



Imaginación visual y cultura en el Perú

Gisela Cánepa Koch
Editora

Capítulo 16



Bernardo **Cáceres** / Raúl **Zevallos** / Raúl **Castro** / Valeria **Biffi** / Nelson E. **Pereyra**
Julio **Portocarrero** / Lucero **Silva Buse** / Rosario **Flores** / Juan Carlos **La Serna** / Óscar **Espinosa**
Deborah **Poole** / Isaías **Rojas Pérez** / Cecilia **Rivera** / María Eugenia **Ulfe** / Rodrigo **Chocano**
Ulla **Berg** / Alexander **Huerta-Mercado** / Alonso **Quinteros** / Jeroen **Zalm** / Mercedes **Figuroa**

DEPARTAMENTO DE
CIENCIAS SOCIALES



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Imaginación visual y cultura en el Perú
Gisela Cánepa (editora)

© Gisela Cánepa, 2011

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Corrección de estilo: Juana Iglesias

Diseño de portada: Camila Bustamante

Diagramación y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: diciembre de 2011

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2011-15303

ISBN: 978-9972-42-983-5

Registro del Proyecto Editorial: 31501361101813

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

VIDEOCULTURAS ITINERANTES: VISUALIDAD Y PERFORMANCE EN EL ESPACIO DIASPÓRICO PERUANO

Ulla D. Berg

INTRODUCCIÓN

En este trabajo analizo la circulación transnacional de videos entre migrantes peruanos que viven y trabajan en las ciudades estadounidenses de Silver Spring y Washington DC y sus familias y parientes en Lima y la sierra central de Perú¹. Basándome en investigaciones recientes acerca de los modos por los cuales las prácticas sociales que surgen del uso de nuevas tecnologías se producen, circulan, consumen y son apropiadas y reinscritas por diversas comunidades a través de distintos contextos sociales (Ginsburg *et al.*, 2002; Askew & Wilk, 2002), examino cómo los diferentes géneros de video producidos por los miembros de esta particular colectividad migrante transnacional circulan, son vistos, discutidos y resignificados por sus productores y espectadores en sus respectivos contextos sociales y culturales². Los tres géneros de

¹ Los materiales en los cuales está basado este artículo tienen su origen en la investigación que realicé para mi tesis doctoral en el Perú y en los Estados Unidos sobre las prácticas comunicativas en el contexto de la migración peruana, que llevé a cabo entre 2004 y 2005. El proyecto fue financiado por una beca del Consejo de Ciencias Sociales de Dinamarca y una Beca de Investigación Individual otorgada por la Fundación Wenner Gren para la Investigación Antropológica. Agradezco de manera especial a todos los migrantes que han contribuido a su elaboración. También agradezco a Gisela Cánepa Koch, Deborah Poole, Thomas Abercrombie, Faye Ginsburg y Bambi Schieffelin por sus comentarios a versiones anteriores de este artículo, y a José Felipe Troncoso y Claudia Cabello-Hutt por la traducción.

² «Colectividad migrante transnacional» no comprende solamente a los inmigrantes en los Estados Unidos que provienen de la comunidad de Urcumarca, donde realicé mi trabajo de campo, sino también a los pobladores y habitantes urbanos de la provincia, quienes son parte del circuito por el cual estos videos circulan (al menos algunos de los géneros). Urcumarca es un seudónimo del pueblo en el que trabajé. Lo uso para proteger la confidencialidad de las personas, dado que muchos de los inmigrantes originarios de allí en los Estados Unidos son indocumentados o están en el proceso de regularización de su estatus migratorio.

video que estudio en este artículo son las videocartas, los videos de evidencia y los videos de fiestas³.

Uso el término *género* para designar los diferentes tipos de grabaciones, porque género es entendido por lo general como una categoría con límites imprecisos o no definidos, pero que sin embargo está formada por un conjunto de convenciones. Un género además puede tener su origen en audiencias y circuitos de circulación determinados, lo que lo hace un término adecuado para el análisis que propongo.

Las prácticas sociales mediáticas y performáticas discutidas en este trabajo, que surgen a partir del uso de la cámara de video, circulan entre otros tipos de «medios pequeños» (Sreberny-Mohammadi & Mohammadi, 1994) que cruzan las fronteras nacionales, estableciendo así lazos entre localidades de Lima y de la sierra central peruana con los Estados Unidos y otros lugares⁴. De hecho, su circulación ocurre dentro de un contexto mayor de flujo de imágenes y medios visuales, también consumidos por migrantes, que comprende copias piratas de películas peruanas o extranjeras en DVD, grabaciones de programas de televisión locales no disponibles en la televisión por cable, como por ejemplo *Magaly TV*, y grabaciones en video de conciertos de cantantes populares de huayno o tecnocumbia⁵.

Aunque reconozco que los videos examinados aquí son parte de un contexto más amplio de flujos culturales que circulan a nivel global, limito el alcance de este trabajo para incluir solamente los géneros de video específicos que se movilizan mediante redes de parentesco o comunidad donde me ha sido posible rastrear no solo a los productores y consumidores primarios, sino también los canales específicos de circulación entre el Perú y las comunidades migrantes en el extranjero⁶. Finalizo este artículo con una reflexión sobre mi propia labor en video durante el trabajo de campo, que consistió en hacer grabaciones en lugares diferentes y en distintos momentos de mi investigación, distribuir las y obtener respuestas de participantes en contextos diversos en torno a sus experiencias migratorias.

³ Estos tres géneros, que son el foco de este trabajo, no dan cuenta necesariamente de todo el campo de lo que llamo «videoculturas itinerantes», dado que otros «géneros» pueden coexistir en circuitos transnacionales paralelos entre el Perú y comunidades migrantes peruanas.

⁴ La definición de Sreberny-Mohammadi y Mohammadi para «medio pequeño» incluye cintas de audio y video, fotocopias, fotografías instantáneas y fax, entre otros, los cuales «no requieren técnicas de procesamiento independientes pero contienen dentro del *hardware* la posibilidad de producción y reproducción instantánea de mensajes» (1994, pp. 26-27).

⁵ Durante mi trabajo de campo en 2004 algunos de ellos eran Dina Páucar, Abencia Meza y Rossy War.

⁶ Siguiendo a Dornfeld (1998), y en contraste con la investigación convencional sobre recepción y audiencia, no hago una distinción rígida entre productores y consumidores como dos posiciones diferentes. Estas posiciones frecuentemente son ambiguas e intercambiables: quienes son productores pueden ser también consumidores primarios y viceversa.

Mis propias cintas circularon frecuentemente también en el campo social transnacional entre Perú y los Estados Unidos, aunque de modos muy disímiles a como lo hacen los videos de los migrantes. La circulación de mis propios videos y su recepción (o falta de ella) me han permitido reflexionar en torno a los límites y las posibilidades de mi propia práctica antropológica itinerante y me han dado una comprensión más amplia sobre asuntos de poder, representación y autenticidad en la producción y circulación transnacional de imágenes en movimiento.

En tanto tecnología comunicativa el video opera en diversos niveles interrelacionados, entre ellos el lingüístico, el visual, el afectivo, el performativo y el social (este último debido a que se comparte la experiencia de ser espectadores). Probablemente el más importante de todos —o al menos esencial para definir la tecnología— es el visual que, además, es el que frecuentemente lleva a los migrantes a elegir el video de manera preferente⁷. El video análogo de formato pequeño, introducido en el mercado a mediados de los ochenta, es una tecnología relativamente económica, fácil de usar y que no requiere niveles avanzados de alfabetismo. Esto lo ha hecho muy adaptable a formas de comunicación cultural características de pueblos y comunidades que tradicionalmente han utilizado modalidades orales y performativas de expresión cultural (Ginsburg, 2007), como es el caso de las comunidades andinas del Perú. El video digital, en cambio, está vinculado no solo a sistemas más complejos de edición sino también requiere mayores niveles de alfabetismo en español o inglés, estabilidad de electricidad y equipos avanzados de edición. La mayoría de los videos analizados en este trabajo, con la excepción de mis propias cintas, es de formato análogo, aunque esta tendencia está cambiando en años recientes⁸.

