.ar

** Antropólogo. Doctor, profesor e Investigador de la Universidad Nacional del Altiplano (Puno, Perú). Correo electrónico: japazaticona@unap.edu.pe

Introducción

Determinadas danzas campesinas aimaras de participación comunitaria como la *Choqela*, los *Qqara Pulis* o los *Puli Pulis* son reconocidas hacia el interior de sus contextos culturales como verdaderos ejes coreográficos de dinámica social.¹ Aunque algunas de ellas se encuentran actualmente en un marcado proceso de extinción (Palacios 2009: 20; Pizarro y Alanoca 2014: 93), aún son asumidas como necesarias por el carácter ritual que se les adjudica. Precisamente por ello y por más de medio siglo, las sucesivas gestiones de gobierno en Puno fueron incorporándolas (cuando no recreándolas e instalándolas políticamente como expresiones identitarias) en programas institucionales de festividades públicas. Así, el rol de estas danzas se fue enmascarando poco a poco en su adaptación a los “beneficios” de una globalidad turística y de la visibilización hegemónica de los discursos patrimoniales (Curbelo 2016). La simbólica gestualidad de su dinámica ritual, originalmente integradora de los roles sociales y vinculante de los diferentes planos o “mundos” en los que el comunero aimara del altiplano circuntitica-comprende su existencia (Apaza 2019), fue perdiendo la dramaticidad transformativa de sus coreografías (Fischer-Lichte 2017), descontextualizándose como secuencias *Mise-en-scène* en festivales masivos. En esta descontextualización, ¿qué sucedió con la dimensión emocional del gesto vivido por los danzantes en los procesos cognitivos de cohesión identitaria? En dichos procesos y ante las nuevas condiciones de producción, interpretación y transformación de significados (Magariños de Morentín 2007), ¿qué tipo de consenso sigue autorizando el sentido social de estas “puestas en escena”?

Estas interrogantes nos condujeron al estudio de la polisémica estructura de legitimación social de las danzas aimaras consideradas regionalmente como originarias, nativas o autóctonas en eventos políticamente institucionalizados como la Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno. Por cuestiones de espacio, tratamos aquí sólo las dinámicas socio-significantes que implican en dicha estructura a la danza *Choqela*. Una danza ritual en la que se dramatiza coreográficamente el *chaccu* o caza de vicuñas. El marco teórico del cual partimos se inscribe en un corpus propio de investigación etnográfica (Apaza 2019; Gudemos 2012, 2018), cuyos avances en estado de conocimiento ponemos aquí en diálogo con los estudios semióticos de Fischer-Lichte (2007, 2017) y Magariños de Morentín (2007), principalmente. Ponemos aquí también en diálogo las fuentes regionales de difusión masiva y páginas de debate popular (periódicos, transmisiones

¹ Nos referimos aquí a las danzas de las comunidades campesinas aimaras asentadas en zonas rurales circuntitica-com de Puno (Perú), principalmente aquellas establecidas en la unidad geográfica de sierra entre los 3.812 m s.n.m. (nivel del Lago Titicaca) hasta los 5.500 m s.n.m. (Cordillera Occidental y Oriental; véase ALLPA s/f). En particular, tratamos aquellas danzas reconocidas por los comuneros aimaras como propias y de responsabilidad comunitaria en los marcos festivos del calendario agrícola (superpuesto al de las festividades religiosas como las de Cruz de Mayo, San Juan y Santiago, por ejemplo) que promueven un espacio de encuentro y memoria, en el que periódicamente se consolidan los lazos de reciprocidad e identidad local. Fiestas y danzas que ponen de relevancia la “práctica agrícola en el conjunto de la vida social de las comunidades aimaras” (Pizarro y Alanoca 2014: 87).

radiales y televisivas, páginas de agencias y asociaciones culturales), así como las fuentes oficiales del Ministerio de Cultura del Gobierno Peruano, de la Dirección Regional Agraria Puno y de la UNESCO, porque constituyen soportes de opinión pública y reflejan parte de las dinámicas locales en torno a las problemáticas que aquí tratamos.

Construcciones identitarias y declaraciones patrimoniales

Las bendiciones hegemónicas

En el simposio Etnografía del Altiplano Circumtiticaca, que coordinamos en el marco del Congreso Internacional de Americanistas de 2018, expusimos parte de las consideraciones aquí vertidas. Específicamente, tratamos los modos en que los imaginarios locales sobre la *Choqela* promovían y actualizaban entre los comuneros aimaras estrategias de construcción identitaria a partir de un pasado prehispánico “presente”. Explicamos, también, cómo dichas estrategias se iban instalando y visibilizando en el escenario institucional de la Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno (de ahora en más Fiesta); y cómo iban formando parte de un discurso oficial que año tras año recurría al carácter religioso, festivo y cultural del evento, como estructura enraizada “tanto en la tradición católica como en aspectos simbólicos de la cosmovisión andina” (Ministerio de Cultura 2019).

En esa dinámica discursiva se incorporó la *Choqela* con una pretendida raigambre prehispánica defendida por las comunidades y sostenida por las argumentaciones de sus autoridades² ante las comisiones organizadoras de la Fiesta. Argumentaciones que, junto a las expuestas sobre otras danzas consideradas autóctonas, se asumieron en los discursos autorizantes de la declaración de la Fiesta como Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (FRFCP 2014). Declaración que permitió con “hegemónica bendición” (Curbelo 2016: 22) situar a nivel nacional e internacional las celebraciones a la Virgen *Mamacha* Candelaria como un estandarte de identificación cultural de la ciudad de Puno (TeleSUR 2015) y reforzar el histórico posicionamiento de esta ciudad como Capital Folklórica del Perú, según Ley N° 24325 del 5 de noviembre de 1985. Así, se fue acentuando una política de visibilidad patrimonial (Curbelo 2016: 22) que ya en 1967, en palabras de José María Arguedas, había reconocido a Puno como “capital de la danza latinoamericana” e incluso como “otra capital del Perú” (Palacios 2008: 21). A propósito de la declaración de la UNESCO, no tardaron en generarse tensiones regionales en torno a las políticas de apropiación patrimonial de algunas danzas vinculadas a la Fiesta. En efecto, Bolivia expresó su discrepancia ante la falta de reconocimiento

² Autoridades tanto de origen tradicional “por sistema de cargos” (desde los guías de fiesta y alferados hasta los tenientes gobernadores), como “de origen contemporáneo” o según “las nuevas normas”, tal es el caso de las juntas directivas con el presidente comunal a la cabeza (Pizarro y Alanoca 2014: 61-72).

de la presencia en la Fiesta de los rituales del Carnaval de Oruro (evento declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, UNESCO 2001); así como de las vestimentas y danzas compartidas por todo el altiplano (TeleSUR 2015; FRFCP 2014). Recientemente, la declaración de Perú de la danza de la Morenada (“profundamente vinculada a la Festividad de la Virgen de la Candelaria”) como Patrimonio Cultural de la Nación “provocó el rechazo y la protesta de la ministra de Culturas, de Descolonización y Despatriarcalización del Estado Plurinacional de Bolivia, Sabina Orellana” (Agencia EFE 2021).

