

LA REPRESENTACION COMO EJE EN UN ESTUDIO ANTROPOLOGICO.

André Affentranger¹

Introducción

Este artículo tiene como punto de referencia un acontecimiento cultural que se lleva a cabo en algunos pueblos en los Andes surperuanos: un tipo de corrida de toros, en la cual se ata un cóndor al lomo de un toro, más conocido como *yawar fiesta* (fiesta de sangre)². Llama la atención saber que este término es – por diferentes razones – asumido con cierto orgullo, tanto por los habitantes de la ciudad (p.e. Cusco, Abancay, Lima) como también por los de las poblaciones urbanas en las *Provincias Altas* en los departamentos Cusco y Apurímac, mientras que el mismo término es cuestionado por una parte importante de científicos sociales que trabajan en esta área. Según ellos, el término *yawar fiesta* no correspondería a la denominación "original" o "auténtica" que se da a este acontecimiento en las comunidades campesinas de esta zona.

A esta disyuntiva en lo que se refiere a la definición o interpretación del término *yawar fiesta* podemos acercarnos a partir de dos puntos de vista diferentes: o participamos en la discusión sobre la denominación "verdadera" y "correcta" de este tipo de corrida de toros con cóndor (de ahora en adelante señalado como C.c.C.); o asumimos este hecho simplemente como una expresión entre muchas en el discurso sobre este acontecimiento, el cual entonces sería el enfoque de nuestro análisis. En base a mis experiencias, diría yo que la segunda opción es menos tajante, menos estrecha, por ende, enriquece más al proceso hermenéutico, el cual ubica a un acontecimiento cultural dentro de un permanente proceso. Por el contrario, una discusión positivista mantiene la idea de que si bien aún no se encontró el origen de este acontecimiento, algún día se logrará, aunque el costo sea volver atrás a la historia. Quiero adelantar por eso que este artículo no aspira a ser uno más en la lista de intenciones de encontrar el significado de la C.c.C., sino más bien de rescatar el carácter constituyente de los significados que le son atribuidos e identificar los escenarios y actores que son sujetos de este acontecimiento cultural.

El presente texto refleja un estudio que incluye una serie de trabajos de campo realizados en diferentes pueblos y comunidades campesinas en las provincias de Cotabambas, Aymaraes y Abancay en el departamento Apurímac durante los años 1999 y 2000, como también experiencias académicas y no-académicas hechas en la ciudad del Cusco durante este tiempo. La mayoría de los trabajos de campo se focalizaron en Cotabambas, lugar frecuentemente visitado

¹ André Affentranger, 1968: Antropólogo suizo; licenciatura y doctorado en antropología en la Universidad de Basilea, Suiza. Docente y asistente científico en el Departamento de Antropología de la Universidad de Zurich, Suiza. Director de proyectos de video en el área de la integración social en contextos interculturales. Contacto: affentranger-a@bluewin.ch

² El término *yawar fiesta* corresponde al título de la novela escrita por José María Arguedas [1977], publicada por primera vez en el año 1941. En ella, Arguedas describe la sociedad de Puquio (Ayacucho) y sus alrededores en los años treinta del siglo XX a través del conflicto que nace por la prohibición (pronunciada desde Lima) de realizar la "tradicional" corrida de toros al "estilo serrano", denominada por la población local como el *turupukllay* (juego del toro). En el centro de la novela está el *turupukllay* sin cóndor, en el cual no muere ningún animal, al igual que en la C.c.C.

por equipos de filmación, fotógrafos, periodistas y antropólogos, tanto nacionales como también extranjeros, durante los días que se realiza la C.c.C. Dada la amplia producción audio-visual sobre este acontecimiento, esta investigación no quisiera limitar sus conclusiones sólo a representaciones escritas (Affentranger 1996; 2001a; 2001b), sino incluir además como herramienta de trabajo una cámara de video que hizo posible la producción de un video documental (ibid. 2001), el cual es parte de la tesis de doctorado (ibid. 2003).

EL SIGNIFICADO

La "invención" de la corrida de toros con cóndor

Quien ha visto alguna vez una imagen de la C.c.C. sabe, que esto es un acontecimiento altamente emotivo y con un gran potencial simbólico. Sea en representaciones escritas y audio-visuales o en relatos orales, este tipo de corrida de toros que generalmente es parte de una fiesta patronal o de las festividades para celebrar el día de la independencia política del Perú (28 de julio), es objeto de interpretaciones y evaluaciones que nos reflejan en primera instancia lo que cada uno de estos diferentes comunicadores nos quiere mostrar. Lo común que tienen casi todas estas representaciones es su gran énfasis en la descripción del acontecimiento como un ritual que nos remite a lo "rural/auténtico" y no a lo "citadino"; a lo "natural" y no a lo "artificial"; a lo "tradicional/antiguo" y no a lo "liberal/moderno", y que representa la fuerte vinculación y el compromiso de estos pueblos con la *Pacha Mama* (Madre Tierra) y con los *Apus* (espíritus de los cerros)³. Una consecuencia de esta descripción unilateral es la idealización y, por lo tanto, la tergiversación de los hechos documentados. Otra notable consecuencia es la de mostrar una sociedad homogénea, exenta de todo conflicto social, en la cual existen acuerdos tácitos y en donde todos parecieran ser "indígenas". Pero existen también otras representaciones que reconocen el proceso de cambio en el cual está inserta la C.c.C., y que toman en cuenta por ejemplo el significado que tiene el toro en la sociedad rural andina para así cuestionar o relativizar las interpretaciones arriba mencionadas. Sin embargo, ellos no dudan en que "antes" existía la verdadera *Yawar Fiesta* y se lamentan que hoy en día ya no es igual (Allen 1990; Barnes 1994; Yule 1985)⁴.