Me concentraré aquí en explorar la relación entre el nivel visual y el nivel performativo. Las teorías antropológicas sobre *performance* sugieren que todos los rituales implican una noción de audiencia y por lo tanto requieren una puesta en escena (Goffman, 1959; Bauman, 1992). Como argumenta Cánepa (2006, pp. 19-20), en el caso de las danzas en las fiestas de la Virgen del Carmen en Paucartambo y Lima, detrás del reconocimiento de una audiencia existe la noción de que los eventos performativos son exhibidos, vistos y juzgados, y que por lo tanto constituyen una forma de intervención pública. La mayoría de las representaciones del «yo», del «nosotros» o de eventos y acciones específicos que aparecen en los videos aquí examinados es

⁷ Para una discusión acerca de otras prácticas y nuevas tecnologías comunicativas, ver Berg, 2007.

⁸ Últimamente los migrantes que mandan a grabar las fiestas populares en su pueblo de origen han comenzado a solicitar las copias en formato DVD, pero algunos camarógrafos locales todavía graban en formatos no digitales. Cuando asistí a la fiesta patronal de Urcumarca en 2004, Paulino, que era el mayordomo ese año, había solicitado la grabación en DVD a un camarógrafo local, pero no se logró reproducir las cintas digitalmente, por lo que finalmente Paulino se llevó las cintas de VHS.

performativa en este sentido. Los participantes en los videos migrantes —ya sea en su papel de productores, de consumidores o de ambos— intentan supervisar y controlar el contenido de las cintas y de las rutas por donde se movilizan. Lo anterior se explica porque los objetos de imagen no circulan en un vacío político, sino que lo hacen al interior de sistemas de valores morales y culturales, aquello que Poole llama «economía visual» (1997, p. 8) y que constituye el contexto de su producción, circulación e interpretación⁹. Temas como el encuadre y la edición, centrales para la narrativa visual, son esenciales aquí.

Sin embargo, a pesar de los intentos de los migrantes por controlar el encuadre, las *performances* en las cintas, su edición y su circulación, la dificultad propia de la clasificación de las imágenes y lo que representan, así como su potencial para escapar de los circuitos a los que estaban destinadas, puede conducir a consecuencias indeseadas, lo cual puede instigar conflicto y provocar desacuerdos entre los miembros de una familia o de una comunidad. Estas consecuencias indeseadas serán discutidas hacia el final de este trabajo. Estoy especialmente interesada en la exploración de temas de recuento y evidencia visual propios de las tecnologías visuales, dada su importancia en la regulación de los flujos de información en espacios transnacionales, incluso para poner de relieve la posible interpretación de estos videos como una nueva forma de vigilancia (Foucault, 1979).

Aun cuando algunos modelos básicos de tecnologías de grabación, tanto análoga como digital, se han convertido en productos muy accesibles para muchas familias peruanas transnacionales, eso no significa que las imágenes producidas con estas tecnologías sean reproducidas y circulen «libremente» en el espacio transnacional. De hecho, como mencioné líneas arriba, tanto los individuos como las comunidades están muy interesados en controlar y negociar los criterios para establecer lo que se considera exhibible y apropiado con fines de circulación transnacional y aquello que, a su vez, debe ser silenciado, editado o dejado fuera en determinados contextos, para así evitar tensiones en la familia transnacional y en la comunidad mayor de migrantes compatriotas y paisanos. Lo anterior sugiere que el lugar que ocupan las imágenes en

⁹ De acuerdo a Poole, la «economía visual» considera al menos tres niveles de organización: 1) una organización de producción que comprende tanto a los productores de imágenes como a las tecnologías (litografía, grabados, fotografías, pintura); 2) la circulación de objetos-imágenes mediante los cuales las imágenes constituyen una realidad social propia y, finalmente, 3) los sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes gráficas son valoradas e interpretadas, asignándoseles un significado histórico, científico y estético (1997, p. 11). Con relación a este último nivel [de organización], Poole se pregunta cómo se incrementa el valor de las imágenes a través de procesos sociales de circulación. Ella distingue entre, por una parte, el «valor de uso» de una imagen-objeto —es decir, el contenido representacional de una imagen— y, por otra, su «valor de cambio», que indica el incremento en el valor de las imágenes a través de procesos sociales de acumulación, posesión, circulación e intercambio.

los esfuerzos de los participantes para precisar la autoridad y reclamar pertenencia, tiene tanta (o más) relación con asuntos de inequidad y poder como con la negociación de los significados sociales, la solidaridad y la comunidad.

Videocartas

El primer género que analizaré aquí son las videocartas o relatos visuales personales e íntimos realizados por migrantes en el extranjero o por la familia en el Perú, pensados para ser vistos por audiencias limitadas como la familia cercana, la familia extendida y los amigos. Las videocartas grabadas por los migrantes en los Estados Unidos consisten generalmente en una serie de «escenas» filmadas en el interior y exterior de sus departamentos o casas y en distintos períodos de tiempo que van desde un día hasta varias semanas o incluso meses. Su producción requiere el acceso a cualquier tipo de cámara filmadora (análoga o digital), que la mayoría de los migrantes obtiene en algún momento durante sus primeros años en los Estados Unidos, o que pueden pedir prestada temporalmente a familiares o compatriotas.

El entorno de una videocarta es a menudo íntimo, personal y afectivo, y quien realiza la filmación usualmente tiene fuertes lazos familiares o cariñosos con las personas filmadas. Las videocartas asumen y presuponen un conocimiento previo de estas personas, lo que significa que hay cosas que no requieren explicación. Con frecuencia los participantes también se filman a sí mismos conversando, para lo cual ubican la cámara en un trípode o en una mesa cercana. En tanto narraciones, las videocartas tienen un comienzo y un final muy claros (a menos que la cinta se termine en medio de una grabación y la persona decida enviar el video de todos modos). Las videocartas analizadas aquí fueron realizadas todas en castellano, aunque los participantes eran bilingües (castellano y quechua).

Las convenciones estilísticas y narrativas más comunes son los «saludos escenificados» y complejas escenas de despedida en las que son enviados más saludos a familiares y amigos. La voz en *off* es grabada en vivo mientras los migrantes filman su entorno, por ejemplo un paisaje desde la ventana de un carro en movimiento o el interior de una vivienda. En estos casos, la voz en *off* funciona como un comentario de las imágenes. Los videos rara vez son editados más allá de lo que realiza la propia cámara y normalmente no se le dedica mucho esfuerzo al embellecimiento técnico de la estética de la grabación. La mayoría de las videocartas es hecha con el propósito de mostrar la vida en los Estados Unidos a los seres queridos que quedaron en Perú y transmitir un testimonio visual más íntimo y duradero, que sería impensable usando otros medios incluyendo el teléfono o, más recientemente, la *webcam*.

Fabiola es una de las migrantes cuya familia conocí durante mi trabajo de campo en el Perú y que ocasionalmente hacía videocartas para su familia en Huancayo. Desde la primera vez que llegó a Washington DC en el año 2000 comenzó a enviar cintas de video de forma habitual a sus parientes en el Perú, mostrando su vida diaria en los Estados Unidos. Lo hacía, dijo, para mostrarle a su familia que ella y sus hermanos, que también vivían en Washington DC, estaban bien. Las videocartas de Fabiola se componen de una mezcla de filmaciones de su rutina diaria en los Estados Unidos (cocinando, conduciendo, lavando ropa o conversando con alguien en su habitación o en el carro de su hermano) y mensajes más íntimos dirigidos directamente a sus padres y familia extendida. Normalmente graba ella misma sus videocartas, aunque a veces lo hacen sus hermanos o su cuñada.

