

En busca de la teatralidad andina

Miguel Rubio,
Perú

Los estudios sobre los orígenes del teatro peruano tienden a ser realizados a partir de algunos textos escritos referidos al teatro quechua colonial, como los que se encuentran en la antología de Teodoro Meneses editada por el Banco Continental, donde se registran los textos “El Hijo Pródigo”, “Usca Paucar”, “Tragedia del Fin de Atahualpa”, entre otros, y, el más célebre de ellos, “Apu Ollantay”, núcleo dramático de origen quechua, prehispánico, que se conservó como tradición oral hasta que en el siglo XVIII el cura mestizo Antonio Valdez lo escribió a la manera del teatro hispano. Garcilaso de la Vega Inca en sus *Comentarios Reales* afirma: “No les faltó habilidad a los amautas que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias que en día y fiestas solemnes representaban delante de sus reyes y de los señores que asistían en la corte.”¹

También se suelen mencionar como posibles géneros de origen prehispanico al *Wanka* y el *Aranway*, definidos como ‘tragedia’ y ‘comedia’. Los cronistas dan cuenta de estos dos géneros teatrales; según la versión de Jesús Lara el *Wanka* era escenificado para celebrar las hazañas de los jefes y el *Aranway* era, por el contrario, la representación de la vida cotidiana. Aludir a estos géneros como ‘tragedia’ y ‘comedia’ es usar categorías occidentales para definirlos. Este reduccionismo del teatro al texto y al formato

1 GARCILASO DE LA VEGA, Inca: *Comentarios Reales de los Incas*. Libro 11. Cp. XXVII.

::246::

tiene que ver con un criterio occidental y evangelizador que es excluyente de los otros lenguajes que operan en el hecho escénico.

Rodrigo Montoya, reconocido antropólogo peruano, sostiene en un ensayo publicado en la revista *Hueso Húmero*:

En una primera aproximación sobre el teatro quechua a lo largo de la historia surgen dos problemas mayores. El primero es la desigualdad de las fuentes y el segundo la distancia que separa al texto escrito de la representación escénica que se reproduce exclusivamente por la historia oral. Disponemos de muchos textos escritos de piezas teatrales de los últimos 450 años pero sabemos poco o nada de su teatralidad, de sus condiciones de producción, puesta en escena, distribución y consumo. (pp. 54) [...] El teatro católico colonial en quechua no tuvo vínculos con el teatro en tiempo de los incas. La distancia podría ser menor en el caso del *Apu Ollantay*, pieza en la que el tema es indígena quechua pero el tratamiento religioso y teatral es muy español. (pp.75) [...] Si se observa la teatralidad quechua en las fiestas mayores como las del agua, que derivan del pasado pre-inca, en la danza de las tijeras y en las fiestas patronales del calendario religioso católico –en parte de las cuales sobrevive la representación de la muerte del inca Atahualpa–, es posible advertir la continuidad de una tradición secular. (pp. 76)²

Importantes pensadores teatrales del siglo XX, como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba, entre otros, han indagado sobre el teatro sagrado, multicultural y antropológico, y han evidenciado formas de teatralidad presentes en rituales y celebraciones teatrales en culturas originarias de Asia y África, aportando un enfoque particular en cada caso. Clodet García, actriz argentina, directora e investigadora de Teatro Sagrado y Ritual, señala: “La denominación ‘Teatro sagrado’ fue acuña-

2 MONTOYA, Rodrigo: “¿Existe una tradición teatral quechua en el Perú?”. En: Revista Hueso Húmero N° 31. Mosca Azul Editores. Diciembre, 1994. Lima- Perú.

da a principios del siglo pasado por Antonin Artaud, quien llega a esta expresión por confrontación con el teatro racional y europeo y buscando recuperar el sentido de las artes performáticas ancestrales. El Teatro sagrado privilegia la 'experiencia' por encima de la representación, no pone su foco en la función 'espectacular' sino que se centra en el aspecto ritual de este arte que, en sus orígenes, era celebración comunitaria y expresión de la cosmovisión de los pueblos".³

Por su parte, Eugenio Barba sitúa el campo de la antropología teatral como el estudio del ser humano que utiliza su cuerpo y su mente según principios diferentes a aquellos de la vida cotidiana, en una situación de representación organizada. Su objeto de conocimiento será entonces el comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación.