Representaciones audio-visuales ofrecen al espectador posibilidades casi infinitas de llenar las imágenes con sus propias realidades y fantasías. Tomando en cuenta los textos y las películas, la C.c.C. se nos presenta como un símbolo con un gran potencial de generar significado e interpretación, lo que podría ser además la razón por la cual existen tantas películas documentales que se han producido sobre este evento (especialmente en Cotabambas). Una explicación de la comercialización de estas imágenes seguramente está en el alto grado emotivo, estético y simbólico que se adhiere a este acontecimiento, ya que justamente estos son los factores principales para que un objeto (en este caso la C.c.C.) pueda volverse un símbolo clave (Warneken 1997: 550). El énfasis en la gran mayoría de las representaciones de este

³ La producción escrita es bastante amplia y se encuentran desde textos científicos (p.e. Barnes 1994; Meza 2000), artículos en revistas culturales (Kreye 1998; Reinhard 1992; Yule 1985), hasta descripciones de carácter periodístico y folclor (Barrionuevo 1968; El Dorado Larrabure 1996; El Sol 1999; Velarde 1964) como también turístico (DRIT 2000; Petri 1987; PromPeru 2000). En relación a las representaciones audio-visuales me refiero a los trabajos de: Brög 2002; Clare 2000; Figueroa 1997; Garlick 1991; Hashicuchi 1997; León 1994; Norelli 1992; Teianu 2000; Yule 1987; Zecca 2001.

⁴ Es importante mencionar el artículo de Fanni Muñoz (1993) que se distingue claramente de los ya mencionados, tanto en su metodología como también en sus conclusiones.

acontecimiento está en su presentación como la lucha o el encuentro simbólico entre el “mundo andino“(representado por el cóndor) y el “mundo español/occidental“(representado por el toro), y en algunos casos incluso como venganza del indígena contra el conquistador. Independientemente de cómo evaluamos este hecho, pareciera que, tanto en el Perú como también en el extranjero, este símbolo concuerda con la expectativa de los receptores. Los medios de comunicación, especialmente los de carácter de masa, responden directamente a la gran demanda de la audiencia por "constructos de diferencia", por imágenes diferentes y exóticas- una demanda que resulta de la necesidad de dar significado a sí mismo (Crain 1992: 100-102).

Tomando en cuenta que la C.c.C. es un caso ilustrativo de la construcción de un símbolo, suponemos que éste nos sirve mucho más como instrumento para desentrañar las necesidades e intereses de sus propios productores y destinatarios, que lo que supuestamente quieren representar (Warneken 1997: 550). Esto no significa que no nos sirva la mirada hacia el pasado.

Para entender mejor la razón del cómo este evento se nos presenta, habría sin duda que recurrir parcialmente al análisis de aspectos y elementos históricos de la C.c.C. Sin embargo, para poder cumplir con este cometido es necesario mantener una cierta distancia frente a esta "tradición", porque de lo contrario ya no seríamos capaces de percibir nuevos significados que se superponen a ella. Un ejemplo: para comprender mejor los elementos de competencia que existen en la actual C.c.C., ya sea entre los *dueños del cargo*⁵, entre las bandas de músicos, entre las comisiones de captura del cóndor, entre los dueños de toros, etc..., habría que analizar la historia del significado de los *cargos* y de su recepción en general. Por otra parte, aunque hoy en día se realiza la mayoría de las C.c.C. que escasamente quedan a través de *dueños del cargo*, no debemos omitir o, peor, subestimar e ignorar que estas corridas son filmadas y documentadas por representantes de canales de televisión, fotógrafos, antropólogos y periodistas extranjeros o peruanos. En los dos casos se amplía nuestra área de investigación significativamente, es decir, tanto por representantes como también por receptores, en este caso los televidentes, antropólogos, visitantes de festivales de cine, estudiantes en el Perú y en el extranjero. Dejar de tomar en cuenta la vista hacia ellos, es decir al puente a través del cual nos llega la información sobre los "otros"⁶, significaría dejar de lado una parte importante de la historia del evento que observamos.

En los comienzos de mi investigación, un antropólogo cusqueño me ha presagiado pocos resultados en mi intención, dado el hecho de que, según él, "quedan muy pocas personas en Cotabambas que son la única fuente de informaciones veraces sobre la C.c.C.". Según este discurso, la coherencia de "antes" entre el significado "verdadero" u "original" por un lado, y el significado atribuido por la gente por el otro, hoy ya no existe. Sin embargo, desde mi punto de vista, el término "antes" nunca existe, cuando se trata de una "tradición", ya que ella se encuentra en un permanente proceso de re-definición. En cada momento histórico son las personas las que le dan un significado como también un sentido a un evento cultural, basándose generalmente en los contextos en los que se lleva a cabo éste y otros acontecimientos. A cada tiempo corresponden determinados *guardianes de la tradición* (Montoya, 1986: 53), es decir, personas e instituciones que tienen una mayor influencia en la definición del significado de un evento

⁵ *Cargos* son compromisos ritualizados, en los cuales los que se encargan (los *dueños del cargo*) garantizan la preparación de ciertos aspectos de una fiesta religiosa o cívica.

⁶ Fabian [1999: 337] denomina a las personas que se sitúan o que son situados enfrente del antropólogo en el trabajo de campo, como *others* ("otros"). Según él, los "otros" no están realmente presentes en los textos antropológicos, sino son más bien "hechos", ya que si estarían presentes no habría razón para representarles y hablar por ellos.

cultural. Si entendemos "tradición" de esta manera (incluyendo la posibilidad de que ella pueda ser "inventada" (Hobsbawm, 1983) se nos amplía no solamente el campo de investigación, sino también, se nos facilita el acceso al actual significado que le es dado por la sociedad y sus organizaciones. De una investigación orientada bajo estos parámetros, evidentemente no podemos excluir ni los equipos de filmación presentes en la C.c.C. en Cotabambas, ni los antropólogos que recogen datos para después interpretar al evento cultural observado.