La política de los concursos

Ahora bien, esas tensiones generadas entre bendiciones patrimoniales y reclamos de pertenencia se proyectaron también hacia el interior de Puno mismo, pero planteando una crítica a la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, institución que, según el músico y periodista puneño Omar Aramayo (Vive Candelaria 2017), debiera evitar la extinción de las llamadas danzas autóctonas “en vez de promocionar tanto las danzas con trajes de luces [del Carnaval de Oruro], pese a que éstas son prestadas de un país hermano”. La crítica de Aramayo visibilizó otra problemática de la Fiesta: la imposición del gusto por el lucimiento y la exhibición en el marco de los concursos de danzas.

La política de los concursos se instaló en la sociedad puneña a partir de la década de los 60 del siglo XX. Para sostener dicha política se creó el formato de jurado evaluador como soporte oficial autorizante de la participación de los diferentes conjuntos de danzantes en la Fiesta. Así, los concursos y sus respectivos jurados institucionalizaron el uso de puntajes, inhibiendo o al menos condicionando la espontánea expresión social del “danzar comunitariamente” para fomentar la estructura de festival. Estructura que crece en el marco de la festividad religiosa, compitiendo incluso con ella. A propósito, cabe recordar la “extraordinaria plana de jurados” (Calsín 2011) organizada por la Federación Folklórica Departamental de Puno e integrada por José María Arguedas, el Dr. Josafat Roel Pineda (Jefe del Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura del Perú), Mildred Merino de Zela (Directora de la Escuela Nacional de Folklore), el Dr. David Frisancho Pineda, Alberto Cuentas Zavala y Víctor Villar Chamorro, quienes calificaron a los 27 conjuntos que participaron en 1967. ¿Quién argumentaría en discrepancia ante semejante jurado? En 2018 participaron más de 150 conjuntos y en 2020 concursaron 206 conjuntos: 121 en el concurso de danzas originarias (Radio Onda Azul 2020b) y 85 en el de traje de luces (Andina 2020). Lo hicieron en un cronograma festivo que se desarrolló entre las veneraciones a la *Mamita Candelaria*, las apelaciones contra las decisiones del jurado y el descontento por los precios del “popular” Estadio Enrique Torres Belón (Radio Minería 2020), institucionalizado como escenario público de competencia dancística. Un cronograma que, a su vez, fue atravesado por una densa red de

relaciones políticas, cuyas “voces autorizantes” se instituyeron en 2020 por Estatuto de Constitución en el Comité de Salvaguardia de la Festividad de la Candelaria.³

Llegados a este punto nos preguntamos, citando a Arguedas (en su rol protagónico como jurado, visto en perspectiva histórica), si esta dinámica no va desnaturalizando la comunitaria y espontánea participación festiva del pueblo en función de un aislamiento estratificado, abroquelado en conjuntos individualizados en competencia unos con otros. “¿No puede la cultura latinoamericana mantener a través de todo su futuro desarrollo y perfeccionamiento este tipo distinto de relación entre los hombres, más cálido, más cordial, más íntimo que el encasillamiento fatal, el aislamiento creciente en que parece concluir el occidental? No tiene por qué ser un fin ineludible de la civilización el individualismo y la reserva” (fragmento de la carta mecanografiada que Arguedas escribió en Lima, el 11 de diciembre de 1958, a Fernando de Szyszlo; véase Pinilla 2002: 128).

Ahora bien, en este escenario festivo determinado por estatutos, concursos y declaraciones patrimoniales observamos cómo se van estableciendo las nuevas condiciones de producción, interpretación y transformación de significados. Particularmente de aquellos significados de articulación cósmica entre los seres y los mundos (Podjajcer y Menelli 2009: 84) en los que el comunero aimara comprende su existencia y para los que danza en las esferas de lo local, lo familiar, lo espiritual y en cierto modo lo clandestino (Abercrombie 2006: 162; Burman 2011: 50; Carter y Mamani 1982: 287). Significados que los alferados, principalmente, y las entidades públicas locales de folklore y cultura, a través de sus representantes, comienzan a esgrimir como justificación social de un bien patrimonial nacional que necesita de la “políticamente jerarquizada” declaración de la Dirección General de Patrimonio Cultural para serlo. Ya no basta con “el saber danzar” en comunión con los *uywiris*, esos espíritus naturales “criadores” que aún mantienen el diálogo profundo con los mayores de cada *ayllu*⁴ (Apaza 2019). ¿Qué sucederá con ese diálogo en el devenir de estos nuevos contextos performáticos, de estas nuevas condi-

³ Un Comité cuya conformación simboliza la suma del poder (político, religioso, académico y federativo regional) de legitimación institucional de la Fiesta: Gobierno Regional de Puno, Municipalidad Provincial de Puno, Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno, Diócesis San Carlos Borromeo de Puno, Universidad Nacional del Altiplano, Colegio de Antropólogos de Puno, Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, Federación Regional de Artistas Bordadores y Mascareros de Puno, Federación Regional de Bandas de Músicos de Puno e Instituto Americano de Arte de Puno (véase Estatuto en Radio Onda Azul 2020a).

⁴ Para el campesino aimara, el *ayllu* es una unidad integrada por quienes habitan en reciprocidad un determinado lugar: hombres, plantas, manantiales, cerros, *uywiris*, ganados domésticos y animales silvestres, todos son considerados “personas” en el vínculo de reciprocidad. Por ello la importancia de sostener dicho vínculo con respeto, solicitud y permiso; con ritos, sacrificios, siembra y trabajo comunitario (Apaza 2019). “La vivencia [en el *ayllu*] implica una relación de inmediatez emocional de las personas con las cosas de su entorno. No hay distancia entre el humano y su entorno. En la vivencia se vive la circunstancia de modo directo, sin mediaciones, al extremo de establecer entre mundo y persona una relación de intimidad y de cariño que no da lugar a separaciones” (Apaza et al. 2019: 39).

ciones de producción e interpretación? ¿Las expresiones culturales aimaras necesitarán de ahora en más la autorización patrimonial de instituciones no aimaras? ¿Cómo se determinará y quién o qué evaluará el sentido y el contenido de la información en la transferencia social e histórica del saber comunitario?

La Choqela. Una coreografía ritual entre la extinción y la salvaguardia

La Fiesta de la Virgen de la Candelaria tiene lugar en Puno las dos primeras semanas de febrero, aunque sus diferentes circuitos devocionales y organizativos se hallan fuertemente activos gran parte del año (Figura 1).



Figura 1: Virgen de la Candelaria en procesión. Puno, 2016 (Foto: Radio Onda Azul).

