

Instituto Superior de Arte

Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual

Trabajo de Diploma:

WARMI VARAQ

Autor: Adrián R. Hartill Montalvo

Perfil: Dirección

Ciudad de La Habana, 2009

Instituto Superior de Arte

Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual

Trabajo de Diploma:

WARMI VARAQ

Autor: Adrián R. Hartill Montalvo

Perfil: Dirección

Tutor: Enrique Pineda Barnet (director de cine)

Ciudad de La Habana, 2009

**A HUARCAS, A MI PEQUEÑA
GRAN FAMILIA,
A MIS SIEMPRE AMIGOS Y AMIGAS...
PARA EL MUNDO DIFERENTE
QUE ES POSIBLE.**

WARMI VARAQ

ES UN DOCUMENTAL REALIZADO SOBRE BASES DE ANTROPOLOGÍA VISUAL QUE BUSCA UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA MANERA EN QUE SE ENCUENTRAN CONSTITUIDAS LAS ESTRUCTURAS DE GÉNERO Y PODER, A PARTIR DE UN SUCESO INSÓLITO: LA CELEBRACIÓN HOMÓNIMA, QUE SE DESARROLLA EN LA PEQUEÑA COMUNIDAD “SAN GABRIEL DE HUARCAS”, UBICADA EN AYACUCHO, DEPARTAMENTO DEL SUR ANDINO PERUANO,.

EL ACERCAMIENTO A ESA CEREMONIA PERMITE CONOCER PARTE DE UNA REALIDAD IGNORADA, MEDIANTE LA CUAL SE EVIDENCIA QUE LA PREOCUPACIÓN POR EL LUGAR QUE DEBEN OCUPAR HOMBRES Y MUJERES EN UNA SOCIEDAD, NO ES ÚNICA Y EXCLUSIVA DE LOS “PENSAMIENTOS AVANZADOS” (MODELOS PARA LA GLOBALIZACIÓN), SINO UN DILEMA QUE FORMA PARTE DE LA CONDICIÓN HUMANA, Y QUE SE DESARROLLA EN LA CULTURA DE ESTOS POBLADORES Y POBLADORAS DESDE HACE SIGLOS; DEMOSTRANDO QUE LAS DIFERENCIAS NO EXISTEN EN CUANTO QUE UNA SOCIEDAD MUESTRE PREOCUPACIÓN POR ESA REALIDAD Y OTRA NO; SINO TAN SOLO EN EL MODO EN QUE ESA PREOCUPACIÓN SE MANIFIESTE Y LA MANERA PARTICULAR DE HALLAR CAMINOS HACIA LA IGUALDAD QUE, EN CADA UNA, SE IMPLEMENTE, DEMUESTRE Y EJERCITE.

EL DOCUMENTAL WARMI VARAQ INVITA A REFLEXIONAR ACERCA DE LAS FORMAS EN QUE FUNCIONAN LAS RELACIONES DE GÉNERO Y PODER EN NUESTRAS SOCIEDADES, A PARTIR DE ESTA ORIGINAL Y CENTENARIA EXPERIENCIA.

Índice

Introducción

1. Preludio.....	5
2. Acercamiento personal.....	6
3. Sobre el proyecto.....	6
3.1 Warmi Waraq	
3.2 Definición	
3.3 Tema	
3.4 tesis	
3.5 punto de vista	
3.6 objetivos	
4. Guía.....	8

Capítulo I:

Los trazos fundamentales: una aproximación a la estructura conceptual

-La persona a través de la imagen-

1. La mirada antropológica o la antropología de la mirada: un acercamiento histórico.....	11
2. La mirada plural por encima de la exótica.....	14
3. La realidad objetiva o la subjetiva realidad.....	16

-Relaciones humanas de género y poder-

4. Acercamiento a la constitución de las estructuras hegemónicas masculinas.....	19
5. Género en la cosmovisión y en la vida cotidiana de los Andes.....	22

Capítulo II:

Significado y sustancia de Los acontecimientos periféricos: algunos elementos para la comprensión plena del Warmi Varaq

1. Breve descripción de la comunidad.....	26
2. <i>Varayoq</i> o <i>Warmi Varaq</i>	27
3. Las <i>Varas</i> o <i>Vergas</i>	31
4. Las Fiestas Patrias y el cambio de mando.....	33
5. El papel del <i>Yarqa Aspiy</i> en el ciclo de reproducción de la vida en las comunidades campesinas.....	35
6. Los danzantes de Tijera.....	37

Capítulo III:

Legado: Experiencias y conocimiento para y a partir de la realización del documental

1. Antecedentes.....	43
2. San Gabriel de Huarcas: un ejercicio de aculturación.....	44
3. Cimentación del proyecto: un joven que quiso hablar sobre mujeres.....	47
4. El equipo: una prueba creativa, conjunta de construcción.....	49
5. Pieza por pieza: un recuento de las incidencias durante y después de todo.....	51
6. Sobre el reto de hacer un documental social con arte.....	56

Capítulo IV:

Warmi Varaq, mujer autoridad

1. Descripción de la fiesta.....	60
2. El documental desde mí.....	64
3. La obra para el mundo.....	66
4. Equipo creativo y técnico.....	67

Conclusiones.....	69
--------------------------	-----------

Recomendaciones.....	70
-----------------------------	-----------

Bibliografía general.....	72
----------------------------------	-----------

Anexos

1. Monstruos bajo el tapete: producción y colaboración con el documental
2. Fotos del Rodaje
3. Cartas aval del documental
4. Cartel

Introducción

1. Preludio

/...Conoció que existían los pueblos y nacieron;
sobrevivió su cultura porque la quiso;
perviven las personas pues las siente,
y vive junto, todo, en su memoria.../¹

Warmi Varaq es producto de más de tres años de trabajo desde su fase inicial hasta la fecha de su culminación. Está construido casi en su totalidad bajo el manejo de métodos empíricos de investigación, debido a la escasa información que existe al respecto de esta ceremonia; por lo que su resultado presenta argumentos, reflexiones y conclusiones que, a pesar de contraponerse teóricamente con tratados y análisis previamente existentes, escritos por expertos y expertas en las temáticas sobre las cuales discursa este trabajo; responden a una experiencia singular, y conforman ***el único análisis escrito que existe sobre la celebración de esta fiesta.***

La información, referencias, anécdotas e historias sobre las cuales se sustenta esta tesis, fueron recogidas a partir de la observación participante, implementada en diversas visitas efectuadas a la comunidad de Huaracas, y los testimonios de los y las pobladoras de dicha localidad, que transmiten el conocimiento de sus ancestros mediante la memoria oral², que ha preservado su historia de generación en generación durante siglos.

La actualidad que entraña la temática de esta añeja celebración, así como lo novedoso y desconocido que resulta para el resto del mundo; le abren disímiles puertas, otorgándole un alcance significativo que, más allá de buscar remover las ideas de algún sector específico de alguna sociedad; propone una reflexión

¹ N.A.

² Práctica característica de muchas culturas, incluyendo la andina, que consiste en transmitir el conocimiento de la vida, tradiciones, usos, etc. de boca en boca de una generación a otra, de modo que la historia se preserve en la conciencia y entendimiento de todas las personas, tengan la edad que tengan, para poder construir el futuro en base al conocimiento del pasado.

acerca de cómo estructurar las relaciones de género de manera en que puedan funcionar de forma justa, equitativa; en cualquier parte del mundo.

2. Acercamiento personal

Desde muy joven mi familia estuvo estrechamente vinculada a las sociedades andinas, a sus costumbres y conocimientos, a partir de relaciones de trabajo y amistad con diferentes personas provenientes de distintas partes de esa geografía. De ese modo, yo mismo fui elaborando una relación especial con esos pueblos y su gente en la medida en que fui comprendiendo mejor de dónde venían y por qué son distintos.

Esa relación fue derivando, en la medida en que maduraba, en respeto y sobre todo en curiosidad y admiración por determinadas formas de enfocar, observar y defender asuntos de la vida que, desde mi criterio, siempre habían tenido tan solo una forma de ser vistos: la occidental, globalizada y hegemónica.

Por otro lado, la vinculación, especialmente de mi madre, con la lucha por revalorizar los derechos de las mujeres, haciendo un énfasis especial en los de las mujeres indígenas, por haber sido éstas, históricamente, las más discriminadas y excluidas, en y por nuestras sociedades; jugó un papel importantísimo en la construcción de mi idiosincrasia en la medida en que fui entendiendo y aprehendiendo los motivos por los cuales resulta indispensable buscar y lograr esa igualdad de condiciones.

3. Sobre el proyecto

3.1. Warmi Waraq

Implica un cambio de mando que desemboca en una redistribución de los roles tradicionalmente reservados para cada género dentro de las estructuras de poder, de forma en que los hombres asumen las actividades cotidianas de las mujeres, mientras que ellas toman el mando de la comunidad.

Esta es una celebración única en su tipo en todo el mundo y debido a la transculturación desenvuelta a partir de los procesos impulsados por la globalización, corre el riesgo de desaparecer.

3.2. Definición

Warmi Varaq es el nombre que recibe ésta fiesta de *cambio de mando*. Proviene de la palabra quechua *Varayoq*: el envarado o el que lleva la vara (Véase “Varayoq o Warmi Varaq” en la página 18, y “Las varas o vergas” en la página 20). Su traducción más aproximada es: *Mujer Autoridad*.

3.3. Tema

Las relaciones de género y poder.

3.4. Tesis

Mujeres y hombres tienen derecho a participar en igualdad de condiciones en la vida de cualquier sociedad; a desarrollar las mismas actividades, tener idénticas oportunidades, y ejercitar disímiles aptitudes, sin importar contexto, religión o país.

3.5. Punto de vista

El **Warmi Varaq** revela que desde tiempos remotos ha existido una preocupación por la forma en que se deben establecer los roles que desempeñan hombres y mujeres en una sociedad. Mediante el acercamiento y conocimiento de las características particulares de esta costumbre, pueden y deben desarrollarse debates y reflexiones que nos permitan encontrar **nuevas formas de construir las relaciones de género** en nuestras propias sociedades.

3.6. Objetivos

- Evidenciar la capacidad que tienen las mujeres para ejercer el poder y mantener el orden en la comunidad.
- Preservar el patrimonio cultural intangible que representa esta celebración, mediante la documentación de su importante y trascendente legado.

4. Guía

El proyecto de tesis que se presenta a continuación está elaborado en forma de pequeños ensayos, que individualmente tocan temáticas específicas, mas, en conjunto, formulan y resumen las bases fundamentales, teóricas y emocionales, intelectuales y personales sobre las cuales está construido el documental **Warmi Varaq**, que se yergue como fruto de esta experiencia.

Estos ensayos se dividen en cuatro capítulos en los cuales se distribuye la información de la siguiente manera:

La antropología visual y las relaciones de género y poder: un acercamiento teórico hacia los fundamentos esenciales sobre los cuales se cimienta el documental.

- Sobre la celebración: identificación y explicación de los acontecimientos paralelos a la fiesta.
- La realización: sobre las experiencias y el conocimiento generado a partir de la elaboración del documental, desde el inicio de su proceso investigativo hasta el resultado final.
- El **Warmi Varaq**: un análisis personal sobre la finalización del proyecto acompañado por el documental como secuela de este proceso.

Además contiene un espacio dedicado a las conclusiones desarrolladas a partir de la finalización de este proceso de realización y otra reservada para recomendaciones a quien(es) se proponga(n) emprender una experiencia similar. Finalmente, la bibliografía general de este documento escrito y fotos y otros materiales a modo de anexos.

Capítulo I

Los trazos fundamentales:
una aproximación a la estructura conceptual

La persona a través de la imagen

1. La mirada antropológica o la antropología de la mirada: un acercamiento histórico

*Antropología:
Ciencia que estudia al ser humano considerado en sus
aspectos físico y social.³*

Estudiar y analizar la realidad a partir de la observación ha constituido, desde siempre, uno de los ejercicios más comunes de los seres humanos. Las cosas toman forma y existen en la medida en que las personas las conozcan. *Ver para creer*, reza el bien conocido dicho popular que reafirma esta teoría, y es que en definitiva, el conocimiento siempre resulta sorprendente y aparentemente inaprensible en su forma abstracta.

Es solo una vez que la persona es capaz de ver, oler, tocar, sentir la realidad, que esta comienza a tener sentido; que empieza a existir como parte de la realidad particular de esa persona. Ese es el momento en donde empieza todo: Una vez que se “cree en lo que se percibe”, o se sacia la curiosidad, o se alimenta el hambre de conocimiento; y practican potencialmente, todas las personas que crucen esta barrera, aún sin saberlo, la antropología. No obstante, los límites de esta ciencia se desarrollan más allá de la mera apreciación, dando lugar a metodologías complejamente establecidas que son las que le otorgan el carácter científico a este estudio del ser humano. Esos métodos sugieren formas para la organización del conocimiento, y se desprenden de esa primera intención mencionada anteriormente que responde a la necesidad de saber que posee de manera intrínseca, nuestra especie.

Han existido desde tiempos remotos, cuando la humanidad empezó a desarrollar las primeras formas que permitieron perpetuar el conocimiento: el lenguaje, las artesanías y posteriormente la escritura y el arte, diversas inquietudes con respecto a la condición humana. Tener maneras de expresar y retratar a las personas y analizarlas desde un elemento ajeno, daba la

³ Diccionario Larousse, Enciclopedia digital - 1996

oportunidad de mirarse a sí mismas fuera de sus cuerpos, y por tanto, conocer sus atributos y defectos, además de determinadas características de su comportamiento social y el de cada miembro de una comunidad. Un retrato de este tipo tenía la ventaja de que permitía rescatar momentos de la vida cotidiana de un grupo, y perpetuarlos de tal forma que guardaba para la memoria, momentos particulares de la vida de esas personas, mediante los cuales era posible conocer sus actividades cotidianas, su usos y costumbres, así como las características físicas del grupo étnico al cual pertenecía.

Estos conocimientos le permitirían estudiar los comportamientos sociales de determinadas comunidades y a los individuos particulares dentro de una sociedad, a las generaciones venideras y, aunque las personas que los elaboraron no hayan sabido en un principio que mediante ese registro se conocían y “estudiaban” como seres humanos, son de algún modo los predecesores de esta ciencia que, no hasta mucho más cerca de nuestro tiempo, se denominaría **antropología**.

Hasta la invención del cine a finales del siglo XIX, la mayoría de los tratados y acercamientos antropológicos existentes, consistían en libros, ensayos y dibujos que rescataban información sobre diferentes sociedades y etnias, elaborados sobre todo a partir del inicio de los procesos de colonización europeos hacia el resto del mundo, que significaron un acercamiento de sociedades que se habían desarrollado de forma completamente independiente, y que de pronto se conocían, presos de circunstancias que obligaban a ambas culturas a entenderse a la fuerza.

El cine significó para la antropología, y en especial para la etnografía [*...un recurso indispensable que les permitía a las personas que practicaban esas ciencias, registrar las sociedades y sus costumbres para preservarlas, de tal forma en que la imagen funcionara como prueba de “aquello que se decía”; una evidencia que nadie podría poner en entredicho...*]⁴

⁴ -ARDÉVOL, E. y PÉREZ-TOLÓN, L. (Coord.). Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico. Granada, Diputación Provincial, 1995. Pág. 23

Los antropólogos y antropólogas vieron en la invención del cine posibilidades que permitían ayudarles a estudiar a las sociedades aún fuera de su lugar de origen y, por si fuera poco, compartir ese conocimiento con otras personas o grupos sociales “de primera mano... exactamente como había pasado en la realidad”. No obstante, no fueron profesionales de la antropología quienes empezaron a descubrir la dimensión real de las posibilidades que brindaba poder registrar la realidad tal y como la veía el ser humano, sino las personas que se interesaron por el cine como una forma curiosa de retratar el mundo, y que, más pragmática que científicamente, empezaron a filmar. De ese modo se empezó a percibir **la realidad a través de una mirada antropológica**.