En el ejemplo específico que examinaré aquí, Fabiola filma mientras recorre las habitaciones del departamento, ubicado en el sótano de un edificio, donde ella vivía con sus hermanos en el período en que hice mi trabajo de campo en el Perú. «Esta es mi cama y esta es la cama de Carlos», relata ella con voz en *off* en vivo mientras hace un paneo de la pequeña habitación sin ventanas. El espacio es apenas suficiente para dos camas, una mesa pequeña con un televisor y un equipo de música y un clóset/armario lleno de ropa y cajas vacías de electrodomésticos. En el reproductor de DVD se escucha con el volumen muy alto un tema de la cantante de huaynos Abencia Meza. Fabiola sale por la puerta de la habitación hacia un pasillo y entra en otra habitación. «Aquí es donde duerme Rodrigo». Hace un paneo rápido y sale.

Todos vivimos aquí en el sótano. Esta es la puerta hacia la escalera de la entrada [la cámara se inclina siguiendo el ascenso de la escalera]. Esta es la cocina [paneo de la cocina] [...] la lonchera de Carlos [...] sus cervezas [...] Veamos qué tenemos en el refrigerador [lo abre], las cosas que usamos para cocinar [abre una despensa]: sopas instantáneas [...] agregas agua y eso es lo que comes [...] comemos aquí solamente en la noche y los fines de semana, pero siempre cocinamos y llevamos el almuerzo al trabajo [...] [camina hacia el baño, la cámara sigue grabando por un momento mientras enfoca el piso y luego la apaga].

Más adelante, en la cinta, Fabiola está sentada en su cama y su hermano Carlos sostiene la cámara. Ella lleva una camiseta negra, pantalón de buzo y zapatillas. La cámara se dirige hacia ella. «Di algo», la anima él.

Saludos para mi papá, mi mamá [...] Mamita, estoy bien, descansando después del trabajo, mi estómago está mejor, estoy tranquila, saludos para El Cholo, para Pedro [su hermano menor], para Alicia. Mamita, cuando veas este video no te pongas triste, estoy bien, trabajando para salir adelante, no te preocupes mamita, ¿qué más te puedo decir? Mándale mis mejores deseos a mis amigas; a Emelina, a La China, a la tía Carmencita [...] [Fabiola se toca el pelo]. Ah [...] me corté el pelo, pero estoy

bien. Es más práctico para ir a trabajar [...] espero que cuando veas este video veas que a todos nos está yendo bien. Te he mostrado la cocina donde cocinamos y la sala [...] mañana te voy a mostrar algunas cosas más. Hemos celebrado el cumpleaños de Carlos, le preparé una torta¹⁰ [...] vamos a mandar fotos también. Estoy bien, cuídate mucho, lo mismo a mi papá, no empieces a llorar cuando veas este video, mamita [...] Ah, Pedro [...] mamá me cuenta que no te estás portando muy bien, tienes que portarte bien. Saludos para toda la familia [...] [continúa nombrando una lista larga de personas, enfatizando la relación de parentesco. Finalmente el casete se termina y apaga la cámara].

Es interesante observar que a diferencia de la foto, la videocarta —por las características temporales de su narrativa y por su producción en general— puede parecerse al formato de un diario personal en el sentido de que se filma cada día un poquito más. Sin embargo, esto no quiere decir que no existan elementos más teatrales o de escenificación. En otro video, por ejemplo, Fabiola sostiene la cámara y entrevista a su cuñada María, que al comienzo se muestra reticente a hablar. «Tienes que hablar [...] di algo», dice Fabiola. «Pero tú tienes que preguntarme primero, ¿o no?», responde María. Después de un momento de silencio, Fabiola intenta imitar lo mejor que puede el estilo de entrevista y el acento neutral de un reportero en español: «Hablemos con la nueva *mayordoma* que patrocinará la fiesta este año [...] y con la nueva *mayordoma*, diga algo, envíe un mensaje a Perú». María responde:

Saludos a mi mamá, a mi papá, los extraño mucho. Hoy es domingo y por eso estamos en casa. Aquí todo es trabajo, nos levantamos antes de que salga el sol y trabajamos todo el día hasta la noche [...] Saludos a mi único hermano, tienes que estudiar mucho, es lo único que vale la pena, es la única herencia que vas a dejar, porque el dinero no perdura, pero la educación sí. Si nosotros hubiéramos tenido lo que tú tienes, las oportunidades que tú tienes, no estaríamos aquí [en los Estados Unidos]. Por favor cuídate, haz todo lo que nuestra mamá te diga, no le grites, sino que pórtate bien. Mamita, te quiero muchísimo, cuídate mucho [...] qué más te puedo decir, mamita [...].

En una escena de la misma cinta, Fabiola es filmada por María. Después del mensaje habitual con saludos para todos los miembros de la familia, ella se queda sin palabras y María, para romper el silencio, le dice: «Cuéntales un poco más sobre lo que haces, lo que comes, el tiempo» [...] [entonces María se dirige ella misma a la cámara] [...] «a veces en estos momentos se nos van las palabras».

¹⁰ Escenas de la celebración del cumpleaños aparecen previamente en la cinta. La vi por primera vez en la casa de los padres de Fabiola en Huancayo, durante mi trabajo de campo en el Perú.

En estos ejemplos es muy claro que Fabiola, sus hermanos y su cuñada están muy concentrados en asegurar a sus padres en Huancayo que todo está bien, que todos los hermanos están saludables y que no hay razón para preocuparse por ellos¹¹. Se presentan a sí mismos en el contexto de su vida cotidiana en los Estados Unidos para permitir a sus padres hacer lo que Appadurai (1996) llama «el trabajo de la imaginación». Vemos cómo en las videocartas los propios actores reflexionan acerca de su experiencia como migrantes, qué motivó en primer lugar el viaje migratorio y cómo es la experiencia en los Estados Unidos, comparada con lo que imaginaban antes de salir de Perú o con lo que tal vez todavía se imaginan los familiares en el Perú, constituyéndose así en recursos no solo para la construcción del «yo», sino también para reflexionar sobre la experiencia migratoria en un sentido más amplio.

Las videocartas de Fabiola, a la vez que buscan provocar un efecto tranquilizador, especialmente en su familia cercana en Perú, también constituyen una reflexión sobre la práctica itinerante y la comunicación entre varios mundos y contextos sociales y culturales. Cuando yo veía el casete de Fabiola y de su cuñada María en la casa de doña Julia, la madre de Fabiola, en Huancayo, ella se sentía aliviada al ver que sus hijos se llevaban bien viviendo juntos en los Estados Unidos, que su casa estaba limpia y ordenada y que Fabiola se veía sana y tranquila. Doña Julia y su esposo, don Mariano, me mostrarían frecuentemente estas cintas cuando los visitaba en Huancayo para tener noticias de Fabiola. Durante uno de nuestros encuentros en su casa, doña Julia también compartió la cinta con algunos familiares que estaban de visita. La presentación visual de la casa donde vivía Fabiola y sus hermanos en Washington DC que aparece en la cinta entrega respuestas a algunas de las preguntas más comunes de los parientes en Perú acerca de los que viven en los Estados Unidos.

Videos de evidencia: *performance* y documentación de las «entregas»

Los múltiples esfuerzos de las organizaciones de migrantes transnacionales para promover el desarrollo local de sus pueblos por medio del envío colectivo de fondos y de la ayuda comunitaria han sido extensamente documentados en la literatura de la migración transnacional (Smith, 1998, 2005; Goldring, 1998; Levitt, 2001). Los investigadores han argumentado que la fortaleza de las comunidades migrantes en el exterior reside en su capacidad para reunir fondos que van en apoyo de proyectos políticos y de desarrollo local en sus países de origen (Laguerre, 1998).

¹¹ Los problemas y asuntos más inmediatos, con relación por ejemplo a la distribución del dinero o a la coordinación para el envío de encomiendas, rara vez son discutidos en las videocartas. Estos asuntos son acordados por teléfono usando tarjetas telefónicas satelitales muy baratas, que permiten conversaciones de una o dos horas entre Estados Unidos y Perú por cinco dólares.

Sin embargo, se le ha prestado poca atención a la performatividad y acción ritualizada que conllevan estas transacciones, incluyendo su documentación visual y circulación transnacional.