En 2020 la participación comunitaria del 2 de febrero, principal día de celebración a la Virgen Patrona de Puno, estuvo atravesada por fuertes cruces dialécticos entre la política religiosa “oficial” (Fernández 2020) y la política institucional de gobierno. Políticas que, sin embargo, coordinan estrechamente los concursos de danzas en el estadio Torres Belón, al igual que las actividades de turismo y las intensas dinámicas interregionales que se dan durante los meses de enero y febrero, principalmente. A nuestros propósitos de estudio, nos resultó interesante observar cómo en dichos cruces y sus repercusiones fueron cobrando fuerza las mismas discusiones de carácter identitario que se vienen dando hace décadas en torno a los concursos de danzas nativas y de trajes de luces mestizos. Valencia, por ejemplo, instaba hace más de diez años al “pueblo de Puno, sus clases ilustradas, sus intelectuales e instituciones folklóricas y culturales” (2010: 61) a que tuvieran en cuenta que es por las danzas tradicionales aimaras y quechuas del al-

tiplano peruano que se reconoció a Puno como capital folklórica de Perú y no por los “vistosos conjuntos mestizos modernos de origen boliviano, los denominados conjuntos de traje de luces”. Conjuntos que, por su lucimiento, alcanzaron gran protagonismo en las últimas décadas (Figura 2).



Figura 2: Traje de luces. Integrantes de la Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista (Foto: Radio Onda Azul).

Al respecto, en la comunicación personal que tuvimos el 20 de enero de 2021 con el antropólogo peruano Román Robles Mendoza nos comentó que Roel Pineda, como miembro de los jurados en los concursos de danzas, observaba con tristeza en 1984 cómo se imponía en la Fiesta, con gran desventaja para los músicos puneños, la hegemonía de los músicos de Oruro.

En este entramado dialéctico la danza *Choqela*, *Choquella*, *Choq'ela* o *Ch'ukila* (según el nombre que recibe en las diferentes comunidades altiplánicas) asume su rol distinti-

vo. En efecto, Cuentas observó que por su contenido mágico-religioso la coreografía de la danza *Choqela* es “si no la única, una de las pocas que se mantienen como expresión auténtica del patrimonio cultural del hombre andino aimara” (1995: 205). Este autor argumentó la raigambre cultural de la *Choqela*, relacionándola con las pinturas rupestres de Pizacoma y Qelqatani en Puno, por ejemplo. En nuestras indagaciones de campo constatamos el sentido de mítica ancestralidad y pertenencia histórica que las comunidades aimaras de Puno otorgan a esta danza. Incluso hay quienes, aludiendo a un pasado prehispánico de la *Choqela*, nos remitieron directamente a las pinturas rupestres de Pizacoma en la provincia de Chucuito y, particularmente, a las pinturas del sitio Warachani Alto situado al norte de la región de Puno, en el distrito de Macusani (Carabaya), en las que individuos con máscaras de camélidos (Hostnig 2018: 23) darían prueba de su “gentilidad”.⁵ Asimismo, Cuentas legitimó el carácter identitario de la *Choqela* al presentarla como la danza nativa, cuya permanencia se ha dado como resistencia cultural del pueblo “al lado o debajo de la religión cristiana (...) como una manera de afirmar su identidad ante el derrumbe de su mundo cultural” (1995: 205). Una resistencia aimara en forma de danza que fue ocupando estratégicamente los escenarios simbólicos de las festividades cristianas, “incrustando en el nuevo sistema religioso una serie de creencias y ritos de origen indígena” (Cuentas 1995: 212, citando a Manuel Marzal S.J.). Esta permanencia de la *Choqela* ha sido sostenida, a su vez, por un imaginario social que la asumió territorialmente como herencia de origen y la comprendió en el marco de las responsabilidades comunitarias tradicionales del *ayllu*, coexistentes con aquellas responsabilidades impuestas por el sistema político-religioso no aimara. Sistema este último organizado por estadísticas de registro historiográfico, administraciones políticas y concepciones no andinas de “territorio productivo”; así como por derechos y obligaciones estatuidos por cartas magnas no inspiradas precisamente en las necesidades culturales de las creencias locales y de los requerimientos materiales de subsistencia de las comunidades aimaras (Apaza 2019). Ahora bien, esa coexistencia se fue dando porque ambos sistemas (comunitario aimara y “oficial” no aimara) necesitaban (para permanecer uno y para imponerse otro) una estructura de autorización por identificación ritual, sea esta de filiación cristiana o aimara, principalmente en el marco de los grandes escenarios ceremoniales como el de la Fiesta. En esos escenarios ceremoniales los *uywiris* y *achachilas* (cerros y espíritus tutelares del mundo natural) se fueron equiparando simbólicamente con los santos y la Virgen *Mamita* fue compartiendo su maternidad y amparo con los de la *Pacha* (en el sentido de “tierra”); mientras tanto, las danzas fueron permeando poco a poco el lugar y el sentido que les cupo tradicionalmente en las procesiones de veneración, para integrarse en el espectáculo de los concursos.

⁵ De su antigüedad “no cristiana”. Mencionar los ancestros y sus obras otorga gravedad y autoridad al relato (por la misma trascendencia temporal que se instala en el discurso), a la vez que se exige respeto y se establecen estrategias de vinculación identitaria. Desde el análisis levistraussiano, podríamos decir que estos relatos, muy próximos conceptualmente al mito, instalan discursivamente estructuras permanentes referidas al pasado, el presente y el futuro, otorgando nueva significación a lo cotidiano e inmediato (Gudemos 2012: 20).

Sin embargo y aún cuando la *Choqela* coexistía (o resistía) por más de medio siglo por derecho propio en esa estructura social autorizante, faltaba aún la “bendición hegemónica” aceptada ya como condición necesaria. Así, el 22 de mayo de 2017 la danza *Llipi Pulis* (que según los puneños es una variante de la *Choqela* o la *Choqela* misma) de la Comunidad Campesina de Ccapalla, distrito de Ácora (Puno), fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación por Resolución Viceministerial N° 091-2017-VMPCIC-MC (El Peruano 2017). Nos preguntamos si estas declaraciones son las nuevas formas de antiguos métodos coloniales; aquellos por los cuales las fiestas públicas se convirtieron en espacios de negociación. Espacios en los que estas danzas pasaron a formar parte “como un elemento más de la cultura para la comunicación social, propia del rito moderno como espectáculo de poder” (Gutiérrez De Ángelis 2010: 141).