LA REPRESENTACION AUDIO-VISUAL

La problemática de películas con pretensión antropológica

Producir una película o un video, sea documental o de ficción, es una empresa con gran despliegue económico y de tiempo, siempre y cuando la intención sea ganar reconocimiento o dinero, vendiendo el producto para cubrir por lo menos los costos y el tiempo invertido. Ya que los productos audio-visuales generalmente están sujetos a las leyes del mercado, un proyecto de película que no quiere ser deficitario tiene que tener el objetivo de entrar al mercado donde se compran y venden estos productos, es decir al cine o a la televisión⁷. Sin embargo, para tener la oportunidad para ser aceptado por la televisión, una película no sólo tiene que cumplir con los estándares formales (en primer lugar calidad de imagen y audio), sino también con condiciones impuestas por el canal de televisión en función de un *rating* alto. En los últimos años, la televisión ha vivido un proceso de privatización muy fuerte y el mercado televisivo se ha vuelto sumamente agresivo. Ni siquiera los pocos canales estatales que siguen existiendo pueden sustraerse a la fuerza del mercado que manda y a la presión de vender derechos de emisión a empresas grandes y ofrecer su recipiente de emisión como plataforma de comercio. Pero acá entramos a un área demasiado grande y compleja. Para nuestro objetivo basta recordar que cualquier proyecto de película que aspira una emisión televisiva, está expuesta a estas fuerzas económicas y tiene que trabajar en función de ellas. Esto no significa otra cosa que satisfacer las necesidades, respectivamente los deseos y las expectativas de los televidentes, y cumplir con el hábito visual del público.

Estas constataciones parecen triviales, sin embargo, es sobre todo en ellas donde se origina la problemática de realizar una película antropológica, entendida como un "texto" que pone su énfasis en el proceso de investigación, filmar y editar, y no en las reacciones del público que podría provocar; como un "texto" que en su proceso de desarrollo es controlado por el autor, y no por el lector. Entre una película antropológica entendida de esta manera y la televisión con su "capacidad de apoderarse" (Banks, 1993: 127) existen contradicciones fuertes, y dada la desigualdad de poder entre los dos es comprensible que en el caso de un acercamiento, los compromisos en relación a la forma y al contenido de la película son llevados a cabo por el autor, no por la televisión.

Detrás de cada proyecto audio-visual hay un grupo de personas que participa en la realización de la película y que nunca se menciona en los créditos: el público. En cada película están grabados los ojos de los espectadores. En este sentido se puede entender una película como un espacio en el cual hay tres actores: los filmadores y su equipo, los filmados, y el público, el cual incluye

⁷ Una excepción son proyectos de películas que son financiados a través de instituciones sin intereses de lucro, como por ejemplo fondos académicos, culturales o de desarrollo.

aspectos como relaciones de poder, segmentos sociales, actividad/pasividad de los espectadores, destino de la película, falta de información del público (Martínez, 1993).

Pero no basta con el rol del espectador como "co-productor" de películas. La relación entre público y película es dialógica y la película además participa en la construcción de la realidad del espectador. Este hecho se conoce más a través de la discusión sobre las consecuencias de películas de ficción, sobre todo con un gran contenido de violencia, en la conducta de los espectadores, especialmente en la juventud, o sobre la manipulación de programas televisivos con fines políticos. Sin embargo, a películas documentales normalmente no se les atribuye este carácter, a pesar de que todas las imágenes, sin excepción alguna, son mediatizadas (Schechner, 1999: 187). La única diferencia que existe entre películas documentales y de ficción se encuentra en la intención, es decir que el documental, en comparación con la película de ficción, intenta de hacer aparecer los sucesos y "aspectos humanos" filmados como "reales", como si ni siquiera el equipo de filmación hubiera estado presente. En esto, el productor tiene varios instrumentos a disposición, entre los cuales los más importantes son: la integración de comentarios e interpretaciones de expertos que se pone sobre las imágenes; las reacciones de personas comunes y corrientes en el lugar de los acontecimientos; la edición, para mediatizar todos los acontecimientos tratados en la película: un simulacro de una captura de cóndor se puede montar como "real", el conjunto de interpretaciones de la C.c.C. se puede cortar y montar nuevamente en una sola, la excepción de ver un campesino tomar junto con un *misti*⁸ se puede representar como algo normal, a las imágenes de la C.c.C. se puede conferir más ritmo a través de la integración de música costeña, y la sustracción de todas las imágenes donde aparecen extranjeros en la película editada borra la pelea entre diferentes camarógrafos por la posición más cerca de los acontecimientos y fomenta el deseo de realizar un viaje pionero a Cotabambas. Por lo tanto, no es exagerado decir que el "otro", es decir el filmado, es editado de un modo instrumental⁹.

Películas sobre la C.c.C.

En el caso de la película documental se podría decir que sigue teniendo una posición privilegiada en cuanto que se la evalúa como seria, científica, copia fiel de la realidad. Esta posición de privilegio se contradice con su carácter construido y, a la vez, constituyente que tienen todas las películas, cuestión que aún no se discute públicamente como en el caso de la película de ficción. Una razón es que este género audio-visual aún no tiene el mismo estatus en el mercado televisivo como lo tienen las películas de ficción. Pero tomando en cuenta que los documentales en general experimentan un *boom* fuerte, por lo menos en Europa, pareciera ser recomendable incluir también películas documentales y el impacto de sus imágenes y su manera de proceder en nuestro análisis. Sabiendo que la lista de películas sobre la C.c.C. representa solamente una

⁸ Una definición para *misti* no se quiere dar acá, dado la fuerte complejidad de este término, sin embargo es necesario mencionar unas características importantes. Es un término utilizado en primer lugar por los *comuneros* para designar a las personas que viven en el pueblo (y no en comunidades campesinas), que tienen vínculos con la ciudad (a través de negocios, cargos políticos, familiares, amigos, o incluso una casa propia), que saben escribir y leer, como también hablar fluidamente el castellano igual que el quechua, que - según cada situación - enfatizan o sus lazos con la vida urbana o sus vínculos con las tradiciones locales. Son de familias que dominaron en tiempos pasados social y económicamente y que tienen la mayor influencia social y política en el distrito.