El segundo género examinado aquí —el que llamo los «videos de evidencia»— consiste en «grabaciones documentales» filmadas ya sea por los migrantes urcumarquinos que donan dinero u otros regalos para las autoridades locales en Perú, en nombre de las asociaciones de migrantes en los Estados Unidos, o bien por las autoridades municipales u organizaciones sociales en Perú que documentan el progreso de los proyectos desarrollados gracias al apoyo de los migrantes en el extranjero. Llamo a estas cintas videos de evidencia debido a que su intención es crear una prueba visual del acto de enviar dinero o regalos.

La grabación en video de las donaciones de dinero o regalos se ha convertido en una práctica habitual en el desarrollo de proyectos iniciados por migrantes en entornos transnacionales (Smith, 2005, p. 64). Todas las partes involucradas usan esta forma de «evidencia visual» para documentar sus esfuerzos ya sea como donantes o beneficiarios. Mientras los migrantes que visitan su pueblo de origen usan los videos para mostrar, a su vuelta a los Estados Unidos, que la donación fue entregada en forma apropiada, las autoridades locales de Urcumarca los pueden emplear, aunque quizás de modo menos riguroso, para documentar que una obra determinada progresa de acuerdo a lo presupuestado y así asegurar que la ayuda no se interrumpe. Desde esta perspectiva, los videos de evidencia tienen un fuerte componente performativo en el sentido del «mostrar hacer» de la capacidad de gestión para el desarrollo.

Los videos de evidencia normalmente se basan en formas particulares de representar la *performance* de la entrega (regalo/donación/transferencia), que a menudo proyectan un sentido de solemnidad, de propiedad y de legitimidad al acto de transferir dinero o regalos. Comencé a prestar atención al uso del video como documento de la transferencia de dineros colectivos cuando hice el trabajo de campo en Urcumarca en la sierra central de Perú y entre los migrantes urcumarquinos en Washington DC y Silver Spring en 2004. Ese año, el Club Unión Urcumarca¹², una

¹² Club Unión Urcumarca es un seudónimo del nombre real de la asociación. Aunque la mayoría de sus miembros actuales, si no todos, provienen del distrito de Urcumarca, los fundadores esperaban que la institución creciera e incorporara a los migrantes de los 33 distritos de la provincia de Jauja, constituyendo una especie de agrupación mayor que cobijara a clubes distritales para convertirse así en una organización hermana (y rival) del Club Huancayo, el club de migrantes de la sierra central de Perú más antiguo de Washington. Sin embargo, el Club Unión Urcumarca nunca pudo integrar a migrantes de áreas distintas a su distrito, por lo que ha permanecido como una entidad muy «local», basada exclusivamente en la identificación con un barrio particular dentro del pueblo de Urcumarca. Entre los objetivos señalados en su declaración de principios está el de trabajar por «la prosperidad y progreso del distrito de Urcumarca». El club organiza eventos para la comunidad urcumarquina de Maryland, el más importante de los cuales es la fiesta de carnavales con *cortamonte*. En estos eventos recaudan fondos

asociación regional que congrega a migrantes de este origen que viven y trabajan en Maryland y Washington DC, había decidido donar uniformes de fútbol para la liga local de Urcumarca en conmemoración del aniversario del distrito en setiembre de ese mismo año.

El dinero fue recolectado a través de actividades de recaudación comunes entre los migrantes en los Estados Unidos, como las *polladas*. La capacidad de recaudación de una *pollada* depende de la habilidad del organizador para apelar a las redes sociales ya existentes (familia, vecinos y miembros de la comunidad) y vender exitosamente la mayor cantidad posible de tarjetas por adelantado («colocar las tarjetas»), estableciendo así un compromiso entre los posibles benefactores para que asistan al evento. El Club Unión Urcumarca recauda normalmente entre ochocientos y dos mil dólares en una *pollada* a la que asisten miembros de la comunidad urcumarquina del área. Gracias a que estos donan la comida y la cerveza, y después pagan por su consumo en el evento, resulta sencillo juntar el dinero. Fue necesaria solo una *pollada* para comprar uniformes para toda la liga de fútbol de Urcumarca.

Melanie, hija de Nelly, es la secretaria de deportes del Club Unión Urcumarca. Este cargo la hizo responsable de la «entrega» de los uniformes de fútbol que la comunidad en los Estados Unidos había comprado para la liga local. Después de recibir sus papeles de residencia y su permiso de trabajo en el año 2002, Melanie se convirtió en una migrante que podía viajar sin restricciones entre Washington DC y Urcumarca. En setiembre de 2004, cuando tenía 21 años, Melanie volvió a su tierra por primera vez desde que migró a Estados Unidos en 1992, acompañada por su hermana menor, Doris, y su madre, Nelly, para participar en la fiesta religiosa anual que celebra a la Virgen de Asunción, patrona del pueblo de Urcumarca. Esta festividad también coincide con el aniversario del distrito¹³.

El 15 de setiembre, muy temprano en la mañana, las autoridades municipales de Urcumarca, junto a tres jugadores de la liga de fútbol local, llegaron hasta la casa del padre de Nelly en el pueblo para recibir la donación. El día anterior Melanie me había invitado a la ceremonia y me precisó la hora. Gracias a que me hospedaba a solo una cuadra de allí llegué temprano y cuando ofrecí mi ayuda Melanie me pidió

para apoyar proyectos de desarrollo de pequeña escala y proyectos cívicos para su distrito, dirigidos a presentar un tipo de ideología del progreso que los migrantes quieren cultivar. Examinó este aspecto con más detalle en Berg, 2007.

¹³ Melanie nunca ha vivido en Urcumarca, aunque el club era el espacio social más importante para su madre en Washington DC. Melanie y su hermana Doris han asistido a los encuentros y reuniones sociales desde que llegaron a los Estados Unidos como niñas pequeñas. A pesar de que su formación y educación escolar fue entre norteamericanos y otros niños inmigrantes, Melanie permaneció vinculada a la organización, incluso cuando fue a la universidad en otro estado.

que instalara la cámara en el pequeño jardín de la casa de su abuelo. Repasamos el guión de lo que iba a ocurrir y Melanie calculó el lugar donde ella estaría de pie con la cámara, de acuerdo a donde sucedería la «acción». Finalmente, cerca de las nueve de la mañana, el alcalde se presentó junto con otras autoridades locales. Ellos traían dos cajas de cerveza para corresponder la donación y mostrar aprecio e interés por reforzar aún más los lazos con el Club Unión Urcumarca y «los residentes en los Estados Unidos», que es como llaman los urcumarquinos del pueblo a los migrantes en ese país.

Mientras Melanie y yo terminábamos de instalar la cámara, Nelly recibía a las autoridades con un vaso de gaseosa y una bandeja con caramelos y galletas, comprados en una tienda *Best Buy* de Washington DC unos días antes de salir para Perú. Finalmente, el montaje estuvo listo, la cámara grabando y comenzó la ceremonia (figura 1). En primer lugar, los uniformes fueron extendidos sobre una frazada en el piso del patio y luego contados. Después Nelly ofreció oficialmente la donación al alcalde en nombre de la Unión Jauja y de todos los miembros que colaboraron, cuyos nombres leyó en una lista. A continuación se dieron la mano y el secretario municipal escribió a mano un informe en el libro de actas; luego todos los presentes, incluida yo —la antropóloga—, firmamos como testigos de la entrega.



Figura 1. Documentando la «entrega» en Urcumarca
(foto de Ulla Berg, setiembre de 2004).

El alcalde y los jugadores de fútbol, que en el intervalo se habían vestido con los uniformes para aparecer con ellos frente a la cámara, dieron las gracias al tiempo que ofrecían cervezas a Nelly y Melanie para expresar su gratitud por la contribución (figura 2). La cámara siguió grabando sobre un trípode y Melanie apareció también en la cinta. Los futbolistas aprovecharon la oportunidad para mencionar otras necesidades y el alcalde, que era un político hábil, se me acercó —a la antropóloga extranjera— para conversar sobre la donación de un botiquín de primeros auxilios para la liga de fútbol cuando celebraran un nuevo aniversario del distrito el año siguiente¹⁴. Mi consentimiento aparece en la grabación. Se tomaron fotografías y al terminar la ceremonia Melanie apagó la cámara.