La identidad ritual de la *Choqela*

Tanto la danza *Choqela* como la práctica del *chaccu* (captura de vicuñas a campo abierto para su esquila y posterior liberación) se encuentran vigentes en extensas áreas del altiplano circuntítico y en otras regiones andinas. En el área regional del departamento de Puno, Palacios observó en 2009 que por más de diez años la *Choqela* y su variante *Llipi Pulis* estaban vigentes en los distritos de Ácora, Ilave, Juli, Pomata y Yunguyo; habiéndose extinguido en los de Huancané, Moho y Conima. En el año 2020 nosotros registramos la *Choqela* y prácticas de *chaccu* en el distrito de Yunguyo, en la provincia homónima, y en los distritos de Chucuito, Platería y Ácora de la provincia de Puno (Figura 3).

Para las comunidades aimaras de Puno la *Choqela* es una danza ritual que propicia un exitoso *chaccu* de vicuña (Figura 4), así como la caza de animales depredadores como el zorro y el puma para favorecer la reproducción de los camélidos salvajes y domésticos. A propósito, Tito Condori, poblador de Ácora de 52 años de edad, nos comentó: “El *chaccu* tiene su nombre ritual, es la *Choqela*. Es un acto de hacer caza. Los pobladores decimos hay que hacer *Choqela* cuando se necesita el *chaccu*. El *Choqela* es también abuelo que tiene experiencia de regenerar la vida; por eso lo invocamos para que se incrementen los ganados y la producción agrícola” (Tito Condori, comunicación personal del 1 de noviembre de 2020; traducción del aimara de Apaza).⁶

De la información brindada por Tito Condori comprendemos que, conceptualmente, la danza *Choqela* implica tanto un acto social de responsabilidad comunitaria, como un proceso de muerte y regeneración y la instauración de un tiempo/espacio mítico de autorización ritual. Por otra parte, la *Choqela* es acto y, al mismo tiempo, actor o actuante para intervenir en co-presencia (Fischer-Lichte 2017) con las personas humanas y las

⁶ En las traducciones tratamos de mantener la gestualidad natural de la oralidad espontánea, sus articulaciones y modismos.



Figura 3: Práctica de *chaccu* en Puno (Foto: Dirección Regional Agraria Puno AGRO-PUNO).



Figura 4: Danzando *Choqela* con *llipis* (varas para el rodeo y cerco de vicuñas) en el Centro Poblado de Tivilaca del distrito de Platería, Provincia de Puno (Foto: Felipe Gutiérrez Bravo).

“personas naturales” (Apaza 2019).⁷ También es proceso otorgante de sentido. Por todo eso, los comuneros aimaras le adjudican a la *Choqela* un carácter identitario y la asumen socialmente como una danza “necesaria”. Si en ella la espontánea participación de los danzantes es numerosa significa que la campaña agrícola-ganadera será buena, se producirá suficiente alimento y se incrementarán las crías animales durante las pariciones. Rosendo Ccosi Yucra, comunero de Tutilaca (Platería) y danzante de *Choqela* de 50 años de edad, nos dijo al respecto:

Los habitantes nos guiamos por esta danza. Si el *Achachila* o abuelo [durante la danza *Choqela*] le hace sonar el chasquido de su honda a una de las personas que está observando, es una señal. Por ella el abuelo le dice que se cuide porque se puede enfermar en el transcurso del año. En la comunidad de Kellujani, del centro poblado de Perka en Ácora, la fiesta de *Choqela* es el día de San Mateo, el 21 de septiembre. En la mañana los *choqelas* [danzantes] visitan casa por casa y forman un grupo y luego se dirigen a la casa del alferado [quien se encarga de sufragar los gastos de la fiesta]. Cuando hay bastantes integrantes, es decir *choqelas*, significa que será buen año agrícola. La población se alegra al ver la cantidad de *choqelas* porque habrá buena producción. Después de bailar, por la tarde, se realizan carreras para competir y propiciar buenos augurios. Entre las mujeres danzantes de *Choqela* se elige una mayor y una joven. Si la mujer mayor gana la competencia, la campaña agrícola será buena y decimos *yapu ampara* [tendremos buena mano para la chacra]. Si la mujer joven gana es mal augurio, porque la campaña agrícola será con presencia de heladas y granizada. Es mala señal. (Rosendo Ccosi Yucra, comunicación personal del 31 de octubre de 2020; traducción del aimara de Apaza)

En la trama de los procesos significativos que se articulan en los rituales agrícola-ganaderos aimaras, como en el caso de la *Choqela*, se inscribe semióticamente una performatividad transformativa (Fischer-Lichte 2017). Por ella, tanto la sociedad en su conjunto (esto es, en sus vinculaciones con los mundos humano, natural y espiritual), como el individuo en su particular existencia trascienden la espacio/temporalidad cotidiana. El acto de trascender comprende tres fases específicas, siguiendo la propuesta teórica de van Gennep (2005). Tales fases son: 1) desprendimiento o separación del entorno inmediato, 2) liminalidad o inserción en los “bordes de los mundos” y 3) reintegración o regreso. Cada una de estas fases genera, a su vez, una dinámica de experiencias anímicas y sensoriales compartidas colectivamente con las personas de los mundos involucrados en el acto ritual. Experiencias que son asimiladas en una interna transfiguración, mediante la cual cada persona participante (humana, natural o espiritual) transita por las medianeras de sus mundos, entendidas éstas como membranas permeables, comunicantes (Lotman 1979). Ese “transitar transfigurador”, esa acción que permite cumplir

⁷ Apaza (2019) instala el concepto aimara de “crianza” como categoría de análisis y desarrollo epistemológico para el estudio de las relaciones que el hombre andino del altiplano circuntítico establece “de persona a persona” con las especies vegetales y animales de su entorno (incluidos también los seres espirituales que cuidan de ellas y del hombre). Lo hace en la comprensión de que todo ser vivo forma parte de la misma crianza armónica de la naturaleza.

ritualmente el acto de responsabilidad social y acceder a conocimientos trascendentes está presente en la danza *Choqela*. Por eso, abordamos su estudio desde la dramaticidad que en ella deviene espacio/temporalmente. Esto es, desde la dinámica ritual que implica el sentido de persona como “máscara” en el rol que le compete (Fischer-Lichte 2007: 100) y, al mismo tiempo, como “persona criadora” que anima dicha máscara con un ritmo vital que se actualiza en co-presencia con otros.

En la *Choqela*, según los relatos locales, el danzante que asume el rol de abuelo *Choqela* o *Wari Wiracocha* al que se referían Tito Condori y Rosendo Ccosi Yucra incorpora gestualmente a los *achachilas*. Coreográficamente este danzante es investido con los elementos performáticos de su identificación: una máscara de cuero de vicuña, una barba larga, una honda andina de caza y la “autorizante” gestualidad con la que blande esa honda (Figura 5). La acción del anciano *Choqela* se complementa con la acción de la anciana *Awicha* o *Choqela Ahuila* que simboliza el tiempo pasado, el tiempo aimara *puruma* de los cazadores de vicuñas (Gudemos 2012: 16-17).⁸ En la danza también cumplen sus roles los jóvenes *choqelas*, que dramatizan el acto de cercar las vicuñas y los *lluqallas* (adolescentes), que danzan con vicuñas disecadas (o con máscaras y fibras de vicuña) a las que “encarnan”, esto es, a las que brindan corporalidad performativa en el acto del *chaccu* (Figura 6). Algunas comunidades incluyeron también en la *Choqela* personajes y roles de otras danzas aimaras siguiendo tradiciones locales. La comunidad de Calacoto (distrito de Copani en Yunguyo, Puno), por ejemplo, incorporó los *kusillus*, bufones que con sus ágiles saltos y posturas cómicas incrementan, por interrupción, los niveles de sentido dialéctico de la ritualidad de la danza.