⁹ Para Devereaux (1995: 330) el ejemplo más extremo de un "simulacro" son películas sobre animales y naturaleza. En la realización de este tipo de películas, la cámara invade a la naturaleza, la desmenuza en una gran cantidad de imágenes y finalmente recompila estas en un nuevo orden.

pequeña parte de un gran repertorio¹⁰, y refiriéndose mencionadas anteriormente, es ilustrativo citar a Kathleen Kuehnast, cuando ella se refiere a la tergiversación, exotización, exageración y otras tendencias frecuentemente observadas en películas documentales:

"Imperialismo visual es la colonización del espíritu del mundo a través de imágenes selectivas que actúan como representación de una ideología dominante o, como en muchos casos, como representación de la verdad" ¹¹(Kuehnast 1993: 184).

¿Cómo entonces incluir películas en investigaciones antropológicas? ¿Cómo tratar la problemática de saber que ninguna representación (audio-visual como también escrita) representa la verdad, pero que todas son parte de la realidad social e incluso constituyen un factor importante en la construcción de ella misma? Tomando las películas sobre la C.c.C. como productos que pueden ser investigados según su forma, su proveniencia, su uso, su contenido, su significado, y el proceso de su desarrollo, se nos podría abrir una forma de mirar estas películas y de incluirlas como fuente en estudios antropológicos. Este procedimiento que sirve para elaborar nuevas preguntas hacia el acontecimiento cultural que analizamos y diferentes perspectivas para enfocarlo, quiero ilustrar a través de tres posibles aspectos en relación a la C.c.C.:

1.- Título y comentario inicial: Tomando en cuenta que tanto el título de una película, como también los primeros comentarios (voz en OFF) en ella, son informaciones que determinan fuertemente al marco dentro del cual los televidentes reciben y entienden las imágenes que siguen, se compararon los títulos de las películas sobre la C.c.C. y las primeras frases de los comentarios en ellas. Los dos elementos que frecuentemente se repiten son la mistificación y "exotización" de este acontecimiento cultural, y su relación con un pasado muy antiguo. Estos elementos se nos presentan en títulos de películas como por ejemplo *Nuestro Dios el Cóndor* (Yule/Harries 1987); *Apu Cóndor* (Norelli 1992); *Yawar Fiesta* (Figueroa 1980; León 1994); *Los animales divinos de los Inca* (Clare 2000); *Cóndor, el ave sagrado* (Teianu 2000); *Acoso y Victoria* (Garlick 1991) o *7000 kilómetros mitos: el amazonas: los barrancos* (Brög 2002). Igualmente las primeras frases "invitan" al televidente a adentrarse a este acontecimiento, como por ejemplo en éstas:

"En los remotos de los Andes peruanos, debajo de la sombra del Dios Cristiano, se ubica el último pueblo que realiza la fiesta legendaria, cuando el espíritu de la montaña de los Andes, el cóndor, es competido con el toro" (Yule/Harries 1987);

"No lejos de la ciudad del Cusco, en la pequeña comunidad serrana de Cotabambas, la vida de los actuales habitantes ha cambiado poco de la de sus ancestros Inca" (Norelli 1992);

"En todas las poblaciones de los Andes del Perú, los hombres viven en comunión con la naturaleza y muy próximos a sus Apus, las divinidades protectoras" (León 1994);

"Hoy día los indios piensan solamente en una cosa: en la fiesta grande, en honor a sus ancestros" (Clare 2000).

¹⁰ Entre las 14 películas que representan la C.c.C. se encuentran solamente dos (Getzels 1990; Tuesta 2000) que no tienen ni directa ni indirectamente alguna relación con la C.c.C. en Cotabambas.

¹¹ Las citas originales en inglés y en alemán, fueron traducidas por el autor del presente texto.

2.- El significado: Hemos visto que el significado dado a la C.c.C. en las representaciones nos informa más que solamente de la población local. Tomando en cuenta el carácter mediatizado de todo tipo de película¹², en última instancia el significado que se transmite en una película podría decir más sobre el representante (en este caso los equipos de filmación y los antropólogos que trabajan con ellos) y los televidentes que sobre el "otro", al cual se refiere este significado. Por eso, una vista general de las películas accesibles con la intención de divisar el significado más común que se nos presenta, sería de gran interés. La siguiente selección de comentarios en las películas es ilustrativa para la tendencia que existe en las películas: relacionar directamente este tipo de corrida de toros con la cosmovisión de la población local o con su expresión simbólica como encuentro entre el "mundo andino conquistado" (el "mundo de arriba") con el "mundo español conquistador" (el "mundo de abajo")¹³:

"... algunos completan sus oraciones al Dios cristiano con ruegos a los Apus de sus antepasados. Y también por eso, otros creen que en el retablo de la Iglesia está presente una figura de plata, que bien pudiera ser un cóndor" (León 1994);

"Una escena con fuerza simbólica: el cóndor, animal de armas de los Inca, picotea con su pico al toro, el símbolo del poder español, hasta que el lomo de este sangra" (Brög 2002);

"La atmósfera se carga de emoción tanto se inició este acto mágico, donde se unen la tierra y el cielo, el mundo de arriba y el mundo de abajo" (Figueroa 1997).