Fueron quizá algunos de los primeros en realizar este tipo de cine: Dziga Vertov (De origen ruso, precursor del cine soviético y creador e impulsor del *kino glasz*⁵ o cine-ojo)⁶ o Robert Flaherty (De origen irlandés. Uno de los primeros en trabajar el cine documental e impulsor de ese género en los Estados Unidos)⁷; mas no fue hasta la década de los 60's cuando Jean Rouch (Etnólogo francés. Introdutor del *cinéma-verité* o cine-verdad⁸)⁹ empezó a reivindicar la imagen como elemento fundamental en una investigación antropológica, con interés específico y un lenguaje y una metodología utilizados más allá de su mero uso ilustrativo, lo cual se conocería posteriormente como: **antropología visual**.

Para la realización del documental **Warmi Waraq**, me he valido en gran medida de la utilización de recursos de la antropología visual, como base para la

⁵ {Escuela de cine documental fundada en Moscú el 21 de Mayo de 1922 [...] (que) se proponía “seleccionar la realidad en vivo”, tomando sus imágenes de la vida misma. El arte consistía simplemente en encuadrar los fragmentos de realidad, ordenarlos y montarlos. [...] Señaló la importancia del montaje e incitó a los cineastas soviéticos a situar al hombre en su contexto social, a desarrollar y medir la importancia e influencia del medio.} RODOLFO SANTOVENIA. Diccionario de cine, términos artísticos y técnicos. Editorial Arte y Literatura. Cuba, 2001. Pág. 47.

⁶ GEORGES SADOUL. Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días. 9na edición. Siglo veintiuno editores. México, 1985. Pág. 165

⁷ Ídem. Pág. 234

⁸ {Tendencia que rehúsa por completo la ficción generalmente admitida. [...] El término se debe al pensador y ensayista Francés Edgar Morin, quien lo utilizó en el estreno, en 1961, de su filme - co-dirigido con Jean Rouch - Crónica de un verano (Chronique d' un été)} RODOLFO SANTOVENIA. Diccionario de cine, términos artísticos y técnicos. Editorial Arte y Literatura. Cuba, 2001. Pág. 48.

⁹ GEORGES SADOUL. Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días. 9na edición. Siglo veintiuno editores. México, 1985. Pág. 525

construcción del proyecto, de las entrevistas e incluso para el proceso de filmación y postproducción, y para que esto funcionase, ha resultado indispensable una mirada tan desprejuiciada como inquisitiva, es decir, desarrollar formas nuevas y particulares de observar.

2. La mirada plural por encima de la exótica

Acercar el conocimiento y costumbres de culturas alejadas de la cosmovisión y comprensión occidental del mundo a sociedades globalizadas, resulta, a menudo, un acto exótico de divertimento.

Como ocurre con todas las minorías, el desconocimiento y desinterés sobre los “por qué” de las culturas diferentes a la hegemónica, a menudo produce que estas sean vistas solamente como entretenimiento y que todos sus actos, costumbres y pensamientos, sean reducidos al nivel de algún animal extraño; reacción que revela ignorancia, desconocimiento, testarudez, pero por sobre todo, una actitud que a menudo deviene de pertenecer a la cultura preponderante: la globalizada.

Ese desinterés es una de las consecuencias que se derivan de los procesos globalizadores; de la unificación de determinadas costumbres y valores para todas las sociedades que adopten estos modelos. Esto, contrariamente a lo que defienden aquellas personas que impulsan esos procesos, no resulta necesariamente en un beneficio que funciona como base para simplificar las relaciones humanas entre culturas, lenguas y orígenes distintos, sino en la creación de una cultura única, hegemónica, cuyas consideraciones sobre ética, moral, estética, etc., no solo son las mismas, las “únicas” y funcionan de manera intransigente, sino que, por lo mismo, consideran todo lo que se encuentre fuera de sus límites, raro, feo y/o menor.

Es difícil transgredir aquel bien delimitado horizonte entre lo que diferencia y ha diferenciado históricamente, por ejemplo: el arte de la artesanía, la música culta de la música popular, o el teatro Real del mundano; todas consideraciones

implementadas por la visión hegemónica de su tiempo. Estos conceptos están tan tácitamente establecidos en la psiquis y la ideología de las personas globalizadas, que intentar equiparar el conocimiento de culturas diferentes, al suyo, resulta casi en un acto ofensivo para muchas de estas gentes a las que por siglos se les dibujó la caricatura involucionada, ordinaria e idiotizante de las culturas aborígenes.

Desde ese punto de vista, resulta indispensable elaborar un discurso que de algún modo equipare las condiciones de esas culturas al modo de entender occidental u occidentalizado, como paso fundamental para que no solamente sus trajes, costumbres y lengua sean reconocidos en la justa medida, sino que trascienda fundamentalmente su conocimiento, por encima de la extrañeza de sus usos y formas. Identificarse a partir del pensamiento y la sensibilidad como características propiamente humanas, en pos de buscar un acercamiento pluralista por encima de una mirada exótica.

Este es el tipo de acercamiento que se pretende lograr con **Warmi Waraq**; transmitir parte de una realidad que, aunque ajena y distinta a la de nuestras sociedades, pueda no solo demostrar que tiene problemáticas similares a las nuestras, sino compartir las conclusiones, soluciones y espacios reflexivos que a partir de ellas surjan, permitiéndonos conocer y aprender a entender su sociedad y sentirnos, o no, identificados, pero siempre tomando el conocimiento como punto de partida; conocimiento reflejado, por supuesto, solo a partir de la subjetividad de los realizadores de este documental.

3. La realidad objetiva o la subjetiva realidad

[...La “realidad” filmada, no es una realidad dissociada de la experiencia subjetiva, sino que está mediada por ella, e incluso es su principal foco de atención.]¹⁰

Juan Carlos Gonzáles

No existe tal cosa como “una mirada objetiva de la realidad”. El mero hecho de poder disponer del punto de vista que se requiere para poder filtrar lo que se está viendo, implica, con mayor o menor grado de inconsciencia, pero siempre, la (im)posición subjetiva del acontecimiento registrado por parte de quien decida desde dónde se ve. Por más que un sujeto desee mostrar el mayor grado de imparcialidad posible frente a un acontecimiento en particular, o frente al mundo en general, la forma en que observe las cosas va a estar siempre supeditada a aquello que ha construido como ideología, cosmovisión, punto de vista; que a su vez se fundan en base a sus propias experiencias de vida, su cultura, educación, creencias, etc.

Cada persona reúne tantas complejidades que se podrían hacer enormes novelas a partir tan solo de las experiencias y creencias individuales. Cada cabeza contiene un mundo interior diferente, y eso impide incluso que, a pesar de que dos personas se encuentren viendo exactamente el mismo hecho, desde el mismo punto de vista; puedan descifrarlo, entenderlo y aprehenderlo de la misma forma.

Desde ese enfoque, resulta indispensable para quien comunique, no solo ver o percibir los hechos de la realidad que puedan resultar interesantes, importantes o trascendentes para un grupo o sociedad determinada, sino desarrollar una forma de ver las cosas de modo que las historias que se cuenten no solo develen la realidad de los sucesos ocurridos, sino la forma en que quien comunique perciba esos hechos, transmitiendo así parte de su persona a través

¹⁰ González, J.C. "La democratización del discurso Visual y la Antropología" en Rev.II de la Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 1995.

del pensamiento, cultura y educación que esta tenga, que es en definitiva lo que el espectador asimilará como “novedoso y diferente” sobre los hechos que se le están contando.

Experimentar y aprender diferentes modos de contar historias, es una pericia que se descubre con una mezcla de arte (entendido como curiosidad innovadora), cultura y oficio. Para ello, es indispensable conocer que la misma realidad retratada desde dos puntos de vista distintos, puede transmitir ideas que, incluso, a veces, significan todo lo contrario uno de la otra, por lo que resulta de suma importancia entender al máximo nivel, qué es lo que se desea contar de la realidad, y de qué forma, en pos de poder transmitir lo que se anhela.

Aplicar distintos modos de ver cualquier cosa, constituye un ejercicio de manipulación que, en el mejor sentido de la palabra, busca dirigir la atención del espectador hacia determinadas facciones de lo que ocurre, en tal forma que este pueda tomar conciencia de las problemáticas que de manera más trascendente, a consideración del realizador, atañan a dicha realidad: la historia está construida para comunicar no solamente los acontecimientos retratados, sino la conciencia e identidad de quien los haya retratado, para un espectador que a su vez recepciona y digiere la información y sensaciones construidas y condicionadas, a través de un filtro único, absolutamente subjetivo, elaborado a partir de sus propias experiencias personales.

Por otra parte, esa subjetividad se construye también a partir de la incorporación de determinados elementos pertenecientes no solo a la realidad a la que uno pertenece, sino a todas las nuevas realidades que conozca hasta el momento en que se decida a narrar la historia. De algún modo, también, en la medida en que la relación con una cultura determinada se fortalece, quien comunique expresa parte de esa realidad de manera sincrética y de algún modo permeada por la propia.

La “realidad” expresada en una historia no es más que una conjunción de las diversas realidades conocidas e incorporadas por la persona que comunique;

realidades que se conforman a partir de las subjetividades de las personas que las componen, asimiladas por alguien que a su vez forma parte de una realidad concreta, expresada a partir de su propia subjetividad.

Resulta complejo, por ende, contar una historia “real” elaborada a partir de una subjetividad construida en base a los elementos antes mencionados, por lo que el único modo de discursar de forma más universal resulta intentar contar historias construidas a partir de lo único que une física y psicológicamente a la humanidad: la capacidad de sentir alegría, tristeza, amargura, dolor, etc. Redimensionar, partiendo de la subjetividad, las características exclusivas de una sociedad, grupo o individuo hacia otras que tengan que ver con la propia condición humana; procurando comunicar en base a los sentimientos y sensaciones, sin perder la capacidad de brindar información.

Relaciones humanas de género y poder

4. Acercamiento a la constitución de las estructuras hegemónicas masculinas

*[...En épocas remotas, las mujeres se sentaban en la proa de la canoa y los hombres en la popa. Eran las mujeres quienes cazaban y pescaban. Ellas salían de las aldeas y volvían cuando podían o querían. Los hombres montaban las chozas, preparaban la comida, mantenían encendidas las fogatas contra el frío, cuidaban a los hijos y curtían las pieles de abrigo. Así era la vida entre los indios Onas y los Yaganes, en la Tierra del Fuego, hasta que un día los hombres mataron a todas las mujeres y se pusieron las máscaras que las mujeres habían inventado para darles terror. Solamente las niñas recién nacidas se salvaron del exterminio. Mientras ellas crecían, los asesinos les decían y les repetían que servir a los hombres era su destino. Ellas lo creyeron. También lo creyeron sus hijas y las hijas de sus hijas.]*¹¹

Eduardo Galeano

La distribución histórica de los roles que han desempeñado hombres y mujeres en la mayoría de las culturas del Planeta, desde tiempos remotos hasta la actualidad, han colocado a la mujer en desventaja frente al hombre, de tal forma en que el papel que ha jugado históricamente la mujer en las sociedades, no solamente ha sido menospreciado y discriminado por los hombres, sino, por si fuera poco, desestimado al punto en que su función para la vida se redujo a niveles utilitarios: empezando por la reproducción y cuidado de la especie, hacia el servilismo constante para la comodidad del hombre,

¹¹ Eduardo Galeano. Las Venas Abiertas de América Latina. Editorial Alfaguara, Argentina. 1982. Pág. 42

quien “depende de que ella se desempeñe en dichas labores” para poder ejercer su rol como el que piensa y trabaja; logrando así conformar la estructura aparente de una “correspondencia perfecta de roles” para el desarrollo normal de una sociedad.

Esta división de género para los deberes y responsabilidades que debe desempeñar cada uno, ha sido mantenida, impulsada e impuesta no solo por la política, sino por la religión (ambas constituidas y controladas por hombres a lo largo de la historia), tornándola, mediante la utilización de la fe de las personas, un mandato de origen divino cuya insubordinación podría traer “terribles consecuencias” de tipo herético en quien infundase dicha conducta¹².

De este modo ha crecido la humanidad sobre bases cimentadas en el miedo. Miedo que se manifiesta de diferentes formas según la cultura, las costumbres, el tipo de religión, la sociedad y la constitución política de cada sociedad, pero que no deja de ser miedo en su forma esencial.

Esta estructura de poder ha devenido en la construcción de un sistema organizacional de tipo patriarcal que se manifiesta en diferentes culturas a lo largo y ancho del mundo, esencialmente avaladas e impulsadas por sectores fundamentalistas. Personas que profesan su religión y cosmovisión de ese modo, radicalizan con rigor ese tipo de estructuras y las potencian (y han potenciado a lo largo de la historia) por encima de cualquier otro grupo de personas.

Es posible encontrar ejemplos de sistema patriarcal radical en casi cualquier sociedad que se estudie, a pesar, incluso, de que eso marche en detrimento de los valores religiosos fundamentales de dicha cultura. El Islam, por citar un

¹²De acuerdo a su cosmovisión, los Celtas, como muchas otras culturas, tenían una visión distinta del rol que debía desempeñar la mujer dentro de una sociedad, al punto en que se les consideraba como “guardianas de la sabiduría”, especialmente debido a su conocimiento sobre la relación entre la luna y las plantas (cuando había que cortar la leña, que plantas tenían propiedades medicinales, en qué fase del ciclo lunar era mejor recogerlas y cómo usarlas posteriormente), sobre la salud y la procreación de los animales. Esa fue una de las razones fundamentales para la promoción de las famosas cacerías de brujas, promovidas por la Iglesia Cristiana sobre fundamentos que ligaban el conocimiento de estas mujeres con comportamientos heréticos, pues según su pensamiento, ese tipo de conocimiento solo era posible mediante la realización de pactos con el Demonio. Genocidio “justificado” por la fe, que cobró la vida de miles de mujeres en Europa alrededor del s. VII d.C.

ejemplo, encuentra sus basamentos en el Corán, libro sagrado que declara la igualdad de hombres y mujeres en la vida, el honor, la dignidad y en la sociedad en general, respetando los bienes de ambos, los cuales son sagrados, por lo tanto se encuentra prohibido menoscabar directa o indirectamente a nadie. Todos estos derechos son comunes a hombres y mujeres sin ninguna distinción. No obstante, pertenecen al Islam también grupos fundamentalistas que no son apoyados por el Corán, que hallan su basamento en la “Sharia” (un sistema social y legislativo musulmán), los cuales, escudados tras un discurso que sostiene el fundamentalismo y la radicalización como los únicos medios existentes para la “preservación de la cultura” ante los intentos globalizadores de transculturación, legitiman la violencia especialmente sobre las mujeres por considerar que ellas pueden ser más propensas a ser víctimas de la pérdida cultural, lo que deviene en el establecimiento de leyes que, entre otras cosas, las obligan a andar siempre cubiertas como una suerte de castigo ameritado por considerarles “culpables” de que se desarrollen dichos procesos de transculturación. Algo similar ocurre en varias religiones, incluyendo la Cristiana, en la cual el modelo tradicional de familia patriarcal se despliega como por un supuesto orden lógico establecido, mediante el cual la superación intelectual y laboral está dispuesta para el hombre, pues la mujer tiene responsabilidades “propias de su género” en casa; función servil que en mucho de los casos alcanza niveles que derivan en una forma aceptada de esclavitud.