Como dijimos, la *Choqela* es una danza que vincula los diferentes mundos, que genera un espacio/tiempo en el que las naturalezas se incorporan unas a otras. Una danza en la que los participantes no “representan” los animales convocados en sus roles, sino que son los animales mismos, puesto que han “carnalizado” ritualmente sus naturalezas en sus propios cuerpos. Precisamente por su profunda significación, cada comunidad asume “su” *Choqela* con rasgos de identidad en los ritmos y densidades sonoras, en los detalles de las máscaras, las vestimentas y los diseños coreográficos, transformándola en una expresión con historia propia que se ve reflejada también en los relatos.

Por ejemplo, el danzante de Titilaca, Ccosi Yucra, consideró importante incorporar en una parte de su relato sobre la danza y el *chaccu* de vicuñas información sobre el *chaccu* lacustre de su comunidad. Con ello lo transformó en un relato con “historia propia”:

La *Choqela* es la danza que simboliza a hombres viejos, pero ágiles y fuertes, que cazan vicuñas en las punas para domesticarlas. Años anteriores la *Choqela* no solo era danza, era también una práctica de caza de los pobladores [de Titilaca] que iban

⁸ Con el término *puruma* se denominaba “a los cazadores de altura que aún en el siglo XVI vivían en el reino Lupaqa. Se les consideraba guardianes del culto de las wak’a y dotados de poderes sobrenaturales” (Harris y Bouysse-Cassagne 1988: 232).



Figura 5: El anciano *Choqela* con su honda. Danzando *Choqela* en calle Jr. Lima, Plaza de Armas de Ácora, Puno (Foto: Felipe Gutiérrez Bravo).



Figura 6: Niños y adolescentes con máscaras y fibras de vicuña en el Centro Poblado de Titilaca del distrito de Platería, Provincia de Puno (Foto: Felipe Gutiérrez Bravo).

en una balsa durante todo el día [por el lago Titicaca]. Las balsas de totora surcaban entre los totorales cazando *choqas* [patos]. A su regreso, los cazadores preparaban

la merienda para todo el pueblo con las aves cazadas, de las que también se podía hacer *charqui* [carne seca] si la caza había sido abundante. Se acostumbra hacer el *chaccu* para carnavales. En la zona alta los pobladores hacían el *chaccu* a las vicuñas para esquila la fibra y a las vicuñas enfermas las sacrificaban, pero no mataban a los reproductores. Existía una sabiduría en la forma de regenerar a los ganados silvestres. (Rosendo Ccosi Yucra, comunicación personal del 31 de octubre de 2020; traducción del aimara de Apaza)

Discusión: el sentido social de la *Choqela*

Hemos tratado hasta aquí de aproximarnos a la *Choqela* a través del estudio performativo de su contexto comunitario y de la co-presencia de cada miembro involucrado como actor del acontecimiento social (Grumann 2014; Fischer-Lichte 2017). Dicha aproximación nos permitió, por un lado, comprenderla como una dramatización del fundamento de la sociedad ante sus miembros y de la simbolización de aquella por éstos, garantizando su existencia como tal; y, por el otro, analizarla a través de las gestualidades performativas de sus semióticas no lingüísticas (Gudemos 2018). Prestamos atención, en acuerdo con Finol, no sólo a “la distribución espacial y las posiciones jerárquicas que los actores ocupan, sino también [a] la organización de objetos, colores, delimitaciones del lugar, etc., [puesto que las] modificaciones que se introduce en el escenario, tal como ocurre en el teatro, implican cambios de sentido que afectan la significación general del rito” (2014: 12). Veamos a continuación si esta aproximación nos permite comprender las argumentaciones de apropiación identitaria de esta danza por parte los comuneros aimaras.

Huellas de identidad en una coreografía danzada

Según Flores, danzas como la *Choqela* “son formas visuales de la literatura oral tradicional. Por tanto son expresiones teatrales” (2011: 138). Es cierto, pero también son expresiones musicales de coordinación rítmica y métrica que se involucran con las texturas espaciales del sonido natural y las sonoridades culturales de la comunidad. Incluso, la danza que estudiamos posee como rasgo distintivo el timbre de las flautas *choqelas*. En esa densidad significativa entendemos coreográficamente la ritualidad de la *Choqela*. Esta se articula según la “literatura oral tradicional” en cuatro momentos, siendo cada uno de ellos una instancia dramática: 1) viaje o expedición: trayectoria secuenciada por una serie de poblados de los que se parte y a los que se llega soportando necesidades; 2) cacería o *chaccu*: lucha; 3) retorno: reconocimiento identitario del territorio; 4) descanso junto a los cerros tutelares: momento del relato de lo acontecido y de las peripecias del viaje (transferencia cognitiva o *jayma*).⁹ Semióticamente, podemos agrupar estos momentos en dos trayectorias performativas de carácter transformativo: una de dinámica

⁹ El término *jayma* se utiliza aquí en el sentido de “relato”, tal como lo utiliza Virgilio Palacios al tratar sobre la *Choqela* (2009, tomo II, pág. 20).

vinculante entre la comunidad y el entorno natural, que comprende sacrificios y espacios/tiempos de trascendencia ritual (“traslado-lucha-regreso”, que serían las tres fases de van Gennep arriba descritas); y otra de encuentro comunitario en torno al relato y la transferencia cognitiva en la construcción discursiva de los valores identitarios. Dos trayectorias coexistentes en las performances de aquellas *Choqelas* en las que el *jayma* se canta comunitariamente mientras se danza. El texto del *jayma* registrado por Julián Palacios Ríos en 1929 y publicado por Virgilio Palacios Ortega en 2009 resulta aquí claramente ilustrativo:

Al analizar los ejemplos musicales recopilados por Palacios observamos cómo se incorporan en ellos las inflexiones de los relatos, a través de una serie de fórmulas mnemotécnicas insertas en una maleable red de combinaciones métricas y variables sintácticas propias de la riqueza de la música de tradición oral aimara (Gudemos 2018). Aquí sólo profundizaremos en la articulación de sentido identitario que atraviesa el *jayma* citado.