Esta constatación en sí no nos serviría tanto en nuestro análisis, si estos comentarios por lo menos fuesen relativizados o cuestionados por algunas personas, sin embargo, este significado es transmitido como el único. La tensión entre la representación unilateral en las películas por un lado, y la variedad de significados que se nos presentan en el campo (la C.c.C. como insinuación del ataque del cóndor a las crías¹⁴, como forma de competir entre los *dueños del cargo*, como juego que forma parte de una fiesta conflictiva) por otro, es lo que nuevamente nos impone incluir al público televisivo como co-productor de imágenes que, en parte, son la expresión de su propia realidad y su imaginación sobre el acontecimiento y los "otros".

3.- Los "otros": Partiendo del hecho que en todas las películas se relaciona la C.c.C. de uno u otro modo con la población local, es decir que el enfoque final está en ella, tendríamos que analizar más precisamente cómo se define a esta población local en las películas. Generalmente, los comentarios se refieren a una población homogénea con un mínimo nivel de diferenciación, y al "hombre andino" como denominación para todos los presentes¹⁵. Comparando este hecho con observaciones realizadas en las mismas poblaciones, donde no solamente existen diferentes grupos sociales, sino también individuos que se distinguen entre ellos en relación a muchísimos aspectos de su vida cotidiana y su forma de pensar, estos comentarios otra vez se revelan como

¹² Véase en capítulo anterior "La problemática de películas con pretensión antropológica".

¹³ A parte de las tres citas siguientes, esta tendencia se expresa también en otras películas, como son: Clare 2000; Garlick 1991; Hashiguchi 1997; Teianu 2000; Yule 1987; Zecca 2001.

¹⁴ Esta interpretación se encontró sobre todo en la provincia de Aymaraes, donde además se comenta con mucha frecuencia cómo el cóndor sabe acercarse a una vaca recién nacida o a una cría enferma y hacerle caer por la pendiente, como también "torear" a la vaca que intenta defender a su cría, "abriendo sus alas como una capa".

¹⁵ Esta tendencia se expresa con más énfasis en las siguientes películas: Brög 2002; Clare 2000; Figueroa 1997; León 1994; Norelli 1992; Teianu 2000; Zecca 2001.

tergiversaciones, sean intencionadas o no, que constituyen una imagen de los filmados que en el fondo es similar a la de una película de ficción.

Esta tendencia de dar una imagen homogénea de la población local e incluso del "hombre andino", como también de tergiversar una situación muy compleja, se perpetúa aún más si enfocamos las entrevistas con diferentes personas. Mientras que en algunas películas se renuncia totalmente a entrevistas de personas del mismo lugar para quedar con toda la autoridad que tiene preparado el comentario en una película (Clare 2000; Figueroa 1997), otras dejan hablar a habitantes del lugar. Sin embargo, es mencionable que, entre ocho películas sobre Cotabambas en las cuales los lugareños hablan sobre este acontecimiento cultural, en seis aparecen siempre las mismas tres personas de la misma familia (Garlick 1991; León 1994; Norelli 1992; Teianu 2000; Yule/Harries 1987; Zecca 2001) comentando sobre la C.c.C. Sin tomar en cuenta ahora la posición social que tienen ellos, este hecho remite a la existencia de un "nudo" importante (personificado por los *guardianes de la tradición*) por donde pasan informaciones que, en las películas, se presentan como representaciones de toda la población, y sobre todo como la de una población muy "tradicional"¹⁶.



Estos ejemplos para ilustrar una forma posible de tratar películas como fuentes en la investigación antropológica, demuestran la ventaja que nos da la percepción de la tensión entre la "representación" de un acontecimiento cultural por un lado, y la "presencia" de éste mismo por el otro. En vez de evaluar esta tensión como un vacío, o simplemente como una expresión de una "representación no-académica", ahora ella se nos presenta como un "catalizador" en nuestro trabajo.

En el caso de la C.c.C., esto significa lo siguiente: viendo las estructuras de las representaciones de este evento desde más cerca, ellas siempre "rozan" o incluso se contradicen con las observaciones que se hace en el lugar mismo; y es justamente este roce que hace crear nuevas interrogantes (como por ej. ¿Quiénes son realmente de los cuales se habla?) y a otros grupos y áreas sociales para incluir al estudio (comunidades campesinas alejadas, o pueblos donde ya no se realiza la C.c.C.), como también nuevas perspectivas desde las que se puede investigar, por ejemplo la de un camarógrafo.

¹⁶ Que los equipos de filmación se encuentran con personas que saben muy bien que detrás de cada camarógrafo se encuentra un público al cual se debe satisfacer con imágenes y comentarios que éste busca, ilustra muy bien lo siguiente: El año 1999, el ya mencionado capurador de cóndor se preocupó de aparecer en las entrevistas que dió a los diferentes camarógrafos al lado de una de sus ahijadas que es de una comunidad campesina muy alejada en las alturas y que podía representar mejor que otros -con sus palabras- lo "típico" y "auténtico", a través de su vestimenta, su apariencia, su canto.

Filmar como método en una investigación antropológica.

Las anteriores citas indican que la gran mayoría de películas documentales sobre la C.c.C. se someten a un principio monológico. Lo que caracteriza al discurso sobre esta *celebración* en las películas es la falta de contradicciones, de opiniones opuestas, de reclamos y de vacíos de conocimiento. Además los comentarios informan al público sobre esta *celebración* de tal manera que los directores parecen tener contactos extraordinarios durante muchos años con la población local. Esto contradice fuertemente el hecho que las imágenes de estas películas son tomadas dentro de muy poco tiempo, generalmente durante los días de la fiesta, excepcionalmente durante una o dos semanas.

Sin embargo, hemos visto que el significado de la C.c.C. es algo que permanentemente brota desde dentro del diálogo sobre esta *celebración* y desde dentro del conjunto de las diferentes voces que participan en este diálogo. Para poder reconocer este significado, o mejor, una parte de él, hay que ponerles atención a estas voces y a los intereses que están detrás o alrededor de este acontecimiento cultural (Burns 1995). Esto implica compartir en el diálogo, dejarse llevar por estas voces, pero también llevar a los "otros" a nuevos campos, entendiéndose a sí mismo como parte en este diálogo, no como observador "invisible" y "sin influencia", sino como sujeto activo, como "actor".