Existen miles de ejemplos terribles sobre la forma en que, a través del miedo y la violencia, los hombres han dispuesto y disponen estructuras de poder que ponen en detrimento la condición de ser mujer, ante un espacio privilegiado reservado para el hombre. Y si bien se ha ido desarrollando una conciencia general frente a las consecuencias que genera esta problemática y se están buscando formas más justas de mantener un equilibrio entre los roles que desempeña cada cual; no solo queda mucho por recorrer en materia de conseguir desarrollar espacios que puedan devenir en sociedades más equilibradas para ambos sexos, sino que, salvo algunos en donde se construye lentamente una conciencia de respeto y se desarrolla una búsqueda por la equidad, resulta alarmante el crecimiento constante en el detrimento de las

relaciones entre mujeres y hombres en diferentes sociedades del mundo, por lo que encontrar nuevas formas de mejorar las relaciones de género, resulta urgente e indispensable.

5. Género en la cosmovisión y en la vida cotidiana de los Andes

La cosmovisión andina¹³ se ha construido en base a una percepción dual de la vida. De ese modo, los símbolos que representan la masculinidad se encuentran, en la mayoría de los casos, correspondidos por símbolos femeninos. El mundo como lo conocemos, según las creencias andinas, es la vida, y como la vida de las personas, se construye a partir de la comunión entre un hombre y una mujer.

La *Pacha Mama* es la Madre Tierra y, como mujer, representa la feminidad que da origen (o nacimiento) a todo lo que existe. No obstante, el *Inti* o Sol, representa la masculinidad mediante el cuidado de esa tierra, sin el cual las cosas no pudiesen germinar. Una dualidad que existe en casi todos los elementos que forman parte del modo andino de ver y entender el mundo, de tal forma en que éste solo puede nacer a partir de la complementariedad de la mujer y el hombre; que la vida solo puede existir mediante la conjunción de las capacidades, responsabilidades y deberes de cada parte. Esta creencia se extiende hasta algunos de los niveles más fundamentales y cotidianos de la vida. Las responsabilidades que hombres y mujeres desempeñan para la comunidad a la que pertenecen, deben, según dicen, representar esfuerzos equitativos según la capacidad física de cada quien. Así, por ejemplo, algunas de las labores relacionadas con la siembra y cosecha de la tierra, se entienden con una lógica parecida al ciclo de procreación y nacimiento humano, en el cual mujeres y hombres desempeñan diferentes labores en función de dar vida.

¹³ La cosmovisión andina contemporánea fue heredada de la cosmovisión Incaica, por ser esa la civilización hegemónica prevaleciente en los Andes, desde el norte de Argentina hasta algunas regiones del Ecuador, que había consolidado su cultura tras un largo proceso de sincretismo conseguido a partir de la subyugación de culturas menos desarrolladas o con menos poderío religioso y/o militar, hasta la colonización. N.A.

No obstante a esto, se manifiesta en las sociedades andinas una estructura de poder en la cual la posición del hombre se sitúa en la cúspide de la pirámide, de tal manera en que, tomando como ejemplo el trabajo, avalado en la capacidad física supuestamente superior del hombre, sus labores se reducen al trabajo del campo, dejando prácticamente todo el resto de las tareas a la mujer; dígase: cocinar, lavar, limpiar, cuidar de los hijos e hijas, además de asumir una serie de labores que también tienen que ver con el trabajo del campo en tiempos de siembra y cosecha fundamentalmente.

Por si fuera poco, la mayoría de los cargos altos para la organización y tomas de decisiones en las comunidades, son ocupados por hombres, dejando un pequeño espacio reservado para las mujeres en materia de contabilidad de los recursos comunitarios o labores de secretaria de los cargos altos; situación que si bien no representa la forma en que funcionan la totalidad de las comunidades andinas, suele ser la más común.

Así, también las posibilidades de acceder a la educación, a la salud y, en general, a la mayoría de los espacios que pudiesen permitir a cualquier persona disfrutar de un nivel de vida más sano, próspero y pleno, son limitadas para las mujeres, puesto que culturalmente es aceptada la idea de que se debe brindar dichas posibilidades a los hombres en primer lugar, pues son estos los más aptos para alcanzar “las metas” y “sacar adelante a la familia o a la comunidad”.

Las divergencias que existen en la forma en que se manifiesta la equidad entre las creencias y la vida cotidiana, tiene que ver, según algunas de las personas que defienden los presupuestos ideológicos heredados de las culturas andinas ancestrales por las contemporáneas, con patrones asumidos a partir de la conquista y los procesos de transculturación y sincretismo religioso, ideológico y cultural, que a partir de ella se generaron. No obstante, no es posible determinar que la cosmovisión andina ulterior haya sido perfecta en materia de equidad en cuanto a las relaciones de género y que dicha “perfección” se haya pervertido con la llegada de las sociedades colonizadoras, puesto que a partir de las crónicas escritas, los restos arqueológicos y el conocimiento legado a la actualidad a través de la memoria oral, ya desde las antiguas sociedades

andinas se evidenciaban tratos y condiciones que estaban instituidas en detrimento de la mujer, a pesar de la existencia de una concepción dual (hombre-mujer) del mundo.

Lo cierto es que, sea como haya sido, la forma en que se construyen las relaciones de género y poder en las sociedades andinas contemporáneas es preponderantemente desigual, y resulta necesario impulsar una revalidación de los basamentos fundamentales contemplados en la cosmovisión andina sobre la equidad entre ambos sexos o una reconstrucción o replanteamiento de las formas en que estas relaciones se desenvuelven actualmente, revisando a profundidad el papel que desempeña la mujer en dichas comunidades.

Capítulo II

Significado y sustancia de los Acontecimientos Periféricos: Algunos elementos Para la
comprensión
plena Del Warmi Waraq

1. Breve descripción de la comunidad

San Gabriel de Huarcas es una comunidad andina ubicada en el distrito de Accomarca en la provincia de Vilcashuamán, al sureste del departamento de Ayacucho, al sur del Perú. Se encuentra ubicada a 3500 MSNM (metros sobre el nivel del mar) en la ladera de las montañas que resguardan la laguna donde nace el río Pampas, cuyo caudal conduce a la selva Amazónica.

Cuenta con una población de aproximadamente 200 personas, que habitan ahí de forma permanente, los cuales se dividen de manera bastante equitativa en cuanto al número de hombres y mujeres.¹⁴

Tiene una escuela en donde se puede llegar hasta el 8vo grado de escolaridad (2do de secundaria en el Perú), la cual es manejada por un profesor y una profesora titulares que habitan en el pueblo y otros cinco profesores auxiliares que alternan sus labores según la disponibilidad del transporte hacia sus poblados. Ellos se encargan de la educación de todos los niños y niñas de la comunidad.

Cuenta también con un pequeño consultorio médico equipado para tratamientos menores y para partos verticales,¹⁵ cuya responsabilidad recae sobre un enfermero o enfermera de turno, designados para permanecer de tres a cinco meses en el pueblo antes de ser cambiados por otro u otra que tome su lugar.

La población se alimenta principalmente de sopas elaboradas a partir de los tubérculos y vegetales que cultivan y la carne de los animales que crían. La economía del pueblo se maneja de forma auto sostenible, pues la principal actividad económica es la agricultura y la ganadería; todo lo que no se pueda producir en el pueblo: conservas, jabón, pasta dental y otros alimentos o

¹⁴ Según datos extraídos de la publicación de los resultados del censo regional elaborado en esa región del Perú durante los años 2006 y 2007.

¹⁵ Forma tradicional de parto de muchas comunidades indígenas que consiste en que la madre asuma una posición erguida al momento de dar a luz, lo cual minimiza el dolor y facilita el nacimiento del bebé.

elementos fabricados industrialmente, de necesidad primaria para la población, se pueden conseguir en tres diferentes pequeñas tiendas particulares que se abastecen regularmente con productos provenientes de Huamanga y Vilcashuamán, las ciudades más cercanas.

Recientemente se está implementando por primera vez un sistema de desagüe y agua potable y se ha conectado la comunidad al sistema de tendido eléctrico nacional por gestión del alcalde, representante político de San Gabriel de Huaracas y otros dos pueblos aledaños.

2. *Varayoc o Warmi Varayoc*¹⁶

Muchas de las comunidades andinas funcionan a partir de una estructura de poder que permite la coexistencia entre las autoridades que representan al Estado (entiéndase, alcaldes y otros representantes políticos del gobierno de turno pertenecientes a la alcaldía o gobernación de cada comunidad) y las autoridades tradicionales, conocidas como Varayoc, existentes desde tiempos de la Colonia (véase “Las varas o vergas” en la página 21).

Los Varayoc son cargos ocupados por hombres elegidos por los y las pobladoras de una comunidad con diferente regularidad según la importancia de su cargo. Estos son designados como: Presidente, Vicepresidente, Juez de paz, Teniente gobernador, Agente municipal, Contador y Vocales¹⁷ (de mayor a menor), en una escala piramidal de poder organizada según la magnitud e importancia de sus responsabilidades para/con la comunidad.

Si bien los nombres de cada uno de los cargos y las responsabilidades que debe desempeñar cada cual provienen originalmente de España, muchas de las tareas que ejecutan son derivaciones de las funciones que desempeñaron

¹⁶ Se nombra así a cada una de las mujeres que ejerce la responsabilidad de los Varayoc durante el Warmi Varayoc. *Warmi* significa mujer, por lo que se puede entender Warmi Varayoc como: Varayoc Mujer, literalmente.

¹⁷ Funcionan lo mismo como secretarios, que cobrando a comuneros deudores. N.A.

los Curacas en tiempos en que las formas de organización de la civilización incaica prevalecían y se encontraban vigentes.

Son las autoridades más cercanas a la población y por lo mismo, a pesar de no contar con una representación directa frente al Estado más allá de las coordinaciones que puedan tener frente a los alcaldes, sus decisiones tienen un peso preponderante en el futuro de una comunidad, ya sea desde un nivel cotidiano, para la resolución de un problema inmediato, o hacia la búsqueda de soluciones para problemáticas más complejas que solo se puedan resolver a largo plazo.

Los y las representantes del Estado en la comunidad (sobre todo en las más pequeñas) tienen una función de voceros, que dirigen sus preocupaciones al gobierno central, a partir de las inquietudes de los Varayoc, que a su vez responden directamente a los planteamientos de la población, para lo cual son elegidos democráticamente.

Los Varayoc se encargan fundamentalmente de la administración de los recursos del pueblo, de dirigir las faenas de trabajo en el campo y mantener el orden; coordinar, conciliar, llegar a acuerdos e intentar resolver los disímiles problemas que se presenten.

Su presencia es bastante representativa de los intereses de la comunidad y su elección como autoridades se logra mediante la participación de la mayor parte de la población. No obstante, está "instituido" que los Varayoc con los cargos más altos deben ser exclusivamente hombres, dejando, en el mejor de los casos, un espacio como contador o vocal a las mujeres¹⁸. Incluso el hecho de que algunas accedan a algún cargo como Varayoc, es un acontecimiento que empezó de forma relativamente reciente, pues durante mucho tiempo (y hasta hoy en muchas comunidades andinas que están organizadas sobre esta estructura de poder) la sola idea de que eso pudiera suceder, resultaba inconcebible.

¹⁸ No existe ninguna ley que lo diga y si se pregunta a cualquier poblador(a), niegan que sea así, no obstante es algo que se encuentra establecido culturalmente en la concepción de la estructura de poder de las comunidades y siempre funciona de ese modo. N.A.

Afortunadamente existen algunas experiencias de mujeres que empiezan a ganar diferentes espacios no solo como autoridades tradicionales, sino como representantes del Estado dentro y fuera de las comunidades, es decir, no solo a nivel local sino también a nivel nacional, lo cual contribuye en parte, conjuntamente con una serie de esfuerzos de diferentes instituciones en varios países por revalidar la condición de la mujer andina y propulsar y capacitar a mujeres como dirigentes, a desmitificar la “menor capacidad” que tienen las mujeres frente a los hombres para ejercer el poder.

San Gabriel de Huaracas, pueblo en el que se desarrolla el **Warmi Waraq**, no es una excepción en esta materia. La falta de representatividad femenina tanto en las autoridades que representan al Estado como en los Varayoc, es un asunto sobre el cual no se había cavilado hasta hace poco tiempo, cuando por primera vez una mujer empezó a ejercer ahí, un cargo como autoridad. Esto quizá apunta a que las formas de pensar las estructuras de poder en esa comunidad están cambiando, sin embargo, es muy pronto para determinarlo a pesar de que muchas de las y los comuneros consideran ese hecho como progresista y justo¹⁹.

Entretanto, llama la atención la existencia exclusiva de una celebración como el **Warmi Waraq** en esta localidad puesto que, aunque tal vez hoy solo sea una representación ritualizada de lo que en algún momento pudo haber significado una real equidad entre hombres y mujeres, presenta simbólicamente un re juego de poder que coloca a los preeminentes hombres en un estatus de detrimento frente a las mujeres; género históricamente subyugado a sus decisiones.

Las *Warmi Varayoc* tienen, durante el lapso que dura su mandato, responsabilidades muy similares a las de sus pares hombres, amén de que el factor tiempo no permita que tomen decisiones de mayor importancia que las de la organización de las Fiestas Patrias que se desarrollan durante esos días; convirtiéndose esencialmente en la misma autoridad que los Varayoc, aunque

¹⁹ Conclusión recalada a partir de la comunicación y los resultados de entrevistas del autor con y a comuneros y comuneras de San Gabriel de Huaracas.

sean mujeres. Tal es el grado de semejanza, que se les reconoce como “Señores Autoridades”, lo cual, si por un lado evidencia la creencia en que una mujer no tiene la misma capacidad para ejercer el poder que un hombre, por otro lado significa una señal de respeto hacia esas mujeres, pues, en ese momento, a decir y entender de esas personas, ejercen su mandato tal cual y como lo hicieran sus pares masculinos, los cuales eligen periódica, democrática y consecuentemente, por considerar que se desempeñan bien en esas tareas. O planteado de una forma diferente: *[...si le digo a una mujer que está haciendo sus tareas como un hombre, entonces le estoy diciendo a la mujer que lo hace bien, porque los hombres hacen bien sus tareas...]*²⁰

Esto puede ser visto como la ejemplificación perfecta de que existe una sola forma de dirigir bien la vida en la comunidad: la que siempre ha existido, que casualmente ha sido implementada por hombres. Sin embargo las *Warmi Varayoc* manejan durante tan poco tiempo el poder, que resulta imposible renovar por completo o en parte, la forma en que este se ejerce, por lo que su única opción es reproducir sistemáticamente la forma en que este se practica el resto del año. Por ello, las *Warmi Varayoc* no representan un “nuevo poder”, sino el mismo poder puesto en manos de mujeres; lo que sí cambia, y a juicio de los pobladores y pobladoras (incluso de las autoridades masculinas) es mejor, es la constancia, la firmeza y la dedicación que esas mujeres desempeñan en esa tarea; el ejercicio de poder varía a pesar de ser el mismo, puesto que las mujeres son diferentes a los hombres, y esto es lo que hace que la comunidad se sienta distinta.

Como sea, el **Warmi Varayoc** evidencia que las mujeres son tan capaces de ejercer el poder como los hombres, y, a consideración personal, es importante tomar esa conclusión como una forma de promover una dirección más representativa para ambos. No se trata de que las mujeres ejerzan el poder en vez de los hombres, sino **con los hombres**, es decir, que ambos puedan poner de sus capacidades y habilidades distintas para la dirección conjunta de la

²⁰ Sr. Carmelón Pizarro Ayala. Extracto de una entrevista realizada durante el proceso de filmación del documental.

comunidad, de modo en que no gobiernen hombres o mujeres, sino, juntos, mujeres y hombres en igualdad de condiciones.