En este *jayma* se sigue paso a paso la primera trayectoria performática de dinámica vinculante entre la comunidad y su entorno natural. Se trata del reconocimiento social de un circuito ritual de desprendimiento y alejamiento de las protecciones tutelares del territorio de origen. Un circuito en el que es necesario arribar a determinados hitos que lo articulan significativamente, alcanzándolos con muchas dificultades como si ese esfuerzo fuera la ofrenda de sacrificio en cada petición a los míticos “viejos” autorizantes del *chaccu*. Lupi-jala (“donde cae bastante sol”, según referencia de los pobladores de Ácora) es el lugar del *chaccu* en el texto del *jayma*. El escenario de lucha donde todo se paga “con gasto de sangre de vicuña”. Es el inestable borde ritual “donde hiere el sol al salir o ponerse” (véase *Lupicata* en Bertonio 1612: 107). El espacio/tiempo fronterizo o *puruma*. El relato describe después el regreso a Ácora, mencionando a la “Virgen del pecado de oro” en su día. La Santísima Virgen del Rosario, a quien se acompaña con danzas de *Llipi-pulis*. Danzas que constituyen el verdadero gesto de vinculación identitaria entre la comunidad y la Virgen (Supo 2017). Finalmente, llega el descanso bajo la protección de los cerros tutelares. El tiempo ritual ha concluido y es necesario transmitir la vivencia de lo aprendido.

Por lo dicho, esta danza ritual aimara instaaura dramáticamente el fronterizo tiempo/espacio *puruma*, peligrosamente inestable, tan pasado como presente, en el que las medianeras mantienen los umbrales abiertos. Aquellos umbrales por los que es posible atravesar las “regiones [que] colindan con un mundo de fuerzas extrañas [y] las formas y los colores se pueden borrar o desdoblar” (Harris y Bouysse-Cassagne 1988: 237; véase también Cereceda 1990). En este sentido, la danza actualiza la frontera en la que habitaban los antiguos cazadores de vicuñas lupaqaq, “guardianes del culto de las *wak’a* y dotados de poderes sobrenaturales” (Harris y Bouysse-Cassagne 1988: 232). Culto en el que la vida y la muerte sostienen el delgado y tenso hilo de la existencia en el rigor de las tierras de altura, donde los cerros tocan el firmamento y nacen las “aguas de arriba”, las aguas de deshielo.

Jayma de Choqela según la versión escrita y publicada en el *Catálogo de la Música Tradicional de Puno*. Tomo II (Palacios 2009: 20-21). Los números fueron agregados por nosotros para indicar la articulación arriba descrita.

1)
Partimos de Yucamani,^a Choqela,
Llegamos a Putuyaki,
Sin ningún fiambre, Choqela.
Con plantas de *chijunta*,
Sin nada de coca, Choqela,
Con coca del *pacu pacu* [pasto].

Partimos de cerro Sarti,^b Choqela,
Llegamos a Kkuli-yaku.
Partimos del cerro Phajhsi, Choqela.
Sin ningún centavo,
Con centavos de *thatahui*, Choqela,
Con centavos de tiestos.

2)
Partimos de Kkuli-yoqa, Choqela,
Llegamos a Lupi-jala.
Sin dinero para gastar, Choqela,
Con gasto de sangre de vicuña.

3)
Partimos de Lupi-jala, Choqela,
Llegamos a Ch'alla-laka,
Partimos de Lupi-jala,^c Choqela,
Llegamos a Ch'alla-laka,
Sin nada de agua, Choqela,
Con agua de *tonqo-tonqo*
Sin nada de harina, Choqela,
Sin harina ni *pito*.

Partimos de Ch'alla-laka,^d Choqela,
Llegamos a la pila de Ácora,
Partimos de Ch'alla-laka, Choqela,
Llegamos a Ácora.
Virgen del pecado de oro, Mamita,
Es tu día, en tu semana,
Porque dicen que es tu tarde.

4)
Cerro Oreja Mayor,^e Choqela,
Eres de parar del *llipi*.^f
Cerro Oreja Menor, Choqela,
Eres largo como *llipi*.
Un buen descanso es justo, Choqela,
Descanso risueño es justo.

^a Posiblemente *Yacanani* (o isla de la ofrenda), una de las islas de la provincia de Puno.

^b Cerro en la zona de Chucuito-Platería en la provincia de Puno.

^c En aimara significa "donde cae bastante sol". En Chucuito existen pampas con este nombre donde pastan los ganados.

^d Con este nombre se identifican actualmente las pampas de arenales ubicadas a orillas del lago Titicaca, en Ácora.

^e Cerros tutelares de las comunidades de *Jachajinchucha* y *Jisqajunchuqa* de Ácora.

^f "Palos largos unidos en su parte superior por cintas para hacer más efectivo el cerco a la presa" (Palacios 2009: 19)

Las máscaras cubren la naturaleza de los danzantes en proceso de transfiguración. En dicho proceso los diferentes mundos se visibilizan y sus habitantes, sus personas, emergen en el inestable tiempo/espacio de la frontera compartida. Las personas humanas con pieles y máscaras abren los umbrales de su esencia. Se transfiguran en la danza al "encarnar" los roles de las personas naturales (las vicuñas), permitiendo así que emerjan en el escenario *puruma* en su dramática lucha por sobrevivir a la cacería. Los viejos míticos *Wari Wiracocha* y *Choquela Ahuila*, aquellos cerros *apus* y *achachilas* a los que el

hombre acude por intercesión de los antepasados a solicitar permiso para cazar, inclinan la balanza conforme a lo necesario. Las personas humanas también se dramatizan a sí mismas en su doble rol de “portadores de ruego” y cazadores. Deben sortear las energías en pugna con su propia máscara. Cada persona con su ritmo vital es convocada a bailar con las demás en las medianeras de sus mundos, con todo lo que ello implica coreográfica, gestual y simbólicamente en una danza comunitaria (Gudemos 2012: 18). Del “saber bailar” dependerá la apertura y cierre de los umbrales, así como el entrar y salir del estado *puruma* y reincorporarse al orden social con el aporte experiencial de lo vivido.