Ya que el enfoque central de la investigación fue la representación de la C.c.C., especialmente en películas, se presentó una posibilidad de participar en este diálogo precisamente a través del rol de productor, director, camarógrafo, editor y distribuidor. Decidí integrar una cámara de video en el trabajo de campo, tanto como medio para realizar un video documental, como también de instrumento de investigación. Las dos reflexiones básicas detrás de esta decisión fueron las siguientes:

1. El primer objetivo de una investigación no debiera ser la superación de las limitaciones del entendimiento teórico, sino más bien el reconocimiento de ellas (Bourdieu 1999). Esto nos previene de inclinarnos a pensar en el "otro" según una imagen ya hecha. Para reconocer estas limitaciones, el investigador tiene que exponerse el mismo a los deberes, intereses, deseos e ideologías que influyen sobre él y su proyecto. Para una investigación sobre la C.c.C. y su representación, esto significa exponerse a las mismas fuerzas que influyen sobre los otros proyectos de representación audio-visual y literaria e intentar de reconocerlas.

2. En vez de someterse al principio monológico, de citar a los "otros" simplemente para ilustrar, y de limitar la recolección y el análisis de datos a un proceso unilateral, se tiene que trabajar dialógicamente, reconociendo el trabajo de campo como parte del discurso sobre el acontecimiento en estudio (Tedlock 1999 a, b). Consecuentemente, el resultado de este trabajo tendría que ser comprobable por todos los que participan en este diálogo, los *comuneros*, *místis*, antropólogos, periodistas, camarógrafos, estudiantes de antropología en Suiza, entre otros. Sin duda alguna, debe ser más probable lograr este objetivo a través de un video que de un texto escrito, dado la ventaja que tienen las imágenes en relación a su accesibilidad, sobre todo por encima de diferentes culturas, lenguas, grupos sociales, capacidades y hábitos de leer.

Filmando en base de estas dos reflexiones, el proyecto de video sirvió como un catalizador para abrir nuevos campos alrededor de la C.c.C., nuevas preguntas sobre este tema y nuevos aspectos para incluir en el trabajo. Además facilitó entrar al rol de los representantes, exponerse a las

mismas dificultades de realizar una película y reconocer desde el interior algunas condiciones a las que el discurso sobre la C.c.C. está sujeto. Para ilustrar el gran campo de aplicación que abrió este procedimiento que contenía cuatro partes, quiero dar cuatro ejemplos de la investigación en Apurímac:

1. La *definición* y el *financiamiento*: Siendo un proyecto de video que era parte integral de la investigación financiada por distintas instituciones y con la pretensión de ser un proyecto científico, la producción de este video tenía desde el principio las mejores condiciones para no tener que someterse al dictado ni de la televisión ni de algún inversor. De todas maneras, se tenía que definir el futuro público de la película ya en la primera etapa, porque sin esta definición el proyecto audio-visual se hubiera quedado como fin en sí y no para sí. Tomando en cuenta que el espectador está ya desde un principio en el bosquejo de la producción audio-visual, tomé desde el inicio la decisión de presentar la película, una vez terminada, tanto en las comunidades campesinas y pueblos donde trabajé, como también en instituciones académicas y la televisión en el Cusco y en Lima, en festivales de cine europeos y latinoamericanos, en la Universidad, en círculos de amigos y en otros lugares de Suiza. Esta decisión determinó todo el proceso de producción, porque en cada toma en la filmación y en cada corte en la edición estuvo presente la conciencia sobre el compromiso con todos estos potenciales espectadores. La voluntaria entrega a esta amplia variedad de ideas permitió democratizar un poco más el control sobre la filmación que normalmente se une en muy pocas personas o en una institución y que se refiere a un solo tipo de público, generalmente al más grande.

2. La *filmación*: Estando en *Q'ejrata* (lugar de la captura, denominado por el cerro principal en este paisaje) y esperando a que el cóndor entre a la trampa, fui emplazado por el jefe de la comisión de la captura del cóndor –encargada por el gobernador– a pagarle a él extraoficialmente una buena cantidad de dinero para poder filmar. La discusión con él y mi negativa a esto me permitió tener acceso a importantes informaciones con respecto a la estructura de la comercialización de la C.c.C. que sin cámara no se hubiera obtenido. Pero más interesante aún es lo que ocurrió un día después de esta discusión, cuando ya acepté no poder filmar en *Q'ejrata*: sucedió que llegó al lugar la comisión de captura del alcalde, es decir los adversarios del gobernador, y se desarrolló un conflicto sobre el derecho y la "tradicción" de capturar cóndores en *Q'ejrata*. Desde este momento, el mismo jefe de la comisión del gobernador prácticamente me obligó a filmar todos sus rituales como también discursos sobre su "derecho tradicional" de capturar el cóndor en *Q'ejrata*. Se esforzó de impedir contactos entre la otra comisión y yo, e hizo todo lo posible para que me sintiera a gusto durante toda la estadía. Esta situación demuestra que la comercialización es sólo una de entre muchas explicaciones que tiene la filmación de la captura, como son por ejemplo el prestigio, el poder de definir esta "tradicción", la posición del *guardián de la tradición*, rivalidades antiguas que se viven a través de medios de comunicación modernos, etc.

3. La *edición*: En la edición, la posibilidad de manipular a través del montaje es casi infinita. Reducir 25 horas de grabación en bruto a 40 minutos es mucho más que una reducción temporal, es decir, una composición de pocas y exclusión de muchas imágenes en función de una idea, un mensaje, un conocimiento, una imagen propia que tiene el director y/o el editor del tema tratado. Entre el material en bruto tomado en Cotabambas, se encontraba una buena cantidad de comentarios de *comuneros* con respecto a su relación con las autoridades del pueblo. La intención de integrar estos comentarios en el video terminó en un proceso sumamente interesante e informativo. Sabiendo que se iba a presentar el video tanto en las comunidades campesinas

como también en el pueblo y en el canal de televisión local de Cotabambas, se tenía que tomar en cuenta que algunos comentarios podrían alterar el "silencio" o provocar reacciones fuertes de una persona contra otra o contra mi persona, o que alguien que nombra hechos prohibidos podría convertirse en blanco del rencor de algunos. Por el otro lado, existía un compromiso con algunas personas de integrar sus comentarios, aunque estos fueran altamente "delicados". Este proceso de medir entre la protección de ciertas personas y de mí mismo, la responsabilidad frente a los entrevistados y la situación socio-política en Cotabambas, el conocimiento sobre conflictos abiertos y escondidos, mi deseo de presentar comentarios que justamente no se escucha cada día, todo esto dentro de un período de una total crisis política nacional, bosquejó una parte de la estructura social en Cotabambas. Los comentarios que no podían incluirse por la seguridad de una persona, por ejemplo, reflejan directamente una relación de coacción. Esto demuestra la tensión entre imágenes editadas y no-editadas que contiene un altísimo valor de información y que puede servir como punto de partida para ahondar más en el tema.

4. La *presentación*: Mientras que la conciencia sobre la futura presentación en Cotabambas y otros lugares sirvió como punto de referencia y sistema de control durante todo el proyecto, desde su definición hasta la edición, las presentaciones mismas también eran muy valiosas. Las reacciones de la gente durante y después de la presentación, por ejemplo, demostraron cuál es el punto cúlmine en la película para los diferentes públicos, cuáles son las partes que provocan desacuerdos y en qué público, y quiénes se toman el derecho de criticar o evaluar la película. Por ejemplo, en el pueblo de Cotabambas fueron solamente los *mistis* los que se tomaron este derecho de evaluar a película, tanto con críticas positivas como también negativas. Sin embargo, esto no significa que el resto del público no comentó lo que vieron. Al día siguiente, en las tiendas y alrededor de las fuentes de agua en los barrios, se encontraba a grupos pequeños, comentando la película de una forma bastante analítica. A parte de sus posiciones frente al mensaje de la película, estas formas diferentes de reaccionar y comentar dicen mucho sobre la participación de estos grupos en la organización de la C.c.C., pero también sobre las posibilidades de los diferentes grupos sociales de opinar públicamente sobre un asunto social que involucra a toda la población.

En este sentido, incluir la filmación como método en una investigación antropológica no puede ser en función de encontrar el camino hacia la "verdadera" representación del acontecimiento cultural en estudio. Simplemente puede ayudar al antropólogo a reconocerse a sí mismo en su objeto de estudio, a tomar en serio los compromisos hechos en el campo, a preferir un procedimiento dialógico a uno monológico, a dejar de fijar el "otro" en un tiempo y un espacio, a distinguir entre los deseos propios y los de los "otros", a incluir todos los participantes (también los espectadores) en su observación, y finalmente a desarrollar preguntas críticas hacia todos, incluyéndose uno mismo.

BIBLIOGRAFIA

Affentranger, André

1996. **Stierkämpfe mit Kondor in den süd-peruanischen Anden**. Basel.

2001a **The condor and the bull**. En: Natural History: the Magazine of Nature and Culture. Pp. 50-57. New York. American Museum of Natural History.

2001b **Los guardianes del toro pukllay con cóndor**. En: Parlante: Revista del Cusco. Pp. 28-29. Cusco.

2003 **Umdeutungs- und Transformationsprozess einer Tradition und die Rolle der audiovisuellen Repräsentation**. Tesis de doctorado. Basel.

2005. **Lokales Drama auf internationaler Bühne**. Frankfurt a. M.: IKO-Verlag.

Allen, Catherine

1990 **Film Reviews**. En: American Anthropologist. Pp. 1105-1108, Vol. 92, n°4, dic. Menasha.

Anónimo

1999 **El Cóndor o "Apu Kuntur"**. En: El Sol. Pp. 11. 24 de julio. Cusco.

Arguedas, José María

1977. **Yawar Fiesta**. Buenos Aires. (1ª edición, 1974).

Banks, Marcus

1993 **Which films are the ethnographic films?** En: Film as Ethnography. P. I. Crawford y D. Turton (eds.). Pp. 116-129. Manchester: Manchester University Press (1ª edición, 1992).

Barnes, Monica

1994 **The Yawar Fiesta of Pampachiri, Apurimac, Peru**. En: NAOS. Pp. 13-18, vol. 10, n° 1-3, Pittsburgh.

Barrionuevo, Alfonsina

1968 **Cuzco Mágico**. Editorial Universo S.A., Lima.

Bourdieu, Pierre

1999 **Narzisstische Reflexivität und wissenschaftliche Reflektivität**. En: Kultur, soziale Praxis, Text: die Krise der ethnographischen Repräsentation. E. Berg y M. Fuchs (eds.). Pp. 365-374. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (1ª edición, 1993).

Burns, Allan

1995 **Video production as a dialogue: the story of Lynch Hammock**. En: The dialogic emergence of culture. D. Tedlock y B. Mannheim (eds.). Pp. 75-96. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

Crain, Mary

1992 **Pilgrims, "yuppies", and media men: the transformation of an Andalusian pilgrimage**. En: Revitalizing European Rituals. J. Boissevain (ed.). Pp. 95-112. London/New York.

Devereaux, Leslie

1995 **Cultures, disciplines, cinemas**. En: Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography. L. Devereaux y R. Hillman (eds.). Pp. 329-339. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

DRIT (Dirección Regional de Industria y Turismo)

2000 **Calendario Turístico 2000**. Cusco: DRIT.

Esser, Hartmut

1991. **Time and the work of anthropology: critical essays 1971-1991**. Chur.

1999. **Präsenz und Repräsentation: die Anderen und das anthropologische Schreiben**. En: Kultur, soziale Praxis, Text: die Krise der ethnographischen Repräsentation. E. Berg y M. Fuchs (eds.). Pp. 335-364. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Hobsbawm, Eric
1983. **Introduction: Inventing Traditions.** En: *The Invention of Tradition*. E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.). Pp. 1-14. Cambridge.
- Kreye, Andrian
1998. **Yawar Fiesta: das Fest des Blutes.** En: *Stern*. Pp. 72-90, no. 47. Hamburg.
- Kuehnast, Kathleen
1993. **Visual imperialism and the export of prejudice: an exploration of ethnographic film.** En: *Film as Ethnography*. P. I. Crawford y D. Turton (eds.). Pp. 183-194. Manchester: Manchester University Press (1ª edición, 1992).
- Larrabure, Cecilia
1996. **Yawar Fiesta: la agonía del toro y del cóndor.** En: *Somos*. Pp. 36-38. Año X, no. 503, 27 de julio. Lima.
- Laufer, Anke
1999. **El sitio de los indígenas en el siglo XXI: tensiones transculturales de la globalización.** En: *Cultura y globalización*. C. I. Degregori y G. Portocarrero (eds.). Pp. 139-162. Lima: PUCP, Universidad del Pacífico, IEP.
- Martinez, Wilton
1993. **Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship.** En: *Film as Ethnography*. P. I. Crawford y D. Turton (eds.). Pp. 131-161. Manchester: Manchester University Press (1ª edición, 1992).
- Meza, Gisela y Gonzalo Valderrama
2000. **Turupukllay: La corrida del señor gobernador.** En: *Senri Ethnological Reports. Desde afuera y desde adentro*. 18: 233-259.
- Montoya, Rodrigo
1986. **La cultura quechua hoy.** Lima.
- Muñoz, Fanni
1993. **La fiesta del turupukllay en el mundo andino.** En: *Márgenes: encuentro y debate*. Pp. 211-231, año VI, no.10/11, Lima.
- Petri, Otto
1987. **Der Stier ist ein Spanier.** En: *Peru verstehen: Sympathie-Magazin*. Pp. 30-31, no. 17. Starnberg.
- PromPeru
2000. **El Dorado:** Revista Internacional del Perú. Enero. Lima.
- Reinhard, Johan
1992. **Sacred Peaks of the Andes.** En: *National Geographic*. Pp. 87-110, vol. 181, no. 3. Washington D.C.
- Schechner, Richard
1999. **"Believed-in"-Theater.** En: *Rituale heute: Theorien – Kontroversen – Entwürfe*. C. Caduff y J. P. Pfaff-Czarnecka (eds.). Pp. 181-190. Berlin.
- Tedlock, Dennis
1999^a. **Fragen zur dialogischen Anthropologie.** En: *Kultur, soziale Praxis, Text: die Krise der ethnographischen Repräsentation*. E. Berg y M. Fuchs (eds.). Pp. 269-287. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (1ª edición, 1993).
1999^b. **Über die Repräsentation des Diskurses im Diskurs. Eine Replik.** En: *Kultur, soziale Praxis, Text: die Krise der ethnographischen Repräsentation*. E. Berg y M. Fuchs (eds.). Pp. 297-299. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (1ª edición, 1993).
- Velarde, Hernán
1964. **Fiesta de Sangre.** En: *Estampa: Revista de Expreso*. Pp. 6-7. 22 de noviembre. Lima.

Villegas, Abellardo

1997. **Ver-Dichtungen. Zur kulturwissenschaftlichen Konstruktion von "Schlüsselsymbolen"**. En: *Symbole: zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur*. R. W. Brednich y H. Schmitt (ed.). Münster (etc.): Waxmann.

Yule, Paul

1985. **Das Fest der Rache**. En: *Geo: Kollision der Kontinente*. Pp. 72-86, no. 8. Hamburg.

VIDEOGRAFIA

Affentranger, André

2001. **Fiestas populares entre tradición y mercado**. Suiza (Basel). Producción: André Affentranger.

Brög, Wolfgang

2002. **7000 Kilometer Mythos: der Amazonas** (Teil 2: Die Schluchten). Alemania. Producción: Iris Film / Bayrischer Rundfunk.

Clare, Teresa y Heinz von Matthey

2000. **Die Göttertiere der Inka**. Alemania. Producción: ZDF y ORF.

Figuerola, Luis

1980. **Yawar Fiesta**. Perú. Producción.: María Barea.

1997. **Toro Pucllay: el juego del toro**. Perú (Lima). Producción Juan Ossio.

Garlick, Billy

1991. **Acoso y Victoria**. Producción: Gianfranco Norelli.

Getzels, Peter y Harriet Gordon

1990. **The Condor and the Bull**. Gran Bretaña. Producción: Getzels/Gordon.

Hashicuchi

1997. **Chikyu no tabi**. Japón. Producción: NHK.

León, Bienvenido

1994. **Yawar Fiesta: Fiestas Populares Iberoamericanas**. España (Madrid). Producción: ATEI.

Norelli, Gianfranco

1992. **Apu Córdor**. USA. Producción: Gianfranco Norelli.

Teianu, Ionut

Corrida du condor - Condor, the sacred bird. Francia (París). Producción: VM Group.

Tuesta, Sonaly

2000. **Costumbres: Sr. de Animas (Chalhuanca)**. Perú (Lima). Producción: Televisión Nacional.

Yule, Paul and Andy Harries

1987. **Our God the Condor**. Gran Bretaña. Producción: Berwick Universal Pictures.

Zecca, Adriano

2001. **Vita con gli Animalì. Il Condor**: Messagero degli dei. Suiza. Producción: TSI / Adriano Zecca.