3. Las Varas o Vergas

Fueron instituidas como símbolo de mando por el Virrey Toledo en el s. XVI en reemplazo de los Curacas²¹ como figuras principales del Cabildo indígena. Desde ese momento en adelante, las varas han servido para identificar a las personas que manejaban el poder de una localidad, reconocidos como Varayoc, cuya traducción literal al castellano es: el envarado o el que lleva la vara.

En un inicio, las varas estaban hechas de maderas preciosas y adornadas con anillos de plata y oro según la importancia del cargo de quien la llevaba (véase página 18): [*...los anillos se colocaban en la parte de abajo la primera vez que alguien llevaba el cargo. Primero un anillo de plata, luego otro, y así. Los que ya habían llevado el cargo varias veces tenían más anillos, incluso de oro, y más arriba piedras preciosas cerca del mango, de donde se agarra. Esos eran los más importantes... si uno pasaba un cargo, se tenía que hacer su propia vara, pero era menos respetado, porque no estaba adornada; no tenía experiencia...*]²²

Los adornos se derivaron como herencia de costumbres incaicas, civilización en donde las esferas más altas de la sociedad se diferenciaban del resto mediante la ornamentación corporal, la de la ropa y la elegancia de los elementos que utilizaban en su vida cotidiana. De cierto modo, ostentar de una gran ornamentación en una de estas varas, era símbolo de respeto, experiencia e inteligencia en el ejercicio de mando, puesto que no se adornaban porque el Varayoc tuviese dinero para hacerlo, sino porque se había ganado, tras un año de mandato, un nuevo adorno que lo diferenciara de los demás; una suerte de medalla militar en cualquier ejército contemporáneo.

²¹ Autoridades de la civilización Inca en cuya potestad El Inca (principal jefe político y religioso) consignaba la dirección, organización y cuidado de los cabildos indígenas.

²² Fragmento de entrevista realizada por el autor a Don Dasio, vicepresidente de la comunidad San Gabriel de Huaracas.

Estas varas tenían una función más simbólica que defensiva, dado que, a pesar de ser bastante duras por la madera extraída de árboles preciosos amazónicos exclusivamente para su hechura, no estaban concebidas como armas de batalla, sino como un elemento persuasivo y distintivo para las personas que viesan a los Varayoc; un aviso ambulante que decía: aquí va el poder.

Según testimonios recogidos en el proceso de filmación del documental, ese tipo de “lujosas” varas dejó de existir hace tan solo unas décadas, debido no solamente a la derruida situación económica de los poblados andinos, sino también al principio de un largo proceso de ruptura de muchos de los usos y costumbres de la vida andina cotidiana frente a la “modernidad” que llegaba más fervientemente a esas comunidades. No obstante, la figura del Varayoc no dejó de existir, y tan solo empezó a ser reemplazada por elementos diferentes, dejando las antiguas varas guardadas y protegidas en lugares seguros de cada pueblo, como parte de la propia historia. Cuentan que se utilizaron varios y diferentes tipos de materiales para fabricarlas, que pasaron del junco de los ríos hasta el que actualmente se utiliza en San Gabriel de Huarcas: el pene del toro disecado y trenzado, por lo que adquirió el nuevo nombre de *verga* en alusión al miembro del animal.

En la actualidad los Varayoc ya no utilizan ni las varas (las cuales dicen conservar aún) ni las *vergas* para ejercer su mandato cotidianamente. Estas últimas solo se sacan en tiempo de **Warmi Waraq** para el mandato de las mujeres, quienes las utilizan tal cual como los antiguos Varayoc, y aunque éstas no se encuentren adornadas con plata u oro, siguen derramando el respeto y dignidad.

4. Las Fiestas Patrias²³ y el cambio de mando

Según algunas evidencias que brinda el legado de cronistas como Guamán Poma de Ayala²⁴, existían en el mundo andino desde tiempos remotos, anteriores a la Colonia, heterogéneas fiestas de Mujeres, algunas de las cuales esbozan y sugieren la existencia de celebraciones de Cambio de Mando. La celebración de esas fiestas se hallaba distendidamente en diferentes localidades andinas y amazónicas, que se celebraban en disímiles momentos del año según la tradición de cada pueblo, como se puede apreciar en sus crónicas. Sin embargo, debido a la poca información que estas recogían, puesto que no llegaban más allá de algunos grabados escuetamente comentados, no es posible saber cuál era la función de estas celebraciones, a qué respondían, cómo se originaron, ni su significación para cada comunidad.

Según cuentan algunas de las personas más ancianas de la comunidad de San Gabriel de Huarcas, único recoveco en donde aún se efectúa este tipo de fiesta, hasta hace algunas décadas todavía era posible encontrar en algunos otros rincones de Los Andes, fiestas similares de Cambio de Mando, que se celebraban en las mismas fechas en que se desarrollaban las *Fiestas Patrias* en todo el país.

Cuentan estas mismas personas que esas celebraciones fueron desapareciendo paulatinamente de esos otros pueblos y que, debido a la importancia que se le daba como tradición en esa comunidad, la fiesta se ha mantenido vigente hasta nuestros días, a pesar de no haberse realizado todos los años (como era de costumbre) primero por el extendido y arduo tiempo de violencia política en el país desde la década de los 80's, y más adelante por la

²³ Se denomina *Fiestas Patrias* a las celebraciones que se desarrollan en todo el Perú cada 27 y 28 de Julio para conmemorar la fecha en que ese país logró la victoria definitiva ante los colonizadores y se fundó como una República independiente de España, proclamando su propias bases ideológicas, religiosas, legislativas; con autonomía por primera vez en casi tres siglos.

²⁴ Cronista peruano indio ladino (descendiente indígena criado por españoles) de linaje Inca, nacido en 1564 y fallecido en 1615. Retrató en su único libro llamado "*Nueva Crónica y buen gobierno*", la vida cotidiana del Perú mediante grabados y comentarios acerca de las personas y la cultura de esos tiempos: de la que provenía de la civilización incaica y de la que surgía a partir del sincretismo con la española, haciendo un énfasis especial en la pésima situación de la población indígena.

difícil situación económica de la comunidad, que, por lo mismo, no podía darse el lujo de gastar su dinero en celebraciones.

A través del conocimiento que ha prevalecido gracias a la memoria oral de los y las habitantes de esta comunidad, es posible saber que esta fiesta específica de Cambio de Mando, **Warmi Varaq**, ha existido ahí²⁵ por lo menos durante tres siglos²⁶, y según contó uno de sus pobladores más longevos, se empezó a celebrar en el marco de las *Fiestas Patrias* a partir de 1821, cuando Perú se declaró independiente de España; lo mismo que ocurrió por alguna razón, con muchas de las celebraciones de ese tipo en el país.

Es imposible equiparar la importancia que tienen las *Fiestas Patrias* en el Perú contemporáneo a la que en algún momento tuvieron. No obstante, existen aún determinados elementos característicos de esa celebración que se extienden por todo el país y que de alguna forma pretenden recordar las intenciones de esos libertadores y libertadoras que soñaron un Perú independiente. Cantar el Himno Nacional, izar la bandera y marchar, son algunas de las formas en que se recuerdan esos días de Independencia.

Resulta curioso pensar que las fiestas de Cambio de Mando como el **Warmi Varaq** hayan variado sus fechas originales para equipararlas con las *Fiestas Patrias*, lo cual puede ser visto de cierto modo también como una celebración de cambio de mando, mas una celebración en donde el cambio significa independencia, renovación y esperanza... **quizá, en algún momento, el hecho de que las mujeres pudieran manejar el poder, fue visto como un proceso liberador para esas sociedades...**

²⁵ San Gabriel de Huaracas fue fundado a finales del s. XVI según los registros públicos de la Universidad San Cristóbal de Huamanga.

²⁶ Conclusión extraída de una entrevista a Juanita Illaconza, pobladora de Huaracas, de 110 años de edad: "...Mis papás me contaban que sus abuelos le habían hablado ya de las Warmi Varaq..."

5. El papel del *Yarqa Aspiy* en el ciclo de reproducción de la vida en las comunidades campesinas

La gran mayoría de las comunidades andinas poseen reservorios de agua en donde almacenan este líquido para el riego de los sembríos, consumo del ganado y demás animales y, en algunos casos, para el consumo humano, debido a que muchos de estos pueblos no disfrutan aún, de un sistema de agua potable.

Estos reservorios ayudan a mantener el equilibrio de la vida en la comunidad, pues su existencia permite que, aún en tiempo de sequía, estos puedan proveer de agua al pueblo, elemento indispensable para la alimentación de todos y todas.

Aunque algunos se suministran de lagunas o ríos cercanos, la gran mayoría se abastece casi exclusivamente de la lluvia, por lo que una buena parte del año, tomando en cuenta que el ciclo estacionario andino se divide en tiempo de lluvia y tiempo de sequía, permanecen casi secos salvo por una pequeñísima afluencia de agua que es la que se utiliza para todo en el pueblo.

Cada año, antes de que se inicie el tiempo de lluvia, los pobladores y pobladoras de cada comunidad organizan una ceremonia mediante la cual los comuneros dedican un día a la limpieza de esas acequias para que puedan recibir, pulcras, la nueva carga de agua que están por almacenar. Esta ceremonia es una costumbre bastante extendida en los Andes y se le conoce con diferentes nombres según la región o comunidad en donde se desarrollan, aunque la denominación más utilizada para nombrarla es Fiesta del agua. *Yarqa Aspiy*, es el nombre con el que se la conoce en la comunidad San Gabriel de Huarcas.

Además de la función utilitaria de la jornada, esa ocasión tiene un alto nivel ceremonial, que se manifiesta como una celebración a la fertilidad, ya que, acorde a la cosmovisión andina (véase “Género en la cosmovisión y en la vida

cotidiana de los Andes”, en la página 14), la Fiesta del agua, limpieza de la acequia o *Yarqa Aspiy*, representa una forma de pago²⁷ a la *Pacha Mama* o Madre Tierra, en cuanto que la acción de facilitarle el acceso al agua, permitirá su fecundación para que ella pueda dar “frutos” posteriormente: no solamente las frutas y vegetales que servirán para el consumo humano, sino también las plantas que alimentarán a los animales y los mantendrán saludables para que puedan ser consumidos por la población; parte del ciclo de reproducción de la vida en la comunidades campesinas.

Así, el *Yarqa Aspiy* funciona religiosamente como una suerte de agradecimiento a La Tierra por dar la vida, y de un modo más funcional, como la posibilidad de tener agua limpia durante la próxima temporada, aunque por supuesto, ambas cosas se encuentran tan vinculadas que se hallan intrínsecamente una en la otra.

En San Gabriel de Huarcas, el *Yarqa Aspiy* se desarrolla después de que las mujeres son elegidas como *Warmi Varayoq*, lo cual agrega un elemento interesante a esta festividad: las mujeres mandan a los hombres para que ellos limpien el canal de riego, lo cual permitirá fecundar a la mujer que da vida a todos y todas, La Tierra. Tomando como punto de partida la cosmovisión andina, es lógico que los hombres sean los responsables de las tareas naturales que tengan que ver con la fecundación, pues es esa la función que desempeñan en el ciclo de la vida, mas, de ser así, no se entiende la razón por la que no funciona de la misma forma en otros pueblos en donde se practica la Fiesta del agua. El resto de los elementos que la rodean son los mismos: la música (que varía según la región), la bebida, la hoja de coca, etc., aunque en otras comunidades, la actividad se desarrolla entre ambos sexos.

²⁷ Para las personas que habitan en Los Andes, “el pago” es un elemento fundamental de la vida religiosa. Se denomina así a la ofrenda que se le hace a alguna deidad, esperando que esta pueda ayudar a la persona que la hizo en lo que le pida. Como muchos de los elementos de la naturaleza tienen carácter deífico en esa cultura, se brinda pago, por ejemplo, a una montaña o Apu, para poder cruzarla sin dificultad. Por el sincretismo religioso que se desarrolló y expandió desde la Colonia, actualmente muchos de los pagos se hacen a vírgenes o santos que protegen cerros, ríos, o lagunas, aunque en esencia, el pago es el mismo, con diferente nombre.

Por otro lado, la época del año en que se desarrollan las Fiestas del agua en el país, debe haber sido el mismo desde que se empezó a celebrar esa ceremonia, debido a que las estaciones, delimitadoras naturales del tiempo el que se debe hacer, siempre han sido las mismas. Puede que sea otra de las casualidades temporales de celebraciones que se encontraron en el tiempo cuando se empezó a realizar el **Warmi Waraq** a finales del mes de Julio, pero aún, de ser ese el caso, la correspondencia que tiene este acontecimiento con los significados de la simbología que se halla en la forma andina de ver y entender el mundo, es asombrosa.

6. Los danzantes de tijera

La *danza de tijera* es un tipo de baile típico de confrontación entre dos bandos, danzas que consisten en establecer una dinámica competitiva mediante el desarrollo demostrativo y ostentoso de las habilidades que posee cada uno de los grupos en pugna con el fin de determinar al mejor, entendido como el bando que presente más resistencia y destreza en el oficio del baile. Este tipo de danzas han existido durante toda la historia de la humanidad en distintas manifestaciones establecidas según la región geográfica, la política, y la cultura en la cual se desarrollen. En el caso andino, se han conocido diversos tipos en varias culturas precolombinas, algunas incluso registradas en crónicas y grabados, otras, como esta, existentes hasta la actualidad.

La *danza de tijera* es ejecutada exclusivamente por hombres y constituye una derivación de una danza preexistente que adoptó y transformó elementos incorporados al Perú luego de la llegada de los españoles. Así, los instrumentos con los que se ejecuta su música son: un violín, un arpa andina y un par de tijeras metálicas de aproximadamente 20 centímetros de largo y un kilogramo de peso, con las cuales se ejecuta el ritmo de las tonadas y por las que adquiere su nombre esta danza y sus ejecutores, pues son ellos, los bailarines, quienes las manipulan a la par del baile. El arpa andina, por otro lado, es una adaptación del arpa tradicional proveniente originalmente de Europa noroccidental, a la cual se le implementó una caja de resonancia para

ampliar su intensidad de volumen, elemento fundamental en las fiestas populares. El violín, por último, es el único elemento incorporado a esta costumbre que no sufrió modificaciones.

La música que se ejecuta para el baile tiene un repertorio que varía rítmica y melódicamente según la intensidad del momento de la danza y consta de casi veinte tonadas distintas que se intercalan y superponen unas a otras rápidamente, casi sin interrupción, por largos periodos de tiempo. La melodía se compone con un estilo barroco con cadencia acelerada, predominantemente festiva, donde prevalece fundamentalmente el ritmo que le dan las tijeras, cuya aguda sonoridad se complementa con notas altas tocadas de modo que el arpa marca los bajos en lo que el violín desarrolla la armonía.