Muchas expresiones teatrales del mundo están enraizadas en grandes relatos culturales como el *Mahābhārata*, gran epopeya mitológica de la India, que ha sido fuente de representaciones tradicionales (es conocida la versión que hiciera Peter Brook). ¿Por qué no pensar entonces en las crónicas de Huarochiri, narración quechua de los siglos XVI-XVII, recogida por Francisco de Ávila, extirpador de idolatrías, un relato coherente de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú Antiguo, como fuente de teatralidad, ya que allí encontramos relatos, juegos de representación, descripciones de danzas, intrigas y usos de máscaras?

Por lo tanto, ¿dónde buscar entre nosotros una teatralidad compleja que tenga que ver con la construcción de una identidad que incorpore las diferentes fuentes que concurren en el hecho escénico? Si tuviéramos que preguntarnos desde cuándo existe teatro en el Perú o en cualquier país de América Latina, tendríamos por lo menos dos respuestas: la que sitúa al teatro como parte de la historia de la literatura, es decir, aproximadamente los últimos quinientos años, y otra que intentaría rastrear situaciones de representación en los orígenes mismos de la civilización americana, criterio

3 GARCIA, Clodet: http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/41_teatro_sagrado.html

::248::

que por cierto nos parece más adecuado para países de culturas originarias ágrafas y que inclusive hoy en día ostentan elevados índices de analfabetismo. Reducir la visión del teatro al predominio literario sería negar otras fuentes de teatralidad. Asistir a la fiesta tradicional andina nos hizo sospechar de ciertos “criterios universales y hegemónicos” que establecen lo que es el teatro dejando de lado experiencias sustentadas en dinámicas del juego que en muchas culturas son la base del acontecimiento teatral a partir de la asignación de roles, convenciones y códigos de representación.

Tener una mirada integral de la teatralidad nos permitirá tomar en cuenta otras fuentes presentes en el comportamiento y la representación de roles en lo festivo-religioso, en la dramaturgia del espectáculo que opera, y especialmente en aquello que concentra el actor que danza, lo que supone ya una situación de representación por la alteración del comportamiento cotidiano y por la elaboración simbólica que conlleva. Cambiar el enfoque significa entender el teatro como una totalidad integradora y no limitarlo a alguno de sus aspectos, como podría ser la literatura dramática o el trabajo de los actores, separados del universo que los contiene.

En el danzante enmascarado podemos encontrar, no sólo expresiones contemporáneas de teatralidades incorporadas a la fiesta y mezcladas con el rito y la representación, sino que también, a través de estas formas actuales, podemos encontrar signos ancestrales de juego, representación y teatralidad. La máscara, que es un elemento asociado de manera indiscutible al teatro y sus orígenes, tiene en el Perú una iconografía oriunda que se remonta a más de 10.000 años atrás, como bien lo ha señalado Arturo Jiménez Borja refiriéndose a las evidencias rupestres encontradas en Toquepala, al sur del Perú, donde se pueden ver imágenes de danzantes enmascarados en rituales vinculados a la caza.

El mundo prehispánico no deja de sorprendernos con las evidencias de usos de máscaras que aluden a diversos momentos de la vida, como en la siembra y cosecha, en los combates de guerreros, en las ceremonias rituales de poder, los contextos funerarios, etc., todos ellos registrados en cerámicas, telares, murales y abundantes máscaras, como las de la cultura Sicán en

Lambayeque. Precisamente en la parte superior de una de las máscaras exhibidas en el Museo Sicán de Ferreñafe, se observa la cabeza de un animal que puede ser un zorro con una lengua móvil; tanto la estructura que construye esta cabeza como la lengua móvil guardan similitud con las máscaras de la Danza de los Diablicos, tanto de Túcume como de Mochumi, lugares donde se baila esta danza en Lambayeque durante las fiestas de la Virgen Purísima. Las máscaras de los Diablicos también llevan largas plumas de aves similares a las de las máscaras de Sicán, que además tienen plumas metálicas. Verlas colocadas en el museo, con recubrimiento de cinabrio, incrustaciones de piedra o conchas marinas y accesorios móviles que completan los diseños y que nos dan información sobre su uso, evidencia que no son solamente una careta, sino que representan un todo complejo que se prolonga más allá del encubrimiento del rostro, y es que enmascararse implica todo el cuerpo.