Figura 2. Escenificando la «entrega» en Urcumarca (foto de Ulla Berg, setiembre de 2004).

De vuelta en Maryland, el video de Melanie fue exhibido en la siguiente reunión del directorio de Unión Jauja, en la cual los miembros del club —tanto los que habían viajado a Urcumarca como los que se quedaron en DC— compartieron sus impresiones de la fiesta y discutieron, sobre la base del video, la entrega de los uniformes y las nuevas solicitudes que habían recibido de agrupaciones locales y personas que

¹⁴ Debido a que no pude asistir al aniversario del distrito en 2005, coordiné el envío de mi donación con Nelly, que también ese año viajó a Urcumarca.

necesitaban apoyo para obtener desde computadores para la oficina municipal hasta útiles escolares para una de las escuelas primarias. Los videos de evidencia rara vez son exhibidos más de una vez. Más importante que su circulación y exhibición posterior es la filmación misma y la forma en que hace más «oficial» y solemne la ceremonia de entrega, lo que constituye el aspecto más significativo de su producción. La mayoría de los videos de evidencia se archiva y conserva junto al resto de los registros institucionales de la Unión Jauja, como el libro de actas o cartas antiguas de instituciones o agrupaciones de Urcumarca dirigidas al club.

Videos de fiestas

El tercer género de videos que analizo aquí es el que llamo «videos de fiestas». Este género comprende festivales dedicados a los santos patronos de la localidad y otras celebraciones que marcan el calendario anual y las festividades de las comunidades andinas peruanas. En los Andes los homenajes a los santos patronos y otras festividades religiosas son importantes eventos sociales que marcan el calendario anual y organizan no solo el ciclo de productividad agrícola, sino también la vida social de una comunidad (Arguedas, 1953; Cánepa Koch, 1998 y 2001; Millones & Millones, 2003; Romero, 2004). Así como las fiestas son esenciales para la reproducción social de las comunidades andinas, lo son también para las comunidades migrantes andinas en Lima o en el exterior (Cánepa, 2006; Gelles & Martínez, 1993; Paerregaard, n. d). La mayoría de los migrantes andinos en los Estados Unidos que consiguen volver al Perú trata de hacer coincidir su viaje casi siempre con el calendario religioso de su comunidad de origen. Muchos lo hacen porque han asumido el papel de *alférez* o *mayordomo* o están comprometidos por acuerdos de reciprocidad con otros *mayordomos*, y ofrecen comida, cerveza o dinero para pagar la *banda* que amenizará los festejos.

En la sierra central, así como en otras regiones del Perú, las celebraciones patronales tienen su propio camarógrafo, que filma la celebración completa y edita la grabación en una serie de secuencias que alcanzan normalmente entre dos y diez horas de material. Las grabaciones siguen la secuencia festiva (usualmente de varios días de duración) y se componen de escenas en vivo (*b-roll* y entrevistas con los participantes) combinadas con imágenes fijas del pueblo y atracciones turísticas de las zonas cercanas. Los migrantes que vuelven a Perú para comprometerse con el patrocinio de fiestas están usando cada vez más esta práctica visual como una forma de documentar su apoyo no solo para los habitantes del pueblo y sus familiares en Lima y otras ciudades, sino también para la familia y la comunidad migrante en el extranjero.

La circulación transnacional de estos videos de fiestas es de este modo una extensión de una práctica ya existente dentro de Perú, pero que le da un nuevo significado.

El video se vuelve evidencia de «haber estado allí» y por lo tanto es un referente de autenticidad y de autoridad (ver Cánepa, 2006). A diferencia de los otros géneros de video examinados aquí, los videos de fiestas son intercambiados por dinero. En el valle del Mantaro en Perú, aquellos que documentan celebraciones más grandes y conocidas son también vendidos en tiendas de Huancayo o Jauja, y promovidos ante los turistas que pasan por la región como parte de una «colección de herencia cultural».

Cuando los migrantes de Urcumarca que viven en los Estados Unidos comenzaron a regresar a su pueblo de origen alrededor del año 2001, llevaron de vuelta videos de las celebraciones patronales en honor a la Virgen de la Natividad. Con el deseo de compartir las imágenes de sus experiencias con los paisanos que no podían viajar al Perú debido a que carecían de estatus legal, estos videos se han hecho cada vez más populares y fundamentales para construir e imaginar lazos continuos con el pueblo de origen. Muchos de los migrantes que regresaban al Perú desde Washington DC y Maryland, y participaban como *mayordomos* en la fiesta patronal de Urcumarca, contrataban a la misma persona —«El Yanamarquino»— para que les hiciera la filmación. El Yanamarquino, un habitante de un pueblo vecino, ha hecho videos de las fiestas de Urcumarca y del resto de los valles de Yanamarca y Mantaro durante varios años. Este hombre no tenía formación cinematográfica especial, sino que comenzó su negocio cuando tuvo acceso a una cámara de video a través de un familiar. El Yanamarquino estaba satisfecho con los acuerdos que lograba con los migrantes que regresaban para los festejos. Él ha ganado más dinero filmando para los migrantes de Estados Unidos que por cualquier otro evento del ciclo ritual. Durante los tres a cinco días que dura una fiesta, graba entre diez y quince horas de cinta que después edita hasta alcanzar el tiempo que le ha solicitado la persona que contrató sus servicios (normalmente el *mayordomo* o *alférez*). Muchas veces, como ya se ha dicho, las únicas ediciones del material son las propias de cámara.

En general los videos son una crónica de los distintos acontecimientos en orden cronológico (víspera, día central, etcétera), entrelazados con entrevistas al *alférez*, a los miembros de su familia, a sus ayudantes (*priostes*, *brazos*) y otros invitados. Algunos camarógrafos incorporarán a la narración imágenes del pueblo y lugares cercanos, especialmente lo que ellos consideran atracciones turísticas, ya sea al comienzo o a lo largo del video. Con la proliferación de nuevas tecnologías y programas de edición digital se están haciendo ediciones finales cada vez más elaboradas usando múltiples efectos y recursos tecnológicos.

En 2004, El Yanamarquino le cobró 375 soles (alrededor de 120 dólares) al *mayordomo* para filmar los cuatro días de la fiesta patronal, incluyendo el evento de la víspera. Una vez finalizada esta, me acerqué a El Yanamarquino para preguntarle

si podía comprar una copia de la grabación. Él me preguntó a su vez si me interesaba la versión «corta» o la «completa» y me dijo que esta última sería más cara.

Los propósitos y motivaciones para grabar una fiesta son muchos, dependiendo de quienes realicen la filmación. Una motivación clave para el migrante al exterior es el posterior uso del video para validar reclamos de estatus social mediante la comparación con las celebraciones de años anteriores. Es evidente que hay un elemento de competencia y estatus en el hecho de haber patrocinado la festividad más concurrida, con la mejor *banda y orquestas típicas* del área, así como abundancia de comida y cerveza no solo para los invitados del *alférez*, sino para todos en el pueblo. Hay mucho en juego para el patrocinador de una celebración, que sabe que la gente hará comentarios y juzgará cada aspecto de su *performance* como *alférez*: la calidad (y cantidad) de la comida, la disposición de los músicos para tocar hasta tarde, el número de asistentes y la cerveza donada.

En 2004, Paulino fue el *alférez* de la fiesta en honor a la Virgen de la Natividad en Urcumarca y contrató a El Yanamarquino para filmarla. Le indicaba cuidadosamente lo que debía grabar y a quiénes debía pedirle comentarios. Una de las condiciones era que evitara grabar a las personas que estaban muy borrachas y en caso de que ocurriera debía editar el video para dejarlas fuera. «No quiero que las personas en el extranjero vean ese aspecto de la fiesta», me explicó Paulino en una entrevista en Urcumarca. «Yo nunca me emborracho en público. Se supone que el *alférez* dirija la fiesta y se asegure de que todo esté listo y hecho a tiempo. Si estás muy borracho, ¿cómo se supone que lo vas a conseguir?»¹⁵. Paulino le había indicado también a El Yanamarquino a quiénes no debía filmar, sobre todo a aquellos participantes que no tenían buenas relaciones con su familia extendida. No quería ninguna crítica espontánea de personas que aprovecharan una presencia indeseada en el video para expresar opiniones desfavorables en torno a la festividad.