Los trajes que utilizan son manufacturados especialmente para cada uno, pues sirven para identificarlos con su apodo o nombre de danza, pues para todo lo que tenga que ver con la competencia, ellos pierden sus nombres naturales y adoptan otros que de algún modo definan y resuman sus características como danzantes y su fuerza, constancia y habilidad. Solo los danzantes consolidados, que se desempeñan, digamos, a nivel “profesional” como tales, tienen un nombre y un traje, y el colorido, los motivos y adornos que en él se manifiesten, caracterizan también la importancia que cada uno tiene en el medio. Los trajes más sencillos cuestan alrededor de trescientos dólares (300USD), precio que varía según la complejidad de su manufactura y que puede alcanzar los mil dólares (1000 USD), costo que para la gran mayoría de las personas campesinas andinas resulta impagable, por lo que, debido a que los mejores danzantes son remunerados más generosamente, poseer un traje más ostentoso es en ocasiones sinónimo de que se está ante la presencia de un danzante superior. La gran mayoría provienen de la región de Ayacucho y se considera que los mejores salen de un pequeño poblado llamado *Puquio*, al sur de ese Departamento, aunque los más consagrados habitan regularmente en Lima, la capital del país, pues es ahí en donde se desarrollan los concursos más importantes y donde pueden alcanzar un mejor nivel de vida. No obstante, su presencia es muy aclamada en pequeñas comunidades andinas durante las

fiestas patronales²⁸ de cada comunidad, y es responsabilidad de los *cargantes*²⁹ desarrollar la mejor celebración posible, lo cual se logra, según el entendimiento popular, consiguiendo a los mejores que se puedan llevar a la comunidad.

La *danza de tijera* tiene un trasfondo mágico religioso que tiene que ver con la forma en que los danzantes se deben preparar para poder empezar a desempeñarse como bailarines. Ese proceso inicia entre los ocho y los doce años de edad y debe ser dirigido por un maestro o guía danzante que transmite su conocimiento a través de la enseñanza y preparación física y psicológica del pupilo, única forma en que se puede aprender esta danza; tal cual como si fuera una herencia. Los procesos que se llevan a cabo para la preparación de los danzantes son secretos, aunque es conocido que algunas de las pruebas por las que tienen que pasar, resultan sumamente difíciles y, por lo mismo, no todos logran superarlas. Se dice, por ello, popularmente, que los danzantes de *tijera venden su alma al diablo* para que este los convierta en los mejores, por lo cual se relaciona comúnmente las impresionantes habilidades que poseen en materia de resistencia física y manejo corporal, con condiciones sobrehumanas.

El enfrentamiento que se despliega en la danza se puede extender por varios días según el tono de la fiesta en la cual se desarrolle, aunque esencialmente el baile se encuentra dividido en cinco etapas diferentes que representan un ciclo simbólico de la vida y por las que cada uno de los danzantes tiene que atravesar con el objetivo de demostrar quien es el mejor.

²⁸ Fiestas religiosas que se desarrollan en diferentes momentos del año en cada uno de los pueblos, acorde con el día de su Patrón (santo o virgen que cada comunidad adopta como propio)

²⁹ Se les llama así a las personas elegidas cada año para encargarse de animar las celebraciones. En el caso de caso de San Gabriel de Huarcas, debido a la división político administrativa del pueblo en dos barrios, se eligen dos personas distintas, una por cada uno, que reúnen dinero de forma independiente y con la ayuda de sus vecinos y vecinas durante todo el año para poder cubrir los enormes gastos que representan realizar cualquier fiesta popular. El precio para contratar a un danzante y músicos destacados para una fiesta de ese tipo oscila entre los tres mil y cuatro mil dólares aproximadamente.

La primera de estas etapas es conocida como *encentro de pies*, y corresponde al momento de reconocimiento entre un bando y otro, donde, de manera mansa y “amigable”, cada grupo de músicos realiza una suerte de demostración de sus cualidades interpretativas, a la par que los danzantes de cada bando hacen lo propio. No es hasta que comienza la segunda etapa de baile que tanto danzantes como músicos empiezan a desempeñarse con toda su capacidad y habilidad artística, ejecutando veloces y complejos movimientos musicales e incorporando complicadísimas acrobacias a la danza, que se tornan más embrolladas pues, al transigir el ritmo como elemento fundamental en la musicalidad, resulta indispensable equiparar el manejo de las tijeras a los nuevos movimientos que añadan al repertorio los danzantes; no tener la capacidad de desempeñar ambas tareas con la misma destreza es sinónimo de mediocridad en la ejecución danzaria.

Es muy común que se sobreponga un bando a otro en esa segunda etapa por lo que, en la tercera, consistente en la elaboración de bromas que se realizan mediante la interrelación de los artistas con el público y “trucos” que presentan diferentes habilidades no relacionadas directamente con la danza, resulta indispensable ganar la confianza y el agrado de espectadores y espectadoras, pues esto deviene en una mayor aceptación que muchas veces ayuda a suplir la desventaja que se pueda generar en uno de los bandos frente al otro luego de las dos primeras etapas del enfrentamiento.

Así, la cuarta y la quinta etapa constituyen no solamente las más difíciles y demandantes de la danza, sino, por consiguiente, las más importantes, pues es a partir de ellas que se define finalmente cuál es el bando ganador. La primera de ellas es conocida como *prueba de sangre* y consiste en explotar al máximo nivel la demostración de resistencia, persistencia, fuerza y control mental y corporal de cada danzante. Se ejecutan en esta parte de la danza, dolorosas tareas para las cuales se requiere un dominio completo de los sentidos, pues el enfrentamiento consiste en realizar flagelaciones cada vez más severas, buscando llegar a un punto en que el contrincante desista de continuar, por considerar que no puede ir más lejos. Estas varían según la perspicacia y habilidad de cada danzante y pueden ser, por ejemplo: caminar sobre fuego,

perforarse distintas partes del cuerpo con grandes agujas, tragarse una espada, romper botellas con la cabeza, atravesarse cuchillos, etc.

Por último, luego de ese largo proceso penitente, los danzantes empiezan a mostrarse débiles y moribundos y poco a poco dejan de bailar, hasta que caen al suelo y cesan todo movimiento. Por primera vez la música cambia completamente de intensidad, tornándose casi fúnebre. Los músicos se acercan a su danzante y se arrodillan frente a él tocando melodías cada vez más tristes. De pronto el danzante empieza a recobrar el movimiento lentamente y, al percatarse los músicos de ello, la tonada toma una variación más primaveral que cualquier otra desempañada durante la fiesta. El danzante “renace” y ejecuta, al ritmo de esa melodía, el baile más espectacular que haya realizado hasta ese momento. Esa es la quinta y última etapa de la danza. Se le conoce con el nombre de *agonía* y es el momento cumbre de todo el enfrentamiento; de su sublime ejecución depende ganar o perder.

Se dice que en otros tiempos el enfrentamiento de la *danza de tijera* se desarrollaba como un reto a muerte y, a pesar de ser eso cierto o no, cuando estas dos últimas etapas son bien ejecutadas, sin duda alguna, para cualquier novato o desconocedor del proceso, la agonía es la muerte, y la resurrección es tan real, como si de seres mágicos se tratara.

Capítulo III

Legado:

Experiencias y conocimiento para y a
partir de la realización del
documental

1. Antecedentes

La idea de llevar a cabo esta investigación surgió a partir de mi descubrimiento, por voz del conocido pintor Ayacuchano Wari Zárate, amigo de la familia, de la existencia de la celebración del **Warmi Varaq**, fiesta que, según contara, consistía en un cambio de estructura de poder en la cual los hombres cedían el mando de toda una comunidad a sus esposas. Esto generó en mí una gran inquietud por conocer a fondo esa celebración y las razones y circunstancias bajo las cuales se había fundado y por tanto, prevalecía.

La investigación empezó con una visita al lugar de los acontecimientos a finales de Julio del 2006, cuando empecé el proceso de documentación con una pequeña cámara amateur, capturando imágenes que me permitirían indagar con mayor profundidad sobre el **Warmi Varaq**. El resultado de esa visita: una experiencia única y novedosa que iba mucho más allá de la mera anécdota y que, por tanto, debía ser conocida en el mundo dados los aportes que podría brindar para el mayor entendimiento de esa fiesta en pos de la construcción de realidades nuevas basadas en el respeto y reconocimiento de la igualdad como base.

La etapa inicial, consistente en la documentación a partir de la búsqueda de escritos o videos mediante los cuales pudiera entender algo más sobre la historia de esa costumbre, resultó trunca debido a que no existía ningún documento, libro o material audiovisual que haya indagado o registrado dicha fiesta. Esto significaba empezar prácticamente desde cero a partir de las dos únicas fuentes de conocimiento existente que podían ser consultadas: las impresiones del amigo que originó mi interés por la fiesta, y la investigación de campo a partir de entrevistas y grabaciones, de forma que estas me permitiesen ahondar un poco más en la forma de dar respuesta a los enormes espacios de desconocimiento que tenía sobre este acontecimiento.

Esto devino en una nueva visita a la comunidad San Gabriel de Huarcas en diciembre del 2006. En esa ocasión acudí con una intérprete para intentar

lograr un mayor acercamiento a la población, en tanto que facilitaba la comunicación en su propio idioma (Quechua) y por tanto permitía rescatar testimonios más claros, honestos y, de cierto modo, más acercados a la verdad. Las conclusiones de aquella visita devinieron en información inédita que no solo me significaba conocer los antecedentes históricos de la fiesta sino, más importante aún, qué pensaban y sentían las personas que la habían vivido durante años, para finalmente concluir que no estaba tan solo ante la anécdota de un acontecimiento inusual y altamente llamativo, sino ante una experiencia de cambio y una apertura de pensamiento insólita que ocurría exclusivamente en aquel apartado rincón del mundo.

Entonces, realizar un documental sobre el **Warmi Varaq** pasó de ser una inquietud, a ser una necesidad, y fue de ese modo que empezó la construcción de un proyecto que pudiera, de forma breve y concreta, aglomerar el conocimiento, las reflexiones y sensaciones que transmitía la fiesta, para poder ser descifrados, digeridos y sobre todo, conocidos por el mundo. Un proyecto que, dado el poco material de estudio que existía sobre el cual plantar cimientos, debía ser construido solo sobre las sensaciones e impresiones que se había tenido sobre la celebración, con un objetivo fundamental: invitar a reflexionar sobre la igual capacidad para asumir el poder que tienen hombres y mujeres.

2. San Gabriel de Huarcas: un ejercicio de aculturación³⁰

Al entender de muchas personas en América Latina, ser rubio y blanco de ojos claros, es una suerte de “bendición”, pues, lamentablemente, todavía en tiempos como estos, muchas veces esa fisonomía es sinónimo indiscutible de “progreso”, entendido como mayores oportunidades de, por ejemplo, conseguir un trabajo o de manera más general, ser aceptado y avalado por la sociedad.

³⁰ Adopción y asimilación por parte de un pueblo, de una cultura distinta de la suya. DICCIONARIO SANTILLANA DEL ESPAÑOL. Editorial Santillana. Perú. 1996

Así, se utiliza aún en ámbitos populares frases tristemente célebres como: “mejorar la raza” o “mírale el color y perdónalo³¹”, que funcionan incluso de forma inconsciente como un mecanismo que propulsa las diferencias y expande las fronteras que delimitan el lugar que ocupan o que “deben” ocupar personas con ese fenotipo, por encima de cualquier otro.

Este es un fenómeno socialmente aceptado y consolidado que se defiende de manera sistemática en todos los espacios publicitarios, comerciales y políticos; en las novelas, series de televisión, etc. mediante los cuales constantemente se refuerza la idea de que las personas con esas características “son y deben ser” modelos para el resto de la sociedad, lo cual acomete de una forma sutil, pero brutal, en la psicología de las poblaciones. Lo cierto es que esto sobrepasa el nivel abstracto de lo ideal, y **son ese tipo de personas realmente quienes pertenecen a las esferas más altas de la sociedad**, lo cual, por si todo lo demás fuera poco, le da razón de ser a esa promoción.

Estas personas sin embargo, se establecen comúnmente en círculos cerrados (de cierto modo, sectarios) de manera que no forman parte de la vida cotidiana del resto de la sociedad; como si solo existiesen en las revistas, televisión y fotografías, ignorando y rechazando todo lo que se encuentre fuera de su circuito, con desconocimiento, apatía y prepotencia.

Siempre resulta difícil ser distinto y desde pequeño me percaté de que de algún modo, ese era mi caso. No es que no tuviera una posición privilegiada frente a la gran mayoría de las personas de mi país, sin embargo nunca me interesó (y eso tiene que ver en gran parte con mi educación familiar y escolar) separarme del mundo -vanagloriarme de pertenecer a una parte favorecida- puesto que aprendí desde chico a comprender a las personas como lo que eran: personas, sí, diferentes, pero personas al fin y al cabo.

No obstante, para sujetos que como yo eligen ese camino, no basta solamente con pretender igualarse al resto de las personas étnicamente diferentes de una

³¹ Hace alusión a los malos hábitos cometidos por una persona perteneciente a una etnia mayoritariamente discriminada, adjudicándole la razón de su mal comportamiento, distracción, ignorancia o error como condición sinequanon de las personas con sus características fenotípicas.

sociedad, puesto que de algún modo el golpe emocional y psicológico que genera la separación del mundo en dos bandos (los blancos y todos los demás), desarrolla desazón y una serie de prejuicios como secuela, resultado de cierto modo obvio, pero que se sufre en el intento de construirse tolerante, abierto, comprensivo y solidario, como persona. Para mí, como sujeto que posee las características fenotípicas consideradas “superiores”, mas que cree que el valor fundamental de la humanidad se encuentra en la diversidad, y que la pluralidad no es otra cosa que riqueza, adaptarme a tolerar todo tipo de prejuicios, ha resultado una lección de la escuela de la vida.

Mi llegada a San Gabriel de Huarcas significó, para comuneros y comuneras que han habitado la mayor parte de su vida en ese pueblo remoto tan poco acostumbrado a toparse con gente diferente a la de la zona, razón para una eclosión explosiva de prejuicios y preocupaciones por parte de la población; de cierto modo, lo mismo con lo que ya había tenido que lidiar en el pasado. En ese sentido, resultó imprescindible la presencia del, en ese entonces, Presidente de la comunidad como compañía, pues de algún modo el hecho de que él me introdujera con la gente, funcionó como un aliciente sobre los temores que pobladores y pobladoras podían tener con respecto a mi presencia.

Rápidamente fui apodado como, *Sr. Gringo*³², con un trasfondo tan cariñoso como despectivo, mas lo asumí como sobrenombre, sobre todo porque considero que parte del proceso de vinculación con sociedades diferentes parte también de asimilar hasta cierto punto las cuestiones que uno entienda son, con las que la gente se siente más cómoda. De algún modo, esto significó empezar el proceso de una suerte de aculturación consciente, mediante la cual tuve que aprender palabras determinadas del quechua, para intentar entender lo que decían en ese idioma y trabajar en las faenas en el campo, buscando ganarme la confianza de esas gentes y pretendiendo borrar las barreras

³² La palabra *gringo* proviene de la transformación al castellano de forma abreviada de las dos palabras de la lengua inglesa “green” y “go”, y hace alusión a la voz de comando que se le diera a los soldados del ejército estadounidense. En Perú, como en otros países de América Latina, se utiliza de forma despectiva para nombrar a todas las personas blancas y de pelo claro.

inmateriales que existían entre la comunidad y yo, dejando en claro que si estaba ahí, era para hacer lo que ellos y ellas hacían, en definitiva, en la medida en que pudiese y en lo que se pudiera, para ayudar.

Como realizador, comprendo que la única forma de emprender un proyecto que se determine a mostrar parte de la cultura y costumbres de personas específicas, es conocer y aprehender esa cultura, costumbres y personas; hacer como si fueran propias, para poder comprenderlas y manejarlas mejor a la hora en que estas se involucren en la obra. Cada una de las visitas que realicé a San Gabriel de Huaracas, fue productiva en ese sentido, pues también, en la medida en que uno empieza a mostrarse como una persona consciente y respetuosa del medio en el que se encuentra, el resto de la gente empieza a sentirse más cómoda ejerciendo una apertura emocional, espiritual e intelectual, elementos indispensables para la elaboración de un documental como **Warmi Varaq**.

En la medida en que se fueron sucediendo las visitas, fui encontrando mayor compenetración con los pobladores y pobladoras. En la medida en que la compenetración se tornó en amistad, me fui ganando el respeto y solidaridad de la gente. Ya para ellos y ellas no soy más *Sr. Gringo*, sino *Sr. Adrián*... un “hijo de Huaracas”.

3. Cimentación del proyecto: un joven que quiso hablar sobre mujeres

*[...solo desde el compromiso, sin prejuicios y sin ejercer hegemonía alguna, puede realizarse un documental sobre este tema, más allá si se es hombre o mujer.]*³³

Ernesto Pérez Zambrano

³³ ERNESTO PÉREZ ZAMBRANO. Tesis de graduación ¿Grandes Ligas? Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual del ISA. La Habana, Cuba. 2008. Pág. 20

Una cosa es plantearse un proyecto para hablar sobre una realidad determinada, creyendo poseer objetivos más o menos claros y un punto de vista erigido a partir de la experiencia personal vivida, y otra muy diferente es hacerlo. Construir un proyecto desde la experiencia y el conocimiento personal, sin información que consultar o antecedentes sobre los cuales plantar cimientos, resulta extremadamente difícil. No se puede hablar de una inteligencia o experiencia nata, ni de una metodología o sistematización especial para poder forjarlo, ello depende, sustancialmente, de tener la firme convicción de que se quiere hacer, a pesar de la falta de conocimiento y experiencia que se tenga; elementos que se van encontrando en el camino, en la medida en que el mismo proyecto los pida.

Para mí, enfrentar un proyecto como este significaba replantearme, en parte, la forma en que veía y entendía el mundo; revisar mis principios sobre la posición que tenía o debía tener la mujer en la sociedad, y reformular el modo en que a mi entender estaban concebidas las estructuras de poder en cuanto a las relaciones de género.

En la medida en que la realización del documental se convertía cada vez más en una necesidad para mí, empecé a cuestionarme sobre cómo construir, siendo hombre, un proyecto que hablara sobre la condición de las mujeres con una mirada suficientemente justa, razonable y honesta. De inmediato entendí que la única forma que tenía para poder emprender ese camino correctamente, era rodeándome de la experiencia y conocimiento de mujeres; de la forma de ver, entender, sentir y percibir el mundo que estas me podían enseñar.

El primer eslabón de esta cadena fue mi madre, seguida por mi novia (editora del documental) y posteriormente, de manera mucho más “profesional”, una buena amiga que se convertiría no solo en la productora del documental, sino en su impulsora, defensora y compañera, cuya labor resultaría indispensable para el desarrollo posterior del proyecto **Warmi Varaq**.

Hizo falta casi un año para poder lograr elaborar un proyecto decente, luego de dos años de investigación, realización de entrevistas, visitas a la comunidad y grabaciones de la fiesta. Este contaba, luego de cientos de revisiones,

reediciones, cambios de postura, de actitud y la posición contra diversas miradas de amigos, amigas, familiares y especialistas, finalmente con una tesis y objetivos definidos, una fundamentación clara, y en general, un esbozo de lo que podría ser el documental.

Para mí, hablar de mujeres es hablar de las personas en general. Las miles de diferencias que pueda tener un hombre de una mujer (como las que pueda tener un homosexual, un bisexual o un transexual, de ambos), se hallan, en el fondo, más allá de las preferencias sexuales y de la propia sexualidad de cada uno, en nimiedades que se presentan como prejuicios y, de esa manera, pasan a formar parte intrínseca del pensamiento cultural y social de las personas.

Fue imprescindible identificar de qué manera se manifestaban esos prejuicios en mi modo de ser, de hablar y de pensar, para poder despojarme de ellos de forma paulatina; de algún modo, “limpiarme” de lo establecido para poder fundar principios más coherentes y razonables.

No estoy seguro aún de haberme librado de todo eso, mas sí de que el proyecto fue elaborado con cuidado y minuciosidad, intentando siempre que la presentación de los conceptos y símbolos que se expresaron en esta suerte de embrión del cual nacería el documental, gracias al cual se logró por fin conseguir los recursos humanos y económicos para poder hacerlo, así como la meticulosa selección del tipo de personas, instituciones y formas de pensar y sentir que debían estar vinculadas a él, se encontraron esbozados en ese escrito; base fundamental y pilar del documental que defiende.

4. El equipo: una prueba creativa conjunta de construcción

Para la realización de un documental como **Warmi Varaq**, no basta con juntar un equipo de personas capaz de realizar su función de forma profesional, sino, ante todo, conformar un grupo cuyos miembros tengan la sensibilidad suficiente como para poder entregarse humanamente y empaparse del conocimiento, cultura, cosmovisión, y de los sentimientos y sensaciones que

brinda la experiencia de acercarse a una sociedad poco conocida y notoriamente diferente, como esta.

Para mí estaba claro desde el principio que las personas que me acompañarían en esta empresa tenían que ser personas amigas; inteligentes y constantes en las tareas que les corresponderían tanto como en la vida misma, pues esa era la única forma en que el documental reflejaría las bases y conceptos que se habían desarrollado y forjado en el proyecto, a través de la imagen. Estas personas tenían que, como yo, de alguna forma aprender a percibir la dinámica de la celebración, la importancia y simbología que esta guardaba, y todo eso sin haber pisado nunca un lugar como San Gabriel de Huarcas.

El equipo se conformo entre amigos que habíamos tenido la oportunidad de trabajar juntos en otros proyectos y eso al menos mitigó mis preocupaciones con respecto al profesionalismo y la humanidad de esas personas. No obstante, la inexperiencia y desconocimiento sobre la temática tratada y la geografía por descubrir, generaban grandes vacíos intelectuales y dudas en el equipo, por una parte sobre la forma en que trabajaríamos, sobre cómo imprimiríamos la teoría del proyecto en la pantalla, y por otra, sobre cómo viviríamos ahí, nos relacionaríamos y comunicaríamos con las personas del lugar.

Por ello, a la formación física del equipo, le siguió un proceso necesario de formación y reformulación ideológica y emocional, que sobre todo partía de mis propias experiencias, de lo que yo pensaba que se debía hacer y había hecho hasta ese momento. Ese era el único punto de referencia que tenía sobre esas experiencias, pero además cargaba con la gran responsabilidad de ser el único elemento referencial también para el equipo. Por suerte, la intuición a partir de la cual éste se conformó fue correcta, y en poco tiempo, aunque llenos de dudas, empezaron a responder con entusiasmo y creatividad.

Formar un equipo creativo de trabajo implica también aceptar nuevos y diferentes puntos de vista, a partir de las experiencias de vida de cada una de

las personas que lo conforman, lo que ayudó a “amarrar” muchos de los cabos sueltos que aún en esa avanzada etapa, existían. Así, fue solo a través del inicio del proceso de consolidación abstracto del documental, ya no desde el punto de vista ideológico y conceptual, sino técnico y creativo, que este empezó a tomar forma a partir de las reflexiones que surgieron sobre cómo debía verse y oírse. Fue fundamentalmente mediante la implementación idónea de las ideas del fotógrafo, el sonidista y la montadora en la mesa de trabajo, que **Warmi Waraq** empezó a tomar forma y a aparecer de entre la ofuscación de conceptos teóricos, como un documental con vida, aún sin haber sido filmado el primer plano.

Podría decir que contar con el equipo ideal para la realización de una obra, es de algún modo una garantía para conseguir que esta nazca y funcione en un medio más amplio, donde grupos de personas ajenas al proceso de construcción puedan sentirse atrapadas o al menos identificadas de cierta manera en ella, aunque, de no ser así, al menos sí estoy seguro de que de esa manera es posible lograr un trabajo mucho más cómodo y hasta cierto punto, auténtico, honesto, verdadero.

5. Pieza por pieza: un recuento de las incidencias durante y después de todo

Finalmente recibimos el apoyo económico que necesitábamos para emprender la etapa de rodaje, y ello nos obligó a organizarnos. Habíamos desarrollado un panorama bastante claro de lo que queríamos lograr y teníamos muchas ideas y conceptos de lo que sentíamos que el documental debía lograr defender, pero todo era aún abstracto, pues, desde La Habana, no había forma ni siquiera de imaginar nada de lo que encontraríamos...

El equipo de Cuba llegó en distintos momentos del mes de julio del 2008 a Lima, completando el equipo de producción con la convocatoria del realizador del *making off* y responsable de foto fija, que se encontraba ahí conmigo. Habíamos iniciado ya coordinaciones con diferentes empresas para el alquiler

de los equipos que necesitaríamos para la filmación, para lo cual finalmente contactamos con la productora FUNART de Ayacucho, mediante la cual se incorporaría posteriormente el asistente de cámara.

Viajamos el día 20 del mismo mes hacia Huamanga, capital de Ayacucho, donde conseguiríamos todos los detalles restantes que necesitaríamos para el rodaje, aprovechando la altura del lugar como un punto medio entre Lima y San Gabriel de Huaracas, perfecto para la aclimatación, proceso indispensable dado que el equipo cubano no se encontraba acostumbrado a dichas condiciones geográficas.

Una vez ahí, tuvimos que enfrentarnos a una serie de problemas técnicos que nos obligaron a duplicar esfuerzos y creatividad para poder desarrollar en las mejores condiciones posibles el trabajo: resolver determinadas carencias en el equipo técnico necesario para la filmación, realizar las compras obligatorias para llevar a la comunidad y alquilar las dos camionetas 4x4 indispensables para nuestro traslado y el de los equipos hacia el pueblo, por el difícil trayecto que recorrer para llegar ahí, condicionado por las malas condiciones de la carretera y la distancia.

Luego de un recorrido de unas 8 horas, finalmente llegamos a San Gabriel de Huaracas, una imagen impresionante para los miembros del equipo que nunca habían estado ahí. Desafortunadamente, la primera noticia con la que nos topamos fue que no se había instalado aún el tendido eléctrico, pese a la información que se nos había proporcionado por vía telefónica. Afortunadamente, la existencia de un panel solar en la posta médica contribuyó a resolver este problema que representaba la imposibilidad de cargar las baterías de la cámara y los equipos de sonido.

El primer paso fue convocar a una reunión con la directiva de la comunidad, pues, a pesar de que ya yo era conocido por sus pobladores y pobladoras, era necesario presentar al resto del equipo y explicitar los objetivos que

perseguíamos y aclarar dudas y resquemores de algunos pobladores en relación a las razones de nuestra presencia.³⁴

Iniciamos el proceso de filmación al día siguiente con el registro de panorámicas generales del pueblo, sin mayor contacto con la población, según lo convenido previamente en los trabajos de mesa, lo cual, además, representaba para mí también la oportunidad de introducir de manera fresca y poco a poco el equipo a la comunidad y viceversa. No fue hasta la llegada de la intérprete, al día siguiente, que comenzamos con las entrevistas y el registro del resto del contenido necesario para la historia del documental, todo lo cual necesitaba de esa persona para poder realizarse, dado que ninguna de los miembros del equipo, salvo por mi pequeñísimo y limitado conocimiento del idioma quechua, entendía lo que se decía ni, muchas veces, lo que estaba sucediendo³⁵.

Fueron en total once días el tiempo que permanecimos en la comunidad, realizando evaluaciones diarias del trabajo, y pese a la complejidad de las filmaciones, intentando mantener el ritmo, orden y un buen humor entre nosotros: Nos hospedamos en la casa comunal del pueblo (designada para las y los visitantes) y nos alimentamos en casas particulares, además de los víveres comprados en Huamanga que habíamos llevado allá, trabajando duro y presionados debido a las distintas fases de la fiesta y ritmo de la misma, pues las actividades requerían que estuviésemos en disposición diariamente desde las cinco de la mañana hasta muy entrada la noche y la simultaneidad con que se desarrollaban las cosas, ameritaba muchas veces un trabajo con dos cámaras, que, desafortunadamente, no poseíamos.

³⁴ Es conocido que las comunidades indígenas son sumamente acogedoras de las personas que las visitan, aunque ello no implica que dejen de sentir cierta desconfianza frente a personas extranjeras que quieren registrar sus tradiciones y modos de vida. Por si fuera poco, Ayacucho vivió los más duros estragos de la guerra interna en el Perú y el distrito de Accomarca, al cual pertenece el pueblo, fue víctima de una de las terribles masacres perpetradas por una patrulla del ejército, que si bien no cobró víctimas en la comunidad de San Gabriel de Huarcas, se mantiene en la memoria de sus habitantes.

³⁵ Esto generó algunos problemas que luego se manifestaron en la etapa de rodaje, una vez que contábamos con toda la traducción de los diálogos y demás texto del documental, pues nos dimos cuenta de que muchas veces se había prescindido de filmar cosas que podían resultar interesantes e importantes, pues en el momento no nos percatábamos de la dimensión de lo que acontecía.

Fue un proceso esforzado física y psicológicamente, pero por suerte concluimos con diecisiete casetes que contenían, considerábamos, el material necesario que habíamos concebido para la realización del documental. Fue una experiencia renovadora para todo el equipo y, a pesar de las dificultades, resultó positivo no solo profesional, sino, más importante aún, humanamente.

Regresamos a la ciudad de Huamanga el día dos de agosto y el siguiente día a Lima, en donde tuvimos que realizar una serie de coordinaciones para empezar la post producción. Encontramos ahí a un traductor con mucha experiencia en este tipo de actividades y enseguida empezamos el proceso de *captura* (digitalización) de las imágenes que debían ser traducidas.

El día quince de agosto el sonidista y el fotógrafo retornaron a La Habana, seguidos por la productora, el veinte de ese mismo mes, restando yo, que tuve que quedarme en espera de la traducción, paso fundamental para la siguiente fase. No fue hasta el 12 de septiembre que pude retornar a Cuba para continuar. A decir verdad, lo ideal hubiera sido que parte de la post producción se realizara en Lima, pero lamentablemente el Gobierno peruano no le concedió la visa de turista a la editora, la cual se había solicitado tomando en cuenta el tiempo que permanecería en Perú, que excedía el tiempo de concesión de la visa oficial.

Así, hubo que esperar a mi retorno para iniciar el montaje, el cual no pudo comenzar en la fecha programada debido a nuevos problemas técnicos: La computadora que habíamos dispuesto para la edición se malogró, perdiéndose todo el material que se había capturado en Perú y que se había subido al *Avid*, programa con el que se trabajaría el documental, por lo que fue necesario buscar otras alternativas para comenzar el proceso de post producción. Hubo que volver a capturar y seleccionar nuevamente de las 22 horas de filmación (incluyendo los casetes correspondientes al *making off*), las imágenes que habían sido seleccionadas y que se perdieron por los problemas técnicos que se nos presentaron.

El montaje se hizo más complejo pues la elección de obtener todas las entrevistas en lengua natural, o sea, el quechua, dificultaban el trabajo de la editora, por lo que optamos por realizar el subtitulado de las entrevistas de forma simultánea a la edición, para poder comprender lo que se estaba montando y cuidar que no perdiera el sentido. Algunas de las entrevistas no fueron traducidas y esto dificultó parte del trabajo para lo cual tuvimos que buscar a una persona en La Habana que pudiera apoyar al equipo con esto, lo que atrasó nuevamente el proceso de montaje: fueron larguísimas y cuantiosas jornadas de trabajo antes de lograr un primer corte.