Está claro que podemos encontrar en los diferentes contextos de la historia del Perú, aún en los más remotos, muchas formas de enmascaramiento. Hay allí una clave para buscar indicios de teatralidad que nos acerquen a una definición que incorpore origen y continuidad en el tiempo. Es un largo y pendiente recorrido por íconos que atraviesan nuestra historia, muchos de los cuales se han ido y se siguen transformando en el tiempo, incluyendo lo que provocó el violento choque cultural que significó la conquista y el intercambio dancístico. Muchas danzas fueron reprimidas violentamente porque fueron asociadas a prácticas consideradas idólatras; otras, y con ellas sus personajes, sufrieron transformaciones y fueron cambiando de sentidos a lo largo de su paso por la historia. Muchos personajes que vemos hoy en las danzas tienen antiguo origen, son cientos de danzas que se bailan en el Perú donde conversan los hombres con los dioses, un universo mágico poblado de personajes y de danzas, una maravillosa diversidad guardada en las máscaras que siempre están a la espera del danzante.

Taqui es una palabra quechua que quiere decir 'bailar' y 'cantar'. Los *taquis* eran un género asociado a la representación en el sentido más primario de soltar el cuerpo y la voz en comportamientos escénicos para celebrar

::250::

la siembra, la cosecha, la marca de animales, los ritos de fecundidad y las faenas colectivas vinculadas a la tierra, al agradecimiento a las deidades y a la despedida de los muertos. Toda esta práctica de representación la podemos seguir viendo en las fiestas tradicionales que se dan en todo el Perú. En el ensayo realizado por Jiménez Borja, "La danza en el Antiguo Perú", éste cita al cronista Bernabé Cobo, quien dice: "Eran tan dados a sus **taquis** que así llamaban a sus bailes y cantares que con ellos y con beber de su vino o chicha celebraban así los sucesos alegres como los tristes y lúgubres".⁴ Según las descripciones de los cronistas es algo similar a la opera de Beijing, el teatro Noh japonés o formas del teatro hindú Balinés, teatros altamente codificados; las historias que cuentan estos teatros están escritas en el cuerpo, la máscara, los accesorios y el vestido. No existe separación entre actor y danzante.

El danzante enmascarado es el principal animador de los contextos de celebración que a través de todos los tiempos aparecen vinculados a su comunidad, como parte de una concepción de la vida articulada en relación con los ciclos de la tierra y su calendario, donde de manera indispensable se integra la música, el canto, la danza y los diferentes niveles de simbolización que contiene el comportamiento del cuerpo en situación de representación. El enmascaramiento es el factor más radical de la representación porque supone de arranque otra identidad que el danzante debe asumir. Eso es precisamente lo que provoca el uso de la máscara por el danzante y lo que genera en esencia un hecho performativo que se inicia con la transformación del cuerpo enmascarado. La máscara es la conexión atávica con el rito y la memoria que el danzante crea y re-crea a través del tiempo en su danzar, su espacio orgánico son organizaciones colectivas llamadas comparsas, éstas generalmente plantean un nivel de semejanza en el vestuario, accesorios, máscaras y los respectivos momentos de sus danzas.

4 JIMÉNEZ BORJA, Arturo: "La danza en el Antiguo Perú".

Personajes: permanencia y transformación

::251::

Existen muchos ejemplos de personajes cuya identidad podríamos rastrear en el tiempo, y en los que encontraríamos señales de continuidad y transformación. Personajes como el Kusillo, el Machutusuj y los Huacones, de origen remoto, a quienes todavía encontramos vivos y bailando en diferentes fiestas.

El k'usillu

K'usillu o Kusillo significa 'mono' en lengua aimara. Sus orígenes se remontan a una danza sagrada de la corte del Inca ejecutada al son de antaras y pinquillos. El que conocemos ahora es un personaje cómico que imita las características de quienes participan de la fiesta. No se salva nadie de este juego irreverente y sus víctimas principales suelen ser las autoridades, incluidos el cura, el policía y el alcalde. La máscara del *k'usillu* está compuesta por una capucha de jerga gris que le cubre toda la cabeza, con aplicaciones bordadas de lana. Está coronada con adornos cilíndricos a modo de antenas de trapo que semejan varios cuernos verticales. Los orígenes del Kusillo están también asociados a las prácticas del chaco de origen prehispánico, esa costumbre de atrapar a las vicuñas haciendo un cerco humano con cintas de colores que todavía se puede ver en algunos lugares, como Pampa Galeras, en donde las comunidades de la zona se juntan para hacer esta ceremonia previa a la esquirla de los auquénidos. Es en ese contexto que se realizaban danzas de caza donde aparecía el Kusillo. Actualmente el Kusillo sigue apareciendo, especialmente en el sur andino, correteando en medio de las comparsas, persiguiendo a la gente con látigo en mano.

Machutusuj

La Danza de los *Machutusuj*, o de los 'viejos', remonta sus orígenes al mundo prehispánico, donde exaltaba los valores de la ancianidad. Su sentido cambia durante la colonia, cuando se transforma en sátira de los viejos conquistadores. Conocida desde entonces también con otros nombres co-

mo *auqui-auqui*, *siki-siki* (culo-culo) y *qupu-qupu* (joroba-joroba), representa al viejo hispano con arrestos de juventud. Lleva levita con joroba y pantalón ancho de colores, que a veces es confeccionado uniendo dos polleras, una para cada pierna. Usa máscara de pellejo seco de carnero con aplicaciones de lana a manera de pelambre en barba, cejas y bigote. Lleva en la mano, además, un bastón retorcido con evidentes connotaciones fálicas.

Huaconada

El cronista José de Acosta, en palabras de Simeón Orellana Valeriano, asegura que: *La danza del Guacón[...] forma parte de una ceremonia o ritual que él denomina "fiesta del Itu". Sabemos que en el mundo andino prehispánico la ceremonia del Itu es aquella que purifica y ayuda a expiar los errores y culpas cometidos por los runas. El sistema religioso impuesto no podía considerar dentro de los posibles responsables por las epidemias, por las sequías, por la hambruna y, en general, por los desajustes de carácter económico y social del Imperio. [...] Con el tiempo la máscara de la invasión hispánica se fue diluyendo y, en cambio, renacieron las máscaras rituales de los dioses andinos y las profanas de los personajes coloniales. Todas ellas penetran en el mundo de las clases sociales, como ingresan los ornamentos, los vestidos y las alhajas en los seres vivos y la momificación, los féretros y las tumbas en los muertos. Surgen máscaras para el pueblo, para la clase dirigente, para la nobleza, para los sacerdotes y para los dioses. Una de ellas es la del dios Kon. (pp. 16-17)[...].⁵*

En la localidad de Mito, en el Valle del Mantaro, los Huacones siguen danzando y cumpliendo una función que han cumplido desde siempre: hacer justicia y preservar los valores de la comunidad. Son respetados como autoridad y su palabra es ley. Los Huacones usan máscaras de madera y ocultan su identidad con voz de falsete (rasgo común en los personajes enmascarados que hablan también en otras localidades). Los danzantes enmascarados sostienen sus personajes transformando el cuerpo y la voz y cuidando de no dejar señales que los hagan reconocibles; he aquí un ele-

5 ORELLANA VALERIANO, Simeón. 2004. "La Danza de los Sacerdotes del Dios Kon. La Huaconada de Mito". Lima: Pedagógico San Marcos- Fondo Editorial.

mento clave de lo que significa asumir, convocar una entidad diferente a la propia; es aquí donde aparece el personaje, en esta construcción de una nueva identidad la máscara cumple un papel esencial porque desde ya plantea una personalidad que pide recibir un cuerpo, generando una suerte de intercambio: “Hace cientos de años el Huakón-Sacerdote “sabía” que al colocarse la máscara recibía a un ser del cual ignora su trascendencia religiosa y que al mismo tiempo “presta” su cuerpo para que ese ser se materialice y pueda dar y recibir ofrendas sagradas.” (ibid. pp. 18)⁶ En el danzante enmascarado habita una noción ancestral de teatralidad vinculada a los diferentes momentos de la vida. En el principio danza, teatro y canto eran factores constitutivos de un mismo evento.

La fiesta patronal: una fuente de teatralidad

En el Perú y América Latina en general existe una gran fuente de teatralidad presente en la memoria de las fiestas patronales, por los múltiples roles que convocan los diferentes niveles de representación que se integran, desde el encargado de la fiesta, mayordomo o *carguyoc*, que tiene que sustentar un comportamiento representacional, hasta los grupos de danzantes, casi siempre portando máscaras; éstos preservan la memoria y afirman la identidad local por medio del juego simbólico que propician en los motivos escritos en la coreografía y en el comportamiento escénico que sustenta su cuerpo en acción.

Los danzantes encarnan una memoria corporal que está escrita en sus respectivas mudanzas, en los signos de los trajes, en sus accesorios, así como también en las canciones, en la música y sus respectivos instrumentos musicales. Su danzar tiene que ver con una fe y una promesa que cumplir, por eso no escatiman ningún esfuerzo ni dinero para concretar su participación. Pagan por ello invirtiendo en su traje, máscara y accesorios, así

6 ORELLANA VALERIANO, Simeón. 2004. “La Danza de los Sacerdotes del Dios Kon. La Huaconada de Mito”. Lima: Pedagógico San Marcos- Fondo Editorial.

::254::

como en los costos que demanda organizar la fiesta (comida, bandas de músicos, arreglos del templo y otros). Esta actitud los emparenta con la comunidad que asiste también movida por una fe y un diálogo ancestral con la naturaleza y las deidades tutelares, como se evidencia en la fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno, que se inicia con un ritual de fuego como elemento que simboliza la vida.

La fogata es una ofrenda para armonizar el clima y para evitar que la helada y el granizo malogren los sembradíos de papa, coca y frutos en flor. Así, el fuego purificador es un canal de conversación con las deidades tutelares para que los sembradíos no sean perjudicados. También es tiempo de hablar con la 'pacha mama' o madre tierra, deidad de la fertilidad que vive en el *Uku pacha*, el mundo interior, desde donde ofrece los frutos que dan vida a los seres humanos y los animales; por eso, dentro de la lógica de la reciprocidad andina, se le retribuye haciendo rituales de agradecimiento conocidos como pagos o despachos, con vino, semillas, caramelos, etc. En esta fiesta tenemos el ejemplo de la Danza de la Diablada y del diablo como personaje, de los que, rastreando orígenes, podemos trazar una interesante trayectoria según las transformaciones que han tenido en el tiempo. Sobre los orígenes de la Diablada aún se indaga y debate, pero con seguridad su partida de nacimiento se remonta a toda la zona altiplánica que une el Perú y Bolivia por el lago Titicaca desde el período prehispánico. Una leyenda de la fiesta procedente de Oruro, Bolivia, relata que hace miles de años, *Wari*, deidad altiplánica, soltó serpientes gigantes sobre la región habitada por los uros. Cuando los reptiles estaban a punto de acabar con ellos y destruir sus poblados lanzando lenguas de fuego por la boca, apareció de pronto la Virgen de la Candelaria, una virgen morena que convirtió a los ofidios en piedra. Desde entonces se le rinde culto.

Las serpientes flamígeras se transforman en los diablos danzantes de ahora, ellos danzan alrededor de la Virgen hasta que son expulsados por el arcángel San Gabriel y su espada. En la representación escénica, el dominio de los diablos por el arcángel es la transposición de una visión proveniente de la religión católica. Desde el punto de vista andino, antes de la coloniza-

ción, los espíritus del *saqra*, *supaya*, reinterpretados luego como el diablo, no eran considerados de naturaleza maligna, sino como espíritus protectores. En la vestimenta de la Diablada se encuentran sapos, serpientes y arañas, los mismos que son considerados en el mundo andino como seres protectores, símbolos de buen augurio y suerte, que anuncian el inicio y final de las actividades agrícolas; a diferencia de la visión europea que asume estas representaciones como malignas. Sin embargo, como no pudieron ser totalmente erradicados, es elocuente la permanencia de íconos de origen prehispánico como la serpiente, símbolo andino de la sabiduría, que aparece sobre la nariz de la máscara del diablo en la atmósfera pagana que reina en Puno durante la primera quincena de febrero.

El arcángel San Miguel viste un blusón con mangas bombachas, falda acampanada y botas altas; porta peto, un casco metálico romano y pequeñas alas. Su máscara es fiera. En la mano derecha lleva una espada de rayo y en la izquierda un escudo. A su vez, se han incorporado las chinas diablas, siete personajes femeninos representados por hombres que simbolizan los pecados capitales. Juguetonas y coquetas con los varones, ellas bailan con acrobáticos saltos entrando y saliendo constantemente de la comparsa. Visten blusa, pollera y botas a media caña y llevan trenzas y un pañuelo en cada mano. La china diabla tiene ojos vivaces de grandes pestañas y su respingada nariz termina en dos puntas. Algunas culebrillas reptan sobre su frente. Dos pequeños cuernos, una peluca desordenada y una breve corona completan su imagen. El dominio de los diablos por el arcángel es la transposición en la danza de una jerarquía proveniente de una cosmovisión distinta. Sin embargo, estos caminos no niegan los alcances míticos y rituales de la fiesta y la danza originales, los cuales aparecen hoy sometidos, camuflados y mezclados en una estructura festiva cristiana en honor de la Virgen de la Candelaria.

La Diablada no fue siempre como ahora. Un largo proceso de transformaciones ha ido modificando las características propias del diablo europeo. Hoy vemos una cuadrilla de diablos encabezados por el diablo mayor o caporal, el gran personaje de la fiesta, quien porta una inmensa máscara

con corona de oro (*Quri Anchanchu*) o plata (*Qullqi Anchanchu*). Tiene el rostro cubierto de reptiles y víboras de colores que reptan cerca de sus enormes ojos y boca. En el centro de la careta, lagartos verdes de tres cabezas cabalgan sobre su nariz. El caporal luce grandes orejas dentadas, y su boca está delineada con espejos puntiagudos y dotados de fuertes colmillos. Un sapo se asienta en su mejilla o bajo la boca. Tiene cuernos muy grandes y afilados, y siete pequeñas máscaras que representan los pecados capitales. El caporal usa una capa totalmente bordada con hilos de oro y plata y abundante pedrería; es la vestimenta más lujosa. La mirada se vuelve esencial para la relación interactiva que se genera entre danzante y espectador, por esta razón los maestros artesanos de la máscara saben que en los ojos se concentra la vida, pero el enmascaramiento involucra no sólo el rostro sino todo el cuerpo que se transforma estimulado por el vestuario y sus accesorios complementarios, a saber: pañuelos, pelucas, sombreros, bastones, etc., esa otra piel del cuerpo nuevo que despierta una memoria escrita en el alfabeto de su danza.

Danzantes peregrinos

Aproximarse a las celebraciones en honor al señor de *Qoyllur rity* es sentirse partícipe de una ceremonia sagrada donde se fusiona el arte con la vida, el rito, la fiesta, la representación, la danza y el teatro, que se reconocen como una totalidad integradora. En el Perú prehispánico existían muchos lugares de peregrinación a nevados y otras deidades tutelares denominados *Apus*. Esta ancestral costumbre ha permanecido en el tiempo, por eso es especialmente importante este multitudinario peregrinaje al *Sinakara*. Esta celebración contiene muchos matices de sincretismo cultural y religioso que se han ido construyendo en el tiempo y que han incorporado valores culturales diversos donde se encuentran la apacheta con la cruz, el *Apu Ausangate* con la iglesia y el *tayta Qoyllur rity* con el *tayta inti*.

El momento culminante de la fiesta se inicia con la llamada procesión de veinticuatro horas, una caminata que lleva a los peregrinos durante el

día y la noche hasta la zona del *Intillocsina* para esperar la salida del sol. Cuando aparecen los primeros rayos iluminando los cerros, los danzantes se incorporan, se abrazan y se inicia un gran despliegue dancístico; por los cerros vemos subir y bajar líneas interminables de *Ukukus* danzantes que se entrecruzan al compás del *chaquiri wayrya* y van haciendo diseños incaicos, rombos que simbolizan el sol. En la parte baja va el señor de *Tayankani*, cuya cruz, que va en procesión acompañada de cientos de estandartes, está hecha del árbol de *tayanka*. Una ceremonia de belleza inusitada, una explosión de fe y gran derroche de energía.

Teatralidad y juego

El juego es como se define al teatro en otras culturas (“*to play*” en inglés, “*jouer un rôle*” en francés, “*eine Rolle spielen*” en alemán); es así mismo un indicador de la teatralidad andina que tiene, según Alfonsina Barrionuevo, una palabra para definirlo: *Pukllay*, juego; *Yachachikuy*, ensayar; *llimp'ikuy*, maquillarse; o *pampakuy*, *saynatakuy*, enmascararse. Eso es lo que sucede en el ‘*Pukllayapampa*’ (lugar de juego) al pie del *Apu Ausangate* durante las fiestas en honor al señor de *Qoyllurity* en Cusco, donde los participantes juegan roles diferentes a través de los cuales expresan sus deseos. Una sofisticada forma de teatralidad sustentada en el juego propiamente dicho. Es un contexto de oralidad donde aparecen personajes a partir de la verbalización de roles distintos. Esta feria teatral de los deseos es uno de los atractivos de la fiesta, que se realiza en una explanada un tanto alejada del templo en dirección al nevado. Son pequeñas parcelas hechas con piedras de diversos tamaños acomodadas unas sobre otras, montículos que representan chacras, casas, departamentos pequeños o grandes, con o sin cochera, automóviles, etc., todo a gusto y posibilidades del interesado; los vendedores anuncian las ofertas, los compradores se acercan a pedir información, la misma que es recibida con detalles de área, acabados, etc. Las ventas son al contado, una chacra con animales puede costar entre cincuenta o sesenta mil dólares, los fajos de billetes se pueden adquirir por un nuevo sol, tam-

bién circulan por el lugar notarios, testigos, padrinos, ofreciendo sus servicios para hacer la escritura de los respectivos contratos de compra venta, que se realizan con toda seriedad. Todo es posible en el *Pukllaypampa*.

Paucartambo

En Paucartambo, Cusco, durante la fiesta de la Virgen del Carmen, encontramos un explosivo desborde de teatralidad viva, en movimiento, donde se mezclan signos del pasado con el presente. Son diecisiete comparsas de enmascarados que no paran de danzar durante tres días seguidos. El hecho de que todas las comparsas estén compuestas por danzantes enmascarados ya nos habla de una situación de teatralidad; la máscara, como ya hemos dicho, está asociada a una ritualidad que existe desde los orígenes del teatro en todas las culturas; como por ejemplo las máscaras de la tragedia y la comedia originarias de Grecia, cuna del teatro occidental.

Guerrilla en Paucartambo

La Guerrilla es la puesta en escena de un combate ritual que tiene como escenario la plaza principal del pueblo. Es un evento de juego colectivo, una situación de representación en un espacio común compartido por espectadores y danzantes, donde se desarrolla un argumento conocido con un final esperado. Los personajes medulares que se confrontan pertenecen a dos comparsas, los *Qhapac Q'olla* y los *Qhapac chuncho*, alrededor de los cuales se construye el perfil ritual y mitológico de la fiesta. Son estas dos comparsas las que marcan las tensiones de la fiesta al ser protagonistas de un enfrentamiento de alto valor simbólico por la carga histórica que subyace en el argumento conocido por el pueblo, que se repite invariablemente todos los años como un ritual teatral de afirmación de identidad local. Los *Q'ollas* han venido a Paucartambo para rescatar a la Virgen, pero los *Chunchos*, que son sus guardianes, no los van a dejar y darán encarnizado combate para impedirlo.

Para los danzantes de *Qhapac Chuncho*, en opinión de su rey y del primer capitán, los *Q'ollas* inician su accionar en Paucartambo en el día de la víspera durante el *Qonoy*. Las fogatas y fuegos artificiales que se encienden esa noche constituyen “el primer atentado” para recuperar a la virgen. Los *Q'ollas*, según ellos, llegan a Paucartambo y mediante esta acción desesperada incendian el pueblo como una forma de intimidación para recuperar a la Virgen, pero los *Q'apac Chuncho* logran repeler “el atentado”, controlar la situación y hacer retroceder al enemigo en su intento. Según esta versión, también recogida de la misma fuente, los *Q'ollas* regresan al día siguiente y cambian de táctica. Para congraciarse con el pueblo organizan “El bosque”. Luego de armar un tabladillo en medio de la plaza construyen entre las palmeras un bosque que representa la selva del Qosñipata, y desde la parte más alta arrojan regalos a la multitud que los espera: frutas, jarras, cucharones de madera, canastas, lavatorios, pequeños bancos, etc., lo que podría interpretarse como un regalo al pueblo de los productos que llevan como comerciantes. Este evento logra neutralizar momentáneamente a los pobladores, es una táctica de combate para desorientar y ganar tiempo para el día siguiente, en que se realizará la guerrilla. Es entonces que los *Q'ollas* consideran que ya conocen de manera suficiente a su enemigo y se disponen al combate. Es así que llegamos al día de la guerrilla.

El argumento no resiste modificaciones y las pequeñas variaciones las hacen los actores danzantes. Ésta es otra característica que guarda similitud con tradiciones teatrales asiáticas donde el maestro modela el personaje en el cuerpo del actor danzante; es decir, el punto de partida es la construcción de un cuerpo codificado en el que cada gesto y movimiento tiene un significado conocido por el espectador. El personaje está sustentado esencialmente por los códigos de su cuerpo y por su acción, es decir, por lo que hace. El espacio donde se realiza la representación es circular, grupos de espectadores toman el centro de la plaza como si fuera una isla y se instalan al borde de ella mirando hacia fuera; llevan bancas y sillas con las que hacen niveles a manera de tribunas. La acera también es tomada desde el borde por espectadores que se acomodan muy temprano, lo mismo sucede

con los balcones de la municipalidad, la escuela, la posta médica, etc. Esta convivencia entre actores y espectadores en un espacio común nos remite a los orígenes del juego teatral en todas las culturas, donde no había separación entre unos y otros y el teatro era vivido como una liturgia comunitaria. Ahora suele ser común que el teatro suceda de manera separada, actores y espectadores ocupan lugares distintos en el espacio, el actor sobre el escenario frente a un pasivo espectador, alejándolo de su esencia de evento efímero, ritual y sagrado.

Antes de iniciarse el desarrollo del argumento central, los *Maqtas* (jóvenes) van calentando el ambiente propiciando juegos de relaciones con los espectadores. Estos cómicos andinos llevan máscaras de nariz grande y amplia sonrisa, están sueltos y no pertenecen a ninguna danza en particular pero participan en todas y desde allí ejercitan su rol de jugar con los espectadores. A diferencia de otros personajes enmascarados, los *Maqtas* sí hablan y lo hacen con aguda voz de falsete, que es el registro de voz de los enmascarados andinos que hablan en ésta y otras fiestas. Así mismo, van apareciendo personajes de otras danzas que desarrollan situaciones, pequeñas historias que operan como líneas argumentales paralelas al argumento central, que funcionan como breves entremeses que se repiten durante el trayecto. Tal es el caso de la comparsa de la *Waca-Waca*, danza que satiriza la fiesta taurina española. Al compás del pasodoble han ido recorriendo las calles del pueblo llevando al toro amarrado de la cabeza para realizar la corrida y realizando algunos lances como el laceado, paseo de la cuadrilla, capeo, etc. El día de la guerrilla los personajes se concentran en el perímetro de la plaza: el toro, representado por un bailarín en traje de luces blanco, quien lleva una máscara de malla de alambre de color negro. Dos toreros, un laceador y dos *maqtas* que jalen al toro; la cholita, dueña del toro, entre otros, conforman la cuadrilla de toreros. Esta comparsa tiene su punto final en la guerrilla cuando el toro es finalmente sometido, muerto y paseado en procesión alrededor de la plaza y al compás de la marcha de Morán, la misma que se escuchará nuevamente al final de la guerrilla cuando el vencido y muerto caporal de los *Q'ollas* sea paseado por la plaza del pueblo.

Los Doctorcitos