En una cena durante el primer día festivo, una profesora del jardín infantil local se quejaba por el hecho de que se gastara tanto dinero en cerveza y alcohol en tanto no había sido donado dinero para su jardín infantil. Paulino le explicó que si ella deseaba recibir una donación para su escuela podía presentar una petición por escrito a él o a su organización para que fuera considerada entre las otras peticiones que recibían. La profesora continuó con sus quejas. Esta discusión, que aparece en la cinta original, fue eliminada de la que Paulino finalmente se llevó a Estados Unidos. Ser testigo de este hecho me hizo tomar más conciencia de la importancia de la edición de estas cintas y del tipo de censura que produce en conjunto con su circulación.

¹⁵ Entrevista en Urcumarca, 19 de septiembre de 2005.

De vuelta en los Estados Unidos, los videos circulan y a veces son copiados entre los familiares y paisanos, aunque a menudo la primera exhibición es organizada en la casa del patrocinador de la celebración. Aquí es donde se comenta sobre la fiesta y se reflexiona en torno a la relación de la colectividad con el lugar de origen. En muchas ocasiones, cuando visitaba a urcumarquinos en Maryland, me invitaban a sentarme en su sala, frente a un televisor, y casi inmediatamente me mostraban un video de Urcumarca. Esta exhibición generalmente se alterna con conversación y la atención que se le presta a las imágenes depende en mayor o menor medida de si algo en la pantalla captura la atención de los espectadores presentes o si la conversación en el ambiente parece tener más importancia que las imágenes en la pantalla del televisor. La exhibición también era combinada con otras actividades domésticas como cocinar, tejer, hablar por teléfono o ayudar a los niños con las tareas de la escuela (figura 3). Las imágenes de las fiestas actúan siempre como un estímulo para la conversación inmediata acerca del pueblo y de sus habitantes y también de la condición migrante. Cuando Asunción, la madre de Paulino, que no había vuelto a Urcumarca en muchos años debido a su situación inmigratoria, veía una cara conocida en la pantalla o a alguna persona haciendo una declaración, comenzaba a dar una larga explicación acerca de la familia de esa persona, cuál había sido su destino durante los años de violencia política en ese lugar o cuál era su opinión general sobre ellos.



Figura 3. Manuel y familia mirando un video de la fiesta de Urcumarca en Silver Spring (foto de Ulla Berg, mayo de 2005).

En este sentido, participar de la exhibición de videos con migrantes da como resultado encuentros etnográficos muy útiles¹⁶. Aunque en las primeras semanas y meses posteriores a la fiesta el video posee valor agregado, la mayoría tiene una «vida útil» larga, gracias al continuo interés de los migrantes en los Estados Unidos por reproducir su relación con la localidad de origen. La cinta de Paulino había estado en circulación durante varios meses cuando lo visité por primera vez en Silver Spring a comienzos de 2005. No obstante, las cintas eran mostradas frecuentemente no solo al etnógrafo, sino también a otros visitantes a su casa. De hecho, en mi primera visita a Silver Spring, varios urcumarquinos asentarían reconociéndome cuando era presentada, y algunos mencionarían abiertamente que me habían visto en un video bailando con su padre en la plaza de Urcumarca o conversando con su tía en la noche de la víspera. Este particular video en Urcumarca, fiesta en la que yo había participado cuando hice allí mi trabajo de campo en el 2004, resultó ser una ventaja metodológica para mi investigación, en el sentido de que me hizo más fácil el acceso a la comunidad migrante urcumarquina en Maryland y Washington DC.

CONSECUENCIAS INDESEADAS Y VISIBILIDADES DESAFORTUNADAS

Como mencioné en la introducción, tanto los migrantes como sus familiares en Perú están muy interesados en el control de la información: qué consideran apropiado para la circulación transnacional y qué, en cambio, es conveniente dejar fuera de la grabación para evitar tensiones dentro de la familia y la comunidad. Hay ocasiones en que los videos presentan cierta información sobre personas o eventos en particular que pueden tener consecuencias y efectos sociales y morales, en su circulación transnacional, no deseados originalmente. Más aún, ciertos migrantes cuestionan y reevalúan esta circulación de «evidencia visual» porque puede debilitar otras narrativas que se movilizan sobre el éxito en los Estados Unidos¹⁷. Voy a presentar algunos ejemplos.

Hace dos años Fabiola compró una pequeña cámara de video para sus padres y la envió a Huancayo por medio de una parienta que viajaba a Perú. Por un tiempo la cámara fue el centro de atención de la familia y la conservaban como a un tesoro, aunque era más observada que usada. A pesar del interés en la cámara, les tomó varios meses a los padres y hermanos de Fabiola hacer una grabación donde estuvieran todos y enviarla después a Washington DC. La mayor parte de la grabación fue hecha

¹⁶ Las fotografías operan de la misma forma. Para una discusión metodológica sobre evocación fotográfica, ver Bunster, 1977 y Harper, 2002.

¹⁷ Por ejemplo Mahler (1995) le pregunta a un salvadoreño de Long Island qué pensaba él de la idea de grabar a los inmigrantes en video y luego enviar las cintas a sus casas en El Salvador. Su respuesta fue la siguiente: «Eso nunca funcionaría porque nadie quiere que su familia vea como vivimos *realmente* en los Estados Unidos» (Mahler, 1995, p. 88, énfasis en el original).

en la sala «oficial» en la entrada de la casa, y en menor medida en la cocina y en otra sala que Fabiola había ordenado construir en el fondo de la casa. Doña Julia y don Mariano, los padres de Fabiola, intentaron en un comienzo filmar las renovaciones de la casa para las que la hija había enviado dinero. Cuando lograron usar la cámara estaban reconstruyendo la fachada de la casa, ampliando la sala de la entrada y el acceso. Para disimular la construcción y especialmente el hoyo en la pared mientras filmaban, habían cubierto toda la pared de la sala que se veía desde la calle con un plástico azul. Una tía de Fabiola estaba de visita ese día y sabía que Julia y Mariano estarían haciendo un video para enviar a su sobrina en los Estados Unidos. Pedro, el hermano menor de Fabiola, era el encargado de filmar. La tía le envió saludos sentada en el sofá y nadie notó que parte del plástico azul se veía al fondo del encuadre.

La cinta fue enviada unos días después con un familiar que regresaba a Washington DC. Cuando Fabiola recibió el video, reaccionó inmediatamente al ver el hoyo en la pared de la sala cubierto con el plástico azul. ¿Cómo era posible que después de todo el dinero que ella había enviado para renovar la casa, los muros estuvieran cubiertos con un plástico azul barato, como el que usan en el mercado de Huancayo? ¿Y cómo era posible que recibieran a las visitas en esa sala cuando ella había dejado bien en claro a sus padres que recibieran a todos, incluso a la familia, en la nueva sala? Fabiola estaba furiosa y llamó a sus padres esa misma tarde. Ellos se excusaron explicando que habían cubierto la pared *justamente* porque había un hoyo y el *maestro* no había podido venir en varias semanas, todo lo cual enojó aún más a Fabiola. «¿Cómo pueden ser tan informales?», me dijo ella tiempo después, cuando conversamos en Washington acerca del incidente. La frustración provocada había arruinado la tarde para todos. «Mi hija estaba furiosa», dijo doña Julia cuando terminó de contarme la historia. «No es bueno para la salud. Ella tiene problemas de estómago y no es bueno para ella enojarse. Y todo por el *maldito hueco*»¹⁸. Pasaron muchos meses hasta que doña Julia y don Mariano volvieron a tocar la cámara otra vez. La siguiente oportunidad fue cuando un primo grabó una reunión familiar en la casa de un pariente en el barrio de El Tambo, por una solicitud de Fabiola. El primo grabó el video y luego remitió la cinta desde Lima a Washington por medio de una agencia de envíos.