Conclusiones

La Fiesta de la Virgen de la Candelaria constituye actualmente el ámbito performático de mayor envergadura en Puno. El ámbito propicio para observar cómo los diferentes actores sociales interactúan con sus sistemas de valores frente a las nuevas condiciones de producción, interpretación y transformación de significados. En este ámbito y frente a estas condiciones nos preguntábamos al comienzo de este trabajo, ¿qué tipo de consenso comunitario sigue autorizando el sentido social de bailar *Choqela*, aun cuando la dimensión emocional del gesto vivido por los bailarantes vaya perdiendo fuerza autorizante en los procesos cognitivos de cohesión identitaria? Si la *Choqela* con sus variantes es una danza que permite a los comuneros aimaras identificarse y relacionarse con su territorio, sus *apus* y sus mayores, siendo por ello reconocida por sus propias huellas de identidad, ¿por qué los mismos comuneros prestan su consentimiento, sumándose con ella a las políticas culturales de los discursos hegemónicos y luchando a través de sus representantes para conseguir bendiciones patrimoniales? Creemos que las respuestas a estos interrogantes están, precisamente, en el valor social con el que los comuneros asumen la *Choqela* como medio de negociación y resistencia para instalar en las actuales estructuras del poder sus propias estrategias de inserción social frente a las gestiones permanentes de “mantenimiento y salvaguarda de lo autóctono” (FRFCP 2012; Acta, Cuarta Reunión, folios 4 a 7). Es una de las performances que les permite situarse en el polisémico contexto festivo y negociar con discurso propio un espacio de presencia política en aquellas discusiones que los convoca particularmente, a saber: “tradiciones y expresiones orales; usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza del universo; técnicas artesanales tradicionales” (FRFCP 2012; Quinta Reunión, folios 8 a 10). La superposición de los calendarios festivos (regionales agrícolas y religiosos institucionales) es la base de consenso que se fue imponiendo a través de los siglos; no es novedoso incluso que los escenarios ceremoniales sean compartidos en tiempos de celebración. Tampoco lo es que las danzas sean el medio de convocatoria social que de un lado y del otro del consenso sirve para mantener los espacios de poder y sus estructuras. Sí lo es asumir como comunidad un posicionamiento en las tomas de decisión política en el marco de la Fiesta e institucionalizarlo (FRFCP 2012; Quinta Reunión, folios 8 a 10). Es precisamente en ese acto de posicionamiento co-

<i>Jayma</i> (relato), <i>Choqela</i> de Ácora según la versión escrita y publicada en el <i>Catálogo de la Música Tradicional de Puno</i> . Tomo II (Palacios 2009: 69)	
<i>Jila Jinchu Achachilay Choqela</i> <i>Juno qollo luchstatii.</i>	Sabio Oreja Mayor, <i>Choqela</i> , Descongelador de las nieves.
<i>Tunka Jinchu Achachilay Choqela</i> <i>khitis kutiña Kusismay</i>	Sabio Diez Orejas, <i>Choqela</i> , Si alguien regresa, alégrate.

munitario en el que las danzas actualizan su sentido social, aunque eso implique dejar en el camino del tiempo aquellas huellas de identidad que arraigaban los espacios de performance a los territorios comunales, anclándolos en ellos. En efecto, los procesos de actualización implican conocer otros discursos para entrar en diálogo, así como ocupar otros espacios de representatividad social para sostener las relaciones de co-presencia. En estos procesos las comunidades comenzaron a institucionalizar su participación en el contexto de la Fiesta y su protagonismo en las negociaciones de reconocimiento patrimonial.

Por cierto, las relaciones de co-presencia no siempre se sostienen sobre los soportes de la equidad. No obstante y aún con todas las modificaciones de las manifestaciones culturales que demanda la participación en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria, las comunidades campesinas saben que sin danzas no hay Fiesta y que aún en su contexto es posible restaurar el tiempo ritual de convocatoria, de alegría por el encuentro, de bailar comunitariamente.

Agradecimientos

Nuestra profunda gratitud a Román Robles Mendoza (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima) por su diálogo abierto y por permitirnos aprender de su importante legado en el estudio de las danzas andinas. Las opiniones aquí vertidas son, sin embargo, nuestra responsabilidad. Agradecemos a Felipe Gutiérrez Bravo, Radio Onda Azul (Puno) y, principalmente, a los comuneros de los distritos de Ácora y Platería por su valiosa colaboración.

Referencias

Abercrombie, Thomas A.

2006 *Caminos de la memoria y del poder: Etnografía e historia en una comunidad andina*. La Paz: Institut français d'études andines (IFEA), Instituto de Estudios Bolivianos-IEB, Cooperación ASDI-SAREC.

Agencia EFE

2021 Ministerio de Cultura descarta que Perú tenga exclusividad de la morenada, tras queja de Bolivia. *Gestión* (11.05.2021). URL: <https://gestion.pe/peru/ministerio-de-cultura-descarta-que-peru-tenga-exclusividad-de-la-morenada-tras-queja-de-bolivia-noticia/?ref=gesr>, último acceso 2021/10/01.

ALLPA

s.f. *Las comunidades campesinas en la región de Puno*. Ministerio de Cultura y Centro de Recursos Interculturales (eds.). URL: <https://centroderecursos.cultura.pe/es/registrobibliografico/las-comunidades-campesinas-en-la-regi%C3%B3n-puno>, último acceso 06.07.2021.

Andina, Agencia Peruana de Noticias

2020 Virgen de la Candelaria 2020: hoy se realiza concurso de trajes de luces. *Andina, Agencia Peruana de Noticias* (09.02.2020). URL: <https://andina.pe/agencia/noticia-virgen-de-candelaria-2020-hoy-se-realiza-concurso-trajes-luces-784447.aspx>, último acceso 01.10.2021.

Apaza Ticona, Jorge

2019 Ritualidad y crianza de la agrobiodiversidad en las familias campesinas de las comunidades del distrito de Tilali, Provincia de Moho. Puno, Perú. Tesis Doctoral. Sevilla [ms]: Universidad Pablo de Olavide.

Apaza Ticona, Jorge, Vicente Alanoca Arocutipa, Cesario Ticona Alacona, Alfredo Calderon Torres y Yuselino Maquera Maquera

2019 Educación y alimentación en las comunidades aymaras de Puno. *Comunic@ccion: Revista de Investigación en Comunicación y Desarrollo* 10(1):36-46.

Bertonio, Ludovico

1612 *Vocabolario dela Lengoa Aymara: primera y segunda parte*. URL: <https://www.wdl.org/es/item/13776/>, último acceso 06.07.2021. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Burman, Anders

2011 *Descolonización aymara. Ritualidad y Política (2006-2010)*. La Paz: Plural Editores.

Calsín Anco, René

2011 Arguedas y la otra capital del Perú. *Los Andes, Puno* (16.01.2011). URL: <http://www.losandes.com.pe/oweb/Cultural/20110116/45328.html>, último acceso 2021/10/01.

Carter, William y Mauricio Mamani

1982 *Irpa Chico. Individuo y comunidad en la cultura aymara*. La Paz: Librería-Editorial Juventud.

Cereceda, Verónica

1990 A partir de los colores de un pájaro... *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4:57–104.

Cuentas Ormachea, Enrique

1995 *Presencia de Puno en la Cultura Popular*. Lima: Empresa Editorial Nueva Facultad.

Curbelo, Carmen

2016 El heterogéneo paisaje del patrimonio cultural: Algunas ideas para su (de)construcción. *Anuario de Arqueología*:16–34.