La música se empezó a componer a mediados de Diciembre del 2008, trabajo que consistía inicialmente en la elaboración de tres temas para el documental y la grabación y masterización posterior. No obstante, aunque el proceso de composición como tal inició en dicha fecha, los compositores habían venido estudiando desde Septiembre partituras con diferentes tonadas y melodías ayacuchanas tradicionales con el fin de poder entender mejor lo que se necesitaba.

Los tres temas se elaboraron explícitamente para el documental y se conjugan con la música que se grabó en el pueblo. La propuesta fue diseñada en base a la idea de que una inspiración clásica europea fuera cambiando su forma desde el principio hasta el final del documental, mezclándose con las melodías autóctonas, haciéndose mestizas, de tal manera que al llegar al final del documental el espectador sintiera que realizó un recorrido dinámico que cambiara su perspectiva y forma de ver las cosas, desde una llegada con mirada occidental y ajena, hacia una plena identificación con la cultura de ese lugar.

Esa ha sido la forma en que se ha ido trabajando todos los aspectos restantes del documental, y el resultado es la conjugación del esfuerzo de todas las personas que pusieron de su tiempo, inteligencia y corazón para poder desarrollarlo. Estas fueron solo algunas de las incidencias que ocurrieron hasta la culminación del **Warmi Varaq**, no obstante empezará ahora un nuevo ciclo

de incidencias que es mucho más difícil de manejar, todas las que desconocemos y llegarán inefablemente.

Es quizá el momento de dejar al documental vivir por si mismo; y que siga armando el rompecabezas que significa la existencia, solo, pieza por pieza, con las piezas que colocamos para que naciera, a su favor.

6. El reto de hacer un documental social con arte

No pretendo ser un sociólogo o un antropólogo, ni un teórico de la forma en que funcionan las relaciones humanas en ninguna parte del mundo. Un documental puede estar plagado (en el mejor sentido de la palabra) de conceptos, significados y teorías derivadas de las ciencias que estudian la cosmovisión, el pensamiento y el comportamiento humano, mas ante todo, desde la visión de alguien que vislumbra su futuro en la realización cinematográfica comprendida en todas las posibilidades creativas que brinda ésta, conocida como el séptimo arte, conociendo las oportunidades que ofrece para poder crear y recrear el mundo a través no solamente del documental, sino también de la ficción, en relatos de duraciones diversas, con acercamientos a temáticas disímiles e intensidades sumamente vastas y diferentes, es decir, alguien que se forma como cineasta en el espectro más amplio de la palabra; es criminal prescindir del arte para contar cualquier tipo de historia, incluso un documental tan cargado de problemáticas con un profundo trasfondo político-social como **Warmi Waraq**.

Para poder entender esto, es indispensable comprender el arte no solamente como la presentación “bonita” de la realidad, sino como producto de una serie de sensaciones y conocimientos que resuman y aglomeren la teoría, en la fuerza que pueda tener, y todo lo que pueda significar y simbolizar, en el caso del cine, una imagen o un sonido; la conjunción de ambas en un tiempo determinado para generar sensaciones concretas, o la simple muestra “realista” de un acontecimiento (véase “La realidad objetiva o la subjetiva realidad” en la

página 12) como momento reflexivo o tiempo de conclusión y resolución de ideas para un espectador.

La realización de un documental no debe ser solo la organización de planos filmados para la comprensión de un suceso específico que resulte llamativo, o que pueda repercutir trascendentemente en un público en particular, sino la pericia con que esos planos son organizados para construir y defender un argumento de forma coherente, buscar la forma en que cada una de esas imágenes signifique algo dentro de la historia; que la “realidad” tome vida propia y hable por si misma al espectador, mostrándole lo que ella siente y la manera en que se manifiestan esos sentimientos.

Un documental, como cualquier obra de arte debe ser suficientemente fuerte como para sobrevivir al mundo quedándose en la cabeza y corazón del espectador una vez que sus realizadores (as) lo terminen. Tal cual como si fuera un hijo o hija, debe desarrollar vida propia, y para ello es imprescindible dotarlo de elementos que lo puedan ayudar en ese camino. Un documental, como cualquier obra de arte, no se guarda en la memoria por la anécdota o historia que narra, sino por la forma en que lo hace, y es eso lo que se queda en las personas: el sentimiento con que se dotó, o de otra forma, la humanidad.

Sin embargo, esto no siempre funciona, y muchas veces el noble intento de hacer una obra artística desemboca en un espasmo incomprensible que resume sensaciones confusas que parecen carecer de significado. Otras veces, el miedo a perder la cuerda de la “veracidad” culmina en una aglomeración de testimonios que, aunque puedan ser muy fuertes, interesantes o llamativos, no transmiten mucho más que información, transformando al documental tan solo en documento, entendido como un mero espacio al que se acude a consultar o buscar ilustración de hechos particulares.

No es el realizador o realizadora quien decide el lugar que ocuparán o el camino que recorrerán estas obras, como no lo es quien hiciera cualquier otro tipo de obra artística, mas es importante al menos concebirlas como vida sincrética de teoría y sentimiento, de sociología y arte; vaciar la humanidad de

cada quien en cada una, para al menos darle la oportunidad de caminar por el mundo, amén de cual fuese su destino.

Capítulo IV

Warmi Varaq, mujer autoridad

1. Descripción de la fiesta

Acorde con las fiestas que se celebran durante el mes de Julio en todo el país, las autoridades organizan a toda la población para que se reúna en la plaza. Una vez conglomerado todo el mundo, inician las celebraciones propias de las Fiestas Patrias (ver “Las Fiestas Patrias y el Cambio de Mando” en la página 25).

Organizando los grupos de acuerdo con la distribución de cada salón, el colegio manda a marchar a sus alumnos y alumnas primero, quienes lo hacen al ritmo de la pequeña banda de esa institución. Una vez que estos terminan, las demás organizaciones del pueblo hacen lo propio, obteniendo al final un pequeño desfile orquestado por la banda escolar, en el que todos y todas participan. Cuando las marchas culminan, las personas presentes se organizan en filas para cantar el himno nacional, mientras se iza la bandera. Llegado ese momento, el pueblo está listo para desarrollar el **Warmi Varaq**.

El cambio de mando inicia con una ceremonia que se realiza en la vieja iglesia del pueblo. Ahí, el presidente de la comunidad dirige unas palabras a las personas presentes, y terminado el discurso, los varones proceden a entregar las varas o vergas (ver “La varas o vergas” en la página 23) a sus esposas; instrumento con que las mujeres procurarán el desarrollo ordenado de las fiestas de ese momento en adelante. Esta acción es la que le da origen al nombre tradicional de la fiesta, cuya traducción literal del quechua es *Mujer Autoridad*.

Durante cuatro días, la dinámica organizacional de poder cambia completamente. Las mujeres salen de la iglesia como autoridades, y los hombres asumen su cotidiano papel de ciudadanos comunes y corrientes, encargándose, además, del cuidado de los niños, de la casa y demás labores adjudicadas comúnmente a la mujer.

Para las fiestas, los cargantes (ver la nota al pie número 29) contratan danzantes de tijera con sus músicos respectivos (ver “Los danzantes de tijera” en la página 28), que se enfrentarán durante todo el tiempo que estas duren. Los dos barrios que conforman el pueblo adoptan a estos danzantes y conforman una suerte de *hinchada* para cada grupo. Ellos cumplirán un papel fundamental en la celebración, estando presentes en casi todas las actividades. Las *Warmi Varayoq* (ver “Varayoq o Warmi Varayoq” en la página 21), por su parte, se dedicarán de ese momento en adelante, exclusivamente a que todo se desarrolle bien y ordenadamente.

El primer día, se celebra el Yarqa Aspiy o limpieza de acequia (ver “El papel del Yarqa Aspiy en el ciclo de la vida en las comunidades campesinas” en la página 26). En esta ceremonia, los hombres de San Gabriel de Huarcas, dirigidos por las mujeres, toman rumbo hacia las reservas de agua, que se encuentran en las partes altas del pueblo. Allí pasan toda la tarde quitando el barro acumulado por el tiempo con picos y palas, luego barren para retirar el polvo restante, y finalmente despojan la acequia de las plantas que crecen a su alrededor mediante la utilización de machetes, todo lo cual se hace con el fin de tener las reservas listas para recibir las primeras lluvias que llegarán en Octubre.

Los músicos acompañan el trabajo de limpieza con diferentes tonadas y melodías, al mismo tiempo, las mujeres designan distintos grupos de hombres para alternar el trabajo, logrando, de esta forma, un desarrollo dinámico y eficaz de la actividad. Todo este proceso está acompañado por diferentes tipos de bebidas alcohólicas y consumo de hojas de coca o chacchado³⁶, que los hombres mascan para aguantar la falta de aire y el duro trabajo conforme avanzan con sus tareas. Al final de la tarde, todos bajan juntos de la acequia y se dirigen a la plaza principal, en donde los danzantes, después de presentarse

³⁶ Acción que constituye una costumbre tradicional de los países andinos, más comúnmente en Bolivia y Perú. Se le conoce también con otros nombres, aunque esa es la forma tradicional con la que se la llama a esta acción en Perú. El chacchado consiste en masticar de forma constante amasijos de hoja de coca seca (planta considerada sagrada por las personas andinas) que contiene sustancias estimulantes que ayudan a la fluencia de sangre al corazón, lo cual facilita la respiración en lugares muy altos, donde la presión del aire es menor. Se realiza mayoritariamente en los recesos de las faenas de trabajo y durante las fiestas, donde el desgaste corporal es mayor.

frente a la iglesia, se encontrarán por primera vez en una danza amistosa, a la que llaman “encuentro de pies” (ver “Los danzantes de tijera” en la página 28). A este punto, se empiezan a percibir ya los primeros roces entre las hinchadas del pueblo. Tanto de un lado como del otro, provocados por la emoción y los efectos del alcohol, se empiezan a oír los primeros insultos y provocaciones, que intentan persuadir al otro bando de que, el que defienden, es mejor.

Aunque todo esto sucede bajo un ambiente festivo y amistoso, siempre existe la posibilidad de que se genere descontrol. Para evitarlo, las *Warmi Varayoq*, atentas y armadas con sus vergas, procuran que nadie sobrepase el límite de lo inofensivo. En caso de que algún hombre lo haga, desde este momento, y como sucederá durante todo el resto del tiempo en que dure la fiesta, ellas lo llevarán a una improvisada cárcel cercana, cuya fianza varía desde la compra de una botella de alcohol para el pueblo, hasta un monto de dinero determinado por ellas según la gravedad del acto.

La fiesta se prolonga hasta la madrugada del día siguiente, cuando, luego de haberse confrontado durante toda la noche, los danzantes cesan las acrobacias y demás trucos y piruetas y proceden a descansar. Luego de que esto ocurre, los músicos se acercan hacia el centro con sus respectivos instrumentos. Las *Warmi Varayoq* hacen una lista de canciones que se deben tocar, se acercan a los músicos, y la gente hace un círculo a su alrededor. Después de una rápida lectura, los músicos empiezan a tocar uno contra el otro, alternando las canciones e intentando demostrar quién es el más diestro en su instrumento. La gente alaba o abucea la labor de cada uno, pero son finalmente las mujeres quienes deciden quién es el ganador.

Se hace una pequeña ceremonia con premios improvisados, y los pobladores y pobladoras se retiran hacia sus respectivos barrios al ritmo de la música. Una vez que se instalan, se sirve la comida para todo el mundo. Las mujeres mayores, encargadas de la alimentación durante las fiestas, salen de la cocina comunal con sopas (ver “Breve descripción de la comunidad” en la página 20) y

chicha de jora³⁷ y lo reparten a todo aquel que llegue. De ahí en adelante, el día se pasa entre bailes, trago y comida y, sin dormir, se prolonga hasta la noche. El final del día, lo pone la limitación física de cada quien, y, después de más de veinticuatro horas sin sueño, las personas se van retirando de a pocos.

A la mañana siguiente, los cargontes preparan el terreno para continuar con la fiesta y la danza. Las mujeres dibujan un círculo en el piso, para delimitar el espacio en el que bailarán los danzantes. La gente del pueblo se va acercando poco a poco, y van acomodándose alrededor de ese círculo. Cuando la multitud se encuentra reunida, llegan los danzantes y los músicos cargados de objetos que utilizarán durante la jornada. Ellos empiezan con las danzas tradicionales y ritmos que van complicándose en la medida en que avanza el día. Las mujeres se acomodan a un lado, y guardan el orden por sobre las hinchadas, que, a medida en que las acrobacias se hacen más y más espectaculares, se ponen más eufóricas.

Los bailes se hacen más complejos y la dinámica cambia. Los danzantes se adentran en un curso en el cual, lo único que importa, es demostrar quién es mejor. Este proceso comienza con trucos de magia que realizan para ganarse la atención del público, luego continúa con juegos y chistes mientras danzan y, finalmente, en pos de lograr decidir quién será el ganador definitivo, inician la última y más dura etapa de la danza: la prueba de sangre. Este momento llega a una hora bastante avanzada del día; el alcohol fluye entre los espectadores, y la atención es total.

Una vez terminado todo, las *Warmi Varayoq* dan su veredicto, y los danzantes son premiados con dinero por los cargontes. La fiesta continúa y los músicos se unen a ella entre bailes, comida y alcohol nuevamente hasta el anochecer.

En el transcurso del día siguiente, los visitantes empiezan a retirarse del pueblo y en la medida en que las fiestas se acaban, la gente retorna a su vida cotidiana, al igual que las *Warmi Varayoq*, quienes, de repente, naturalmente,

³⁷ Bebida alcohólica que se obtiene por la fermentación de la jora, tipo de maíz que lleva ese nombre.

como si nada hubiera pasado, retoman su condición de mujer, y cambian en silencio las varas de mando por sus herramientas cotidianas. Pasará un año antes de un nuevo mandato, y las varas estarán guardadas, esperando por ellas hasta entonces.

2. El documental desde mí

En un momento en que la búsqueda por la igualdad entre hombres y mujeres empieza a tener cada vez más fuerza, y resulta más clara la necesidad de comprendernos en un mundo más justo y equitativo, es sumamente importante acercarse a diversas experiencias que apoyen de algún modo esta búsqueda; conocernos y reconocernos en la historia pasada y presente, para poder construir un futuro distinto.

El **Warmi Varaq** constituye una manifestación concreta de esta preocupación que ahora nos compete y son su antigüedad, sus características y complejidades las que han hecho a esta ceremonia trascender a través de la historia, las mismas que hacen de vital importancia no solo conocerla a fondo, sino aprehenderla como parte de nuestro conocimiento colectivo.

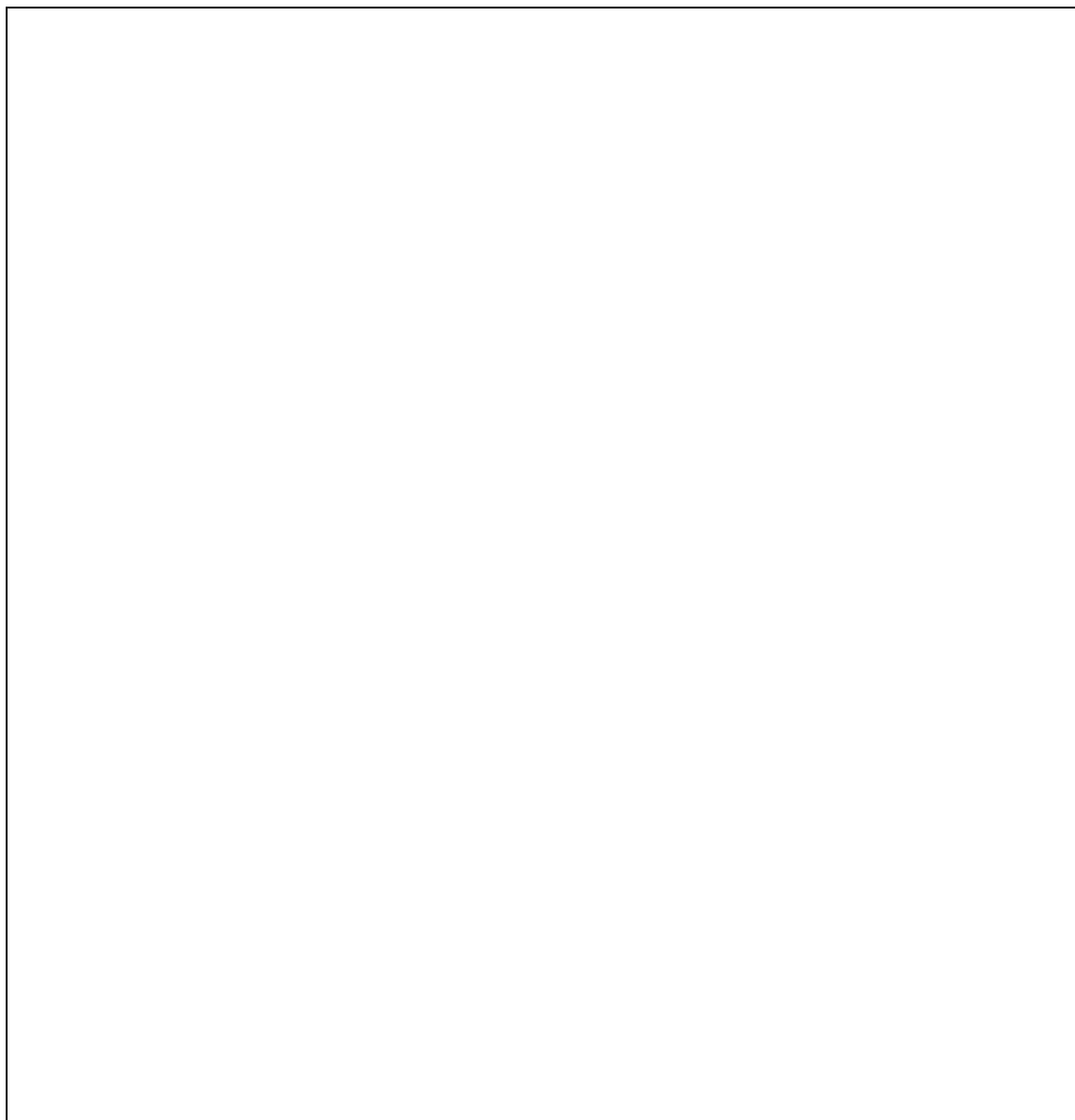
Warmi Varaq, intenta acercar a las personas desde lo humano; reflejar una parte de la igualdad que une nuestra condición de personas incluso en las diferencias. Estrechar las brechas que existen por el desconocimiento que tenemos sobre las culturas que nos rodean, e igualarlo, de cierto modo, a la nuestra, a la propia.

Este es un documental que guarda mucho de mí como humano; como persona llena de inquietudes y sentimientos. Verlo es de alguna forma verme a mí, tanto como a cada una de las personas que se vincularon a su proceso, que ayudaron a hacerlo existir, que son responsables también, de que pueda ser reconocido, estudiado, sentido y soñado, por diferentes personas en disímiles rincones del mundo.

Ojalá que su existencia pueda servir como ejemplo para las personas que consideran que la realidad tiene una sola forma de verse, sentirse y analizarse; de que la riqueza humana yace realmente en la pluralidad, en el hecho de que podamos ser distintos y entender la complejidad que eso implica, para poder ser más completos, menos prejuiciosos, más comprensivos, menos despectivos, o en otras palabras, mejores personas.

Que podamos ver en los rostros y en las actividades que desarrollan las gentes que ahí se retratan, de algún modo, nuestros propios rostros, nuestras propias vidas... que podamos vernos a nosotros.

3. La obra para el mundo



Warmi Waraq – Mujer Autoridad

4. Equipo creativo y técnico

Producción: Adrián R. Hartill Montalvo
Ivette Liang

Dirección: Adrián R. Hartill Montalvo

Producción

Ejecutiva: Ivette Liang
Rosa Montalvo

Fotografía: Danil Massip Formenov

Sonido directo y diseño de banda

sonora: Raymel Casamayor Bello

Montaje: Yaima Bacallao Friman

Mezcla de

Sonido: Osmany Olivares

Montaje de

Sonido: Velia Díaz de Villalvilla

Asistente de

Cámara: Ricardo Bryam Carrasco

Foto fija: Esen Espinosa Cook

Composición

Musical: Yoan Yabor
Raymel Casamayor Bello

Diseño de

Créditos: Otto A. González Lamela

Asistentes

Generales: Esen Espinosa Cook
Madeleine Perusse

Intérprete: Clelia Rivero

Traducción: Leo Casas
(con la colaboración de Alejandrina Calderón)

Conclusiones

Este trabajo de diploma defiende que la mujer tiene la misma capacidad para ejercer cualquier tipo de tarea que los hombres, a pesar de la discriminación y el menoscabo recibido a través de los años durante la historia de la humanidad en distintas sociedades y de disímiles formas.

Warmi Waraq intenta crear conciencia crítica sobre el lugar que debe ocupar la mujer en una sociedad, y evidenciar cómo existen manifestaciones distintas en cuanto a las relaciones de género en sociedades no globalizadas cuyo ejemplo pueda servir para la construcción de nuestras propias sociedades.

Es muy pronto para establecer conclusiones acerca de si funcionará en este sentido y de cómo lo hará, no obstante, la información y la reflexión se encuentra intrínseca en la obra, por lo que las conclusiones que se establezcan a partir de lo que comunica, corresponden de ahora en adelante, casi exclusivamente al espectador.

Recomendaciones

La realización de este documental ha representado para mí un significativo incremento en materia de aprendizaje y en la implementación e incorporación de nuevos conocimientos en cuanto a las distintas formas utilizadas para lograr una narración coherente de la historia, de modo que resultase interesante, cautivante y, en la medida de lo posible, entendida por un vasto y heterogéneo público, amén de su cultura, religión, condición político, social o económica. Debo decir, sin embargo, que hubiera resultado imposible acercarse a una temática como la tratada sin analizar, estudiar y realizar un esfuerzo por comprender previamente sus causas y los efectos que de ella devienen naturalmente en la vida cotidiana.

Por ello, considero indispensable para el conocimiento de cualquier persona que se proponga el emprendimiento de un proyecto con características similares, un acercamiento y estudio minucioso, esforzado y constante de las bases fundamentales sobre las cuales fuera a tratar las temáticas elegidas; la comprensión plena, o al menos vasta, de la mayor parte de los asuntos que rodeen la historia central, pues prescindir de ello es crónica de una muerte anunciada, y, a pesar de no utilizar tangiblemente todo ese conocimiento en la obra, su manejo determina tajantemente la dirección que ella pueda tomar, tanto en el proceso de su realización como luego de terminada.

Por otro lado, es indispensable manejar ese conocimiento con prudencia, puesto que, de querer evidenciarlo con demasía, se puede llegar a saturar al espectador al nivel de desinteresarlo (la) y por tanto excluirlo de su posible identificación con la obra; de hacerlo del caso contrario, simplemente se peca de ignorancia, por lo que la medida justa en que se implemente el conocimiento en la historia de manera que se sienta (más allá de que se evidencie) y se perciba en los elementos creativo-narrativos que componen la obra, es fundamental para lograr su equilibrio.

Quizá la mejor recomendación que pueda hacer en base a esta experiencia es que, quien se decida a emprenderla, debería intentar, en la medida de lo

posible, buscar el tiempo necesario para hacerla; todo el que, en materia personal y por decisión de cada quien, cada persona determine que necesite.

Este documental ha estado terminado cuatro veces antes de llegar a su versión final, y cada cambio ha significado una reconstrucción consciente y total del mismo. La única forma de percatarse de que uno va por un buen o mal camino, o por lo menos por el que quiere ir, es evitar, sobre todas las cosas, la saturación con el propio material. Tener el tiempo y la capacidad de dejarlo refrescar lo suficiente como para poder retomar el trabajo tal cual y como si se estuviera haciendo algo completamente nuevo. Solo así uno es capaz de mirar los errores y las cosas buenas que deben prevalecer: con tiempo... con el tiempo necesario.

Bibliografía general

Fuentes digitales:

Ardévol, E. Pérez-Tolón, L. *Perspectivas del cine etnográfico*. Granada, Coordinadora Imagen y cultura, Diputación Provincial, 1995.

Barnouw, E. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona. Gedisa, 1996.

Casetti, F. *"El film y su espectador"*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1989.

Garroni, E. *Proyecto de Semiótica*. Barcelona, Colección Comunicación Visual, 1975.

González, J.C. *La democratización del discurso Visual y la Antropología en Revisión II de la Escuela de Antropología*, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 1995.

Piault, M. H. *Antropología y cine*. Madrid, Cátedra, 2002.

Rocchietti, A. M. *Antropología Visual: ¿Extensión de campo o un nuevo campo?*, en Revisión III de la Escuela de Antropología de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR., 1995.

Videoculturas de fin de siglo. Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

Fuentes bibliográficas:

Colombres, A. *Cine, Antropología y Colonialismo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2005.

Casetti, F. ; Di Chio, F. *Como analizar un film*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1991.

Deleuze, G. *La imagen-Tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Editorial Paidós, 1985.

Galeano, E. *Las Venas Abiertas de América Latina*. Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 1982.

Fernández, A. *El cine y la investigación en Ciencias Sociales en Cine, Antropología y Colonialismo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, CLACSO, 1985.

Gauldreal, A. ; Jost, F. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1990.

Grau Rebollo, J. *Antropología audiovisual*. Barcelona, Editorial Bellaterra, 2002.

Metz, C. *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires, Editorial Buenos Aires, 1982.

Pérez Zambrano, E. *Tesis de graduación ¿Grandes Ligas?* La Habana, Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual del ISA, 2008.

Sadoul, G. *Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días*. Ciudad de México, Editorial Siglo veintiuno editores, 1985.

Santovenia, R. *Diccionario de cine, términos artísticos y técnicos*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2001

Schaeffer, J. *¿Por qué la ficción?* Toledo, Editorial Lengua de Trapo, 2002.

Vilches, L. *La lectura de la imagen*. Barcelona, Editorial Paidós, 1986.

Zunzunegui, S. *Pensar la imagen*. Madrid, Editorial Cátedra, 1989.

Diccionarios consultados:

Diccionario Larousse. Enciclopedia digital, 1996

Diccionario Santillana del Español. Lima, 1996

.

ANEXOS

1. MONSTRUOS BAJO EL TAPETE: PRODUCCIÓN Y COLABORACIÓN CON EL DOCUMENTAL

UNA PRODUCCIÓN DE



CON EL APOYO DE



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Agencia Suiza para el Desarrollo
y la Cooperación COSUDE



Movimiento Nacional de
Video de Cuba



ICAIC

Instituto Superior de Arte

2. FOTOS DEL RODAJE



Danil Massip, el fotógrafo, junto a niños y niñas de San Gabriel de Huaracas



Raymel Casamayor, junto a Ivette Liang (el sonidista y la productora)



El equipo durante el rodaje. Al fondo, la comunidad.



Adrián Hartill, el director, junto a unos niños de la comunidad



Esen Espinosa, el ojo detrás de las fotos.



Bryam Carrasco, el asistente de cámara, con Raymel, el sonidista



Las Warmi Varayoq



Doña Sabina, Warmi Varayoq esposa del vicepresidente de la comunidad
(escena del documental)



Filmación de un *time-lapse*¹ durante el rodaje



Escena nocturna del pueblo. Al medio, danzante de tijera bailando

¹ Proviene de la lengua inglesa y significa lapso de tiempo. Hace referencia a una toma estática, que se prolonga por un tiempo indeterminado, la cual se utiliza a modo de elipsis temporal tras un proceso de aceleración de la imagen que se le da en la etapa de edición de una película.



La Iglesia del pueblo



El equipo de filmación. De izquierda a derecha: Ivette Liang, Bryam Carrasco, Adrián Hartill, Danil Massip, Raymel Casamayor y Clelia Rivero

3. CARTAS AVAL DEL DOCUMENTAL



Lima 4 de diciembre del 2007

A quien corresponda:

La Asociación Servicios Educativos Rurales es una institución con más de 26 años de trabajo en las zonas rurales del país. Cuenta con oficinas regionales en Cajamarca, Ayacucho, Puno y la oficina central en Lima.

Como Presidente de la institución, quiero manifestar que estamos respaldando la producción del documental " Warmi Varaq" Cambio de Mando, que están desarrollando Adrián Hartill Montalvo e Ivette León Peraza, el cual consideramos un valioso esfuerzo por rescatar el patrimonio cultural de nuestros pueblos indígenas en el Perú actual.

Autorizo al Señor Hartill y a la Señorita León para hacer uso de este documento de la forma que estimen conveniente.


Javier Emilio Torres Seoane
Presidente
ASOCIACION SER





Lima, 26 de marzo del 2008

A quien corresponda:

Chirapaq, Centro de Culturas Indígenas, es una institución con más de 22 años de trabajo con los pueblos indígenas del Perú. Cuenta con oficina central en Lima y una en Ayacucho, aunque desarrolla acciones en distintas regiones del país.

Como Presidenta de la institución, quiero manifestar que estamos respaldando la producción del documental " Warmi Varaq" Cambio de Mando, que están desarrollando Adrián Hartill Montalvo e Ivette León Peraza.

Autorizo al Señor Hartill y a la Señorita León para hacer uso de este documento como estimen conveniente.

CHIRAPAQ
Centro de Culturas Indígenas del Perú

J. Quimán
TARCILA RIVERA ZE
PRESIDENTA DEL CONSEJO DIRECTIVO

CHIRAPAQ
Centro de Culturas Indígenas del Perú

Av. Horacio Urteaga N° 534-203 Lima II - Perú
Casilla Postal: 11-0504
Teléfono: 511-423-2757
E-mail: ayllu@chirapaq.org.pe
<http://www.chirapaq.org.pe>



San Antonio de los Baños, 12 de diciembre de 2007.-

A quien corresponda.

Por medio de la presente queremos dejar constancia que la Sra. Ivette León Peraza ha sido seleccionada por la Cátedra de producción de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, para participar del catalogo de Nuevas Miradas/EICTV, Encuentro de proyectos cinematográficos en desarrollo con su proyecto **Warmi Varaq** junto al director Adrián Hartill Montalvo.

También queremos dejar constancia que dicho proyecto recibió excelentes comentarios por parte de los expertos Francis Kandel y José Mikelajauregui quienes mantuvieron con ellos reuniones de asesoría en la EICTV el día 5 de diciembre y posteriormente en el salón Vedado del Hotel Nacional.

Apoyar el trabajo de esta joven productora podría ser sustancial para el desarrollo de su proyecto, tanto sea desde el punto de vista de su formación profesional como en apoyos concretos que colaboren con la concreción de su producción.

Atentamente,

Pepi Goncalvez
Jefe de Cátedra de Producción
Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños
La Habana, Cuba

Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños
Finca San Tranquilino, Carretera Vereda Nueva Km. 4 1/2
La Habana, Cuba
Tel: 53 47 383152 ext. 563
Directo: 53 47 382601
nuevasmiradas@eictv.org.cu

4. CARTEL



Un documental de **Adrian R. Hartill Montalvo**



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Agencia Suiza para el Desarrollo
y la Cooperación COSUDE