Este ejemplo ilustra varios temas. En primer lugar, la adopción de una tecnología no está libre de problemas. Los padres de Fabiola, una pareja de personas mayores entre los cincuenta y sesenta años, no se sentían al comienzo muy cómodos con la adquisición de la cámara. Incluso con la ayuda del hermano menor de Fabiola, les tomó tiempo y esfuerzo hacer su primera videocarta. A causa de la negativa reacción de su hija al ver el video debido a las situaciones no resueltas en la renovación de la casa, Julia y Mariano

¹⁸ Entrevista en Huancayo, septiembre de 2004.

perdieron la confianza que habían adquirido en el uso de la cámara. Llegaron a considerarla como una incitadora de conflictos, que había hecho reaccionar a su hija de un modo que se salía de las habituales normas locales de respeto por las personas mayores.

En general, hay mucho en juego en la comunicación transnacional y todos los participantes manejan el tipo de información que consideran adecuado de acuerdo a criterios y demandas sociales, materiales y morales. El uso «apropiado» de los envíos de dinero es siempre un tema delicado en muchas familias transnacionales, especialmente cuando los parientes en Perú dependen económicamente de la ayuda que reciben de quienes viven en el exterior. Normalmente los familiares aquí están ansiosos por informar que el dinero ha sido usado de forma apropiada y que no han incurrido en ningún mal manejo. Muchos de los migrantes en los Estados Unidos pagan por reconstrucciones de casas y por electrodomésticos, y exigen fotografías o videos del progreso logrado. Esto hace vulnerables a las familias frente a las demandas de sus parientes en el exterior, al menos si buscan que la ayuda continúe. A diferencia de las conversaciones telefónicas, en las que los informes de los progresos en la construcción pueden ser fácilmente manipulados, la evidencia visual del video genera expectativas, dado que lo que aparece allí es *la* verdad. En consecuencia, pueden surgir tensiones cuando la evidencia «supera» la intención de su producción y el video es interpretado de forma indeseada.

Los rumores y chismes circulan y estructuran la vida social en una comunidad transnacional como en cualquier tipo de colectividad. Otro ejemplo de consecuencias indeseadas en la circulación transnacional de videos ocurre cuando uno de ellos coincide con un rumor o chisme ya existente y lo magnifica. Desde hace un tiempo existía el rumor de que Paulino tenía una aventura amorosa con una paisana de Urcumarca que ahora vive en Lima, aunque nunca se reveló evidencia que demostrara su certeza. En enero del 2005, Paulino viajó a Urcumarca sin su esposa e hijos para participar en las celebraciones de año nuevo en el pueblo. Volvió 10 días después con las cintas de la fiesta. Vi el video en cuestión en casa de la madre de Paulino, mientras su esposa, Celestina, aún estaba en su trabajo. «Es mejor que veas esto ahora» me dijo Asunción, la madre de Paulino, «porque Celestina se molesta mucho cuando ve esta cinta [...] Nunca la pongo cuando ella anda por aquí». En una escena había imágenes de Paulino bailando con la paisana. Ante mis ojos no había nada ni remotamente romántico en la secuencia de baile que aparecía la cinta. Aunque Paulino negó continuamente cualquier conexión afectiva con la paisana en cuestión, el rumor que se había propagado antes de que la cinta misma circulara daba el contexto social de interpretación para las imágenes que allí se veían. La madre de Paulino terminó la conversación diciendo: «Él debió haber sabido que esto podría pasar. Él sabe que ella [Celestina] es muy celosa, ¿por qué trajo entonces la cinta? Él podría haber evitado todos estos problemas si no fuera por el video».

CONCLUSIÓN

Quisiera terminar este artículo haciendo referencia a una anécdota que involucra la filmación que yo misma hice durante mi trabajo de campo. En marzo de 2005, a pocos meses de comenzar dicho trabajo en Washington DC, fui invitada por miembros de la asociación de migrantes urcumarquinos en Maryland a participar en los carnavales anuales en Silver Spring. Como en muchas comunidades de la sierra central de Perú, los carnavales en Maryland se celebran con el tradicional baile de *cortamonte* como actividad principal. Decidí filmar el evento porque sabía que la grabación me podría ser útil después, cuando visitara a los familiares de los migrantes a mi regreso a Perú ese año. Hice grabaciones de los preparativos (preparación del almuerzo, decoración del árbol), de la llegada de los participantes y del baile de *cortamonte* mismo. Muchos migrantes estaban grabando el evento y la presencia de tantas cámaras de video me pareció que legitimaba el hecho de que yo también lo grabara.

Esa noche, más tarde, Manuel, un joven migrante de 21 años, que había venido a los Estados Unidos siendo un niño, decidió que me presentaría a algunos de los urcumarquinos que aún no conocía. «Llevemos la cámara», me dijo y yo concordé entusiastamente pensando que esta sería una gran oportunidad para obtener imágenes de personas hablando directamente a la cámara, en una verdadera estética de video de fiesta. Empezamos a caminar por el jardín con la cámara preguntándole a los participantes qué opinaban acerca de la fiesta, cuánto tiempo hacía que estaban en los Estados Unidos y si querían mandar saludos a Perú. Lo último —mandar saludos personales a parientes en el extranjero— se hacía siempre en los videos grabados en Perú. Manuel, quien al igual que muchos otros participantes estaba bastante borracho, dirigía las entrevistas como le parecía y yo no me opuse; no obstante, me empecé a sentir cada vez más intimidada y avergonzada por sus intervenciones. Manuel interrumpía a la gente en la mitad de un baile o en medio de una conversación. No mostraba ninguna discreción en su estilo de dirigir las entrevistas. Algunas personas respondían positivamente y solo decían un par de frases educadas sobre la fiesta y de forma autoconsciente agregaban que este evento era una expresión «típica» y «auténtica» de la «cultura» de Urcumarca.

De improviso Juana, la prima de Manuel, llegó bailando y este la agarró del brazo y apuntó la cámara justo a su nariz. «Di algo a la cámara», la invitó. Juana empezó a hablar entusiastamente en inglés y extendió una invitación a todos los norteamericanos que vieran la cinta para que participaran en las festividades del siguiente año. «No, di algo a tus padres allá en casa», la interrumpió Manuel, un poco molesto por su respuesta. «Pero este video no le va a llegar a mis padres, así que por qué les tengo que decir algo a ellos», respondió Juana, sorprendida y ligeramente molesta. El intercambio de comentarios continuó entre los primos hasta que Juana se dio la vuelta

y se alejó. Yo me sentía fatal por el incidente, pero a Manuel pareció no importarle mucho. Traté de argumentar en contra de seguir con las grabaciones, pero mis palabras ya no tenían efecto en él a esa altura de la noche.

Me arrastró hacia la siguiente persona a la vista. Dino Quispe, que vino a los Estados Unidos en 2001, se paró ante la cámara. Yo no había sido formalmente presentada a Dino ni a sus dos hermanos, pero conocía a sus padres en Urcumarca y su hermano mayor, Damián, que vivía en Lima, era mi amigo. Aunque había desarrollado una relación amistosa con la familia Quispe hacia el final de mi trabajo de campo en el Perú, me había tomado varios meses que me hablaran acerca de sus familiares en los Estados Unidos. Más tarde supe que Dino le había dado instrucciones a sus padres de que no comentaran con nadie acerca de él o de sus hermanos, ni de cuándo o cómo se habían ido de Perú. Algunas personas en el pueblo aún pensaban que los hermanos Quispe vivían en Lima. Esto se debe a que los migrantes frecuentemente consideran que publicitar la intención de migrar puede traer mala suerte a la empresa y seguramente los hermanos Quispe tenían varios intentos fallidos de migración tras ellos.