El Peruano

2017 *Normas Legales*. Documento publicado el 25 de mayo de 2017, páginas 9 a 11. URL: <https://busquedas.elperuano.pe/download/url/declaran-patrimonio-cultural-de-la-nacion-a-la-danza-llipi-p-resolucion-vice-ministerial-n-091-2017-vmptic-mc-1524180-1>, último acceso 2021/10/01.

Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno (FRFCP)

2012 *Acta de reuniones del Comité de la Formulación de Expediente: Nominación “Fiesta de la Candelaria” Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad UNESCO. Consentimiento de las Comunidades*. URL: <http://ow.ly/SFYePy><https://ich.unesco.org/doc/src/20386.pdf>, último acceso 2020/12/21.

2014 *Expediente de candidatura. Oficio N° 0135 2011-FRFCP/P. Actas y nota de consentimiento en participar y apoyar la iniciativa de postular a la Festividad de la Virgen de la Candelaria ante la UNESCO*. URL: <https://ich.unesco.org/es/RL/la-fiesta-de-la-virgen-de-la-candelaria-en-puno-00956>, último acceso: 2018/05/23.

Fernández, Liubomir

2020 Obispo de Puno pide perdón a fieles de la Candelaria. *La República* (03.02.2020). URL: <https://larepublica.pe/sociedad/2020/02/03/obispo-de-puno-pide-perdon-a-fieles-de-la-candelaria-unesco-lrsd/>, último acceso 2021/10/01.

Finol, José Enrique

2014 Antropo-Semiótica del cambio ritual: de los viejos a los nuevos ritos. *Runa* 35(1):2–55.

Fischer-Lichte, Erika

2007 *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen: Eine Einführung*. Vol. 1. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

2017 *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp.

Flores Ochoa, Jorge

2011 La literatura danzada: Replanteo del folklore. En: R. Robles Mendoza (ed.), *Me-*

moria y Homenaje a José María Arguedas, pp. 123–141. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

Grumann Sölter, Andrés

2014 La politicidad sensible en la performance y los espectadores: Escenas en torno al teatro en el pensamiento de Jacques Rancière. *Revista de la Academia* 18:107–123.

Gudemos, Mónica

2012 Tu piel, mi piel, nuestra piel: Salud, música y naturaleza en los Andes. *Diálogo Andino* 39:9–22.

2018 *La Choq'ela, ¿una danza 'patrimonial' de Puno? Ponencia presentada en el 56° Congreso Internacional de Americanistas*. Salamanca.

Gutiérrez De Angelis, Marina

2010 Parentesco, poder y religiosidad en las fiestas públicas de la Buenos Aires virreinal: 1780-1808. *Avá. Revista de Antropología* 18:133–148.

Harris, Olivia y Thérèse Bouysse-Cassagne

1988 Pacha: en torno al pensamiento Aymara. En: X. Albó (ed.), *Raíces de América*, pp. 217–281. Madrid: Alianza América/Unesco.

Hostnig, Rainer

2018 Representaciones humanas y composiciones escénicas en pinturas rupestres de Carabaya, Puno, Perú. *Rupestreweb*. URL: <http://www.rupestreweb.info/antropocarabaya.html>, último acceso 2021/10/01.

Lotman, Iuri

1979 *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

Magariños de Morentín, Juan

2007 La Semiótica de los bordes. *Significación y negatividad. Tópicos del Seminario* 18:97–112.

Ministerio de Cultura

2019 *Ministerio de Cultura presentará el lanzamiento de la Festividad de la Virgen de la Candelaria 2020 de Puno. Nota: 2019/11/15*. URL: <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/68719-ministerio-de-cultura-presentara-el-lanzamiento-de-la-festividad-de-la-virgen-de-la-candelaria-2020-de-puno>, último acceso 2021/10/01.

Palacios Ortega, Virgilio

2008 *Catálogo de la Música Tradicional de Puno*. Vol. Tomo 1. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

2009 *Catálogo de la Música Tradicional de Puno*. Vol. Tomo 2. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Pinilla Cisneros, Carmen María

2002 Cartas del Archivo José María Arguedas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. *Anthropologica* 20(20):121–176.

Pizarro Cabezas, Rosa y Vicente Alanoca Arocutipa

2014 *Aimaras: Comunidades rurales en Puno*. URL: <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/AimarasComunidadesruralesenPuno.pdf>, último acceso 2021/10/01. Lima: Ministerio de Cultura.

Podjajcer, Adil y Yanina Mennelli

2009 “La Mamita y Pachamama” en las performances de Carnaval y la Fiesta de Nuestra Señora de la Candelaria en Puno y en Humahuaca. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* 36:69–92.

Radio Minería

2020 Precios del ingreso al estadio con motivo de la Candelaria no estarían al alcance de las condiciones económicas de la población. *Radio Minería* (07.02.2020). URL: <https://www.radiomineria.pe/precios-del-ingreso-al-estadio-con-motivo-de-la-candelaria-no-estarian-al-alcance-de-las-condiciones-economicas-de-la-poblacion.html>, último acceso 2021/10/01.

Radio Onda Azul

2020a Puno: Comité de Salvaguardia de la Festividad Virgen de la Candelaria aprueba estatuto. *Radio Onda Azul* (22.01.2020). URL: <https://radioondaazul.com/puno-comite-de-salvaguardia-de-la-festividad-virgen-de-la-candelaria-aprueba-estatuto/>, último acceso 2021/10/01.

2020b Puno: Orden de Presentación del LVI Concurso de Danzas Originarias 2020. *Radio Onda Azul* (27.01.2020). URL: <https://radioondaazul.com/puno-orden-de-presentacion-del-lvi-concurso-de-danzas-originarias-2020/>, último acceso 06.07.2021.

Supo, Hugo

2017 Ácora celebró a la Virgen del Rosario con danza Llipi pulis. *Diario Correo* (02.10.2017). URL: <https://diariocorreo.pe/edicion/puno/acora-celebro-la-virgen-del-rosario-con-danza-llipi-pulis-777419/>, último acceso 2021/10/01.

TeleSUR

2015 Fiesta de la Candelaria de Perú es Patrimonio de la UNESCO. *TeleSURtv.net* (03.02.2015). URL: <https://www.telesurtv.net/news/Fiesta-de-la-Candelaria-de-Peru-es-Patrimonio-de-la-UNESCO-20150203-0004.html>, último acceso 2021/10/01.

Valencia Chacón, Américo

2014 Danzas autóctonas de Puno. *Cuadernos Arguedianos* 10:60–86.

van Gennep, Arnold

2005 *Übergangsriten*. 3., erweiterte Auflage. Frankfurt am Main y New York: Campus Verlag GmbH.

Vive Candelaria

2017 Danzas en peligro de extinción se lucen en la Candelaria. *Vive Candelaria* (07.02.2017). URL: <https://vivecandelaria.com/danzas-peligro-extincion-se-lucen-la-candelaria/>, último acceso 2021/10/01.