La primera reacción de Dino ante la cámara fue preguntar: «¿Para qué es esto, quién va a ver esta grabación?». Manuel le dijo que yo estaba haciendo un estudio, que conocía a sus padres en Urcumarca y a su hermano en Lima, y que regresaría a Perú el próximo mes y les mostraría el video. Dino fue más allá, preguntando sobre el tema de mi estudio, quién lo financiaba y cuál era su propósito. Aun estando detrás de la cámara, repentinamente era yo la que estaba siendo entrevistada. Traté de responderle de la forma más breve y general que pude. Por suerte terminamos la conversación en términos amistosos y Dino decidió mandarle saludos en el video a su padre Alejandro Quispe en el pueblo, y a su hijo Chris y a su esposa en Lima, a quienes esperaba poder traer a los Estados Unidos en un futuro cercano: «No te preocupes hijo, muy pronto tú estarás bailando en las fiestas aquí», le prometió en la grabación.

De acuerdo al ejemplo discutido más arriba, es claro que no todos tienen el derecho ni están autorizados a producir materiales visuales para su circulación en un circuito transnacional determinado. La ambigüedad de mi presencia en la fiesta, en primer lugar; las formas en las que ciertos urcumarquinos entendieron (o no entendieron) el propósito de mi estudio y mis relaciones con los miembros de sus familias de vuelta en Perú complicaban mi posición no solo como participante, sino como alguien que graba el evento y lleva las cintas a Perú. Para los asistentes, mis cintas tenían un significado distinto que las filmadas por ellos mismos o aquellas por las que ellos habían pagado a alguien del lugar para que las filmara. Evidentemente, yo no era simplemente una versión gringa de El Yanamarquino. Mi posición era más ambigua, mis cintas diferentes, sus rutas de circulación ignoradas y mis intenciones no del todo conocidas.

Por lo tanto, ¿qué diferencia hace la circulación de estas tecnologías comunicativas, como videos caseros, en las vidas de familias y comunidades transnacionales? No hay ninguna duda de que las actuales tecnologías de comunicación global les han abierto a dichas familias y comunidades la posibilidad de estar cada vez más interconectadas económica y socialmente, y a los migrantes la capacidad de mantener el sustento, reclamar estatus y poder, y poner en práctica lealtades y alianzas en más de un contexto a la vez. Pero aunque el uso del video pueda proveer una herramienta crucial para las estrategias de autoconstrucción de comunidades y grupos sociales (Ginsburg 1991; Himpele 2002; Kolar-Panov 1996, 1997; Schein 2002), tales prácticas están con frecuencia distribuidas desigualmente y su acceso es diferenciado. De hecho, tanto el flujo de tecnologías comunicativas como los videos discutidos en este trabajo están altamente estructurados e insertos en jerarquías sociales y estructuras de poder locales.

Queda claro, a partir de los ejemplos discutidos anteriormente, que los circuitos transnacionales en los cuales estos videos caseros circulan no están exentos de la mediación por asuntos de poder, y que tanto los productores como los espectadores en ambos lados ocupan una posición desigual. Por lo mismo, la direccionalidad del flujo es de gran importancia. Los migrantes en los Estados Unidos usualmente tienen más capacidad para controlar la circulación transnacional de videos que sus contrapartes en Perú. Y los miembros más jóvenes en contextos de familias transnacionales con frecuencia están además más capacitados que sus contrapartes de mayor o avanzada edad para tener éxito con las nuevas tecnologías. En suma, mientras la circulación de videos sí provee nuevas posibilidades para estar presente mientras se está ausente, para conectar lugares distantes y mundos sociales, y para construir y reflexionar sobre pertenencia y localidad, dichos videos también crean nuevas expectativas y obligaciones sociales e imponen presencia, lo que puede traducirse en un aumento de control social y de poder de algunos participantes sobre otros.

BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, Arjun (1996) *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Public Worlds, Vol. 1. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.
- Arguedas, José María (1953). Folklore del Valle del Mantaro. *Folklore Americano* 1 (1), pp. 101-293.
- Askew, Kelly y Richard Wilk, eds. (2002). *The Anthropology of Media: A Reader*. Oxford y Massachusetts: Blackwell.
- Bauman, Richard (1992). Performance. En Richard Bauman (ed.), *Folklore, Cultural Performance, and Popular Entertainment. A Communications-centered Handbook*. Nueva York: Oxford University Press.

- Berg, Ulla D. (2007). *Mediating Self and Community: Membership, Sociality, and Communicative Practices in Peruvian Migration to the US*. Tesis para optar el grado de Ph. D., Universidad de Nueva York.
- Bunster, Ximena (1978). Talking Pictures: A Study of Proletarian Mothers in Lima, Peru. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 5 (1), pp. 37-55.
- Cánepa Koch, Gisela (1998). *Máscara, transformación e identidad en los Andes*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Cánepa Koch, Gisela (2001). La fiesta en el Perú. En Luis Millones y Villa Rodríguez (eds.), *Perú: El legado de la historia*. Sevilla: Fundación El Monte.
- Cánepa Koch, Gisela (2006). Redefining Andean Sacred Landscapes and identities: Authenticity, Migration, and Visual reproduction in Andean Religious Rituals. En A. Gálvez (ed.), *Performing Religion in the Americas: Media, Politics, and devotional Practices of the Twenty-First Century*. Londres, Nueva York y Calcuta: Seagull.
- Dornfeld, Barry (1998). *Producing Public Television, Producing Public Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Foucault, Michel (1979). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nueva York: Vintage.
- Gelles, Paul & Wilton Martínez (1993). *Transnational Fiesta*. Documental en video. Berkeley Media.
- Ginsburg, Faye (1991). Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology* 6, pp. 92-112.
- Ginsburg, Faye (2007). *Rethinking the Digital Age*. EASA Media Anthropology Network Working Paper Series. Online. <http://www.media-anthropology.net/workingpapers.htm>
- Ginsburg, Faye, Lila Abu-Lughod & Brian Larkin, eds. (2002). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley, Los Angeles; Londres: University of California Press.
- Goffman, Erwing (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nueva York: Anchor.
- Goldring, Luin (1998). The Power of Status in Transnational Social Fields. En Luis Eduardo Guarnizo y Michael Peter Smith, eds. *Transnationalism from Below* (pp. 165-195). New Brunswick y Londres: Transaction.
- Guarnizo, Luis (2003). The Economics of Transnational Living. *International Migration Review* 37 (3), pp. 666-699.
- Harper, Douglas (2002). Talking about Pictures: A case for Photo Elicitation. *Visual Studies*, Vol. 17 (1), pp. 13-26.
- Himpele, Jeff (2002). Arrival Scenes: Complicity and Media Ethnography in the Bolivian Public Sphere. En Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod & Brian Larkin, eds. *Media*

- Worlds: Anthropology on New Terrain* (pp. 301-316). Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- Kolar-Panov, Dona (1996). Video and the Diasporic Imagination of Selfhood: A Case study of Croatians in Australia. *Cultural Studies* 10, pp. 288-314.
- Kolar-Panov, Dona (1997). *Video, War, and the Diasporic Imagination*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Laguerre, Michel S. (1998). *Diasporic Citizenship. Haitian Americans in Transnational America*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Levitt, Peggy (2001). *Transnational Villagers*. Berkeley: University of California Press.
- Mahler, Sarah (1995). *American Dreaming. Immigrant Life at the Margins*. Princeton: Princeton University Press.
- Millones, Luis & Renata Millones (2003). *Calendario tradicional peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Paerregaard, Karsten (s/f). The Show Must Go On: The Role of Fiestas in Andean Transnational Migration. De próxima aparición en *Latin American Perspectives*.
- Poole, Deborah (1997). *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.
- Romero, Raúl R. (2004). *Identidades múltiples: Memoria, modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Schein, Louisa (2002). Mapping Hmong Media in Diasporic Space. En Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod & Brian Larkin (eds.), *Media Worlds: Anthropology on New Terrain* (pp. 229-244). Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- Smith, Robert C. (1998). Transnational Localities. Community, Technology, and the Politics of Membership within the Context of Mexico and U.S. Migration. En Luis Eduardo Guarnizo y Michael Peter Smith (eds.), *Transnationalism From Below* (pp. 196-238). New Brunswick, y Londres: Transaction.
- Smith, Robert C. (2005). *Mexican New York: Transnational Lives of New Immigrants*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Sreberny-Mohammadi, Annabelle & Ali Mohammadi (1994). *Small Media, Big Revolution*. Minneapolis: Minnesota University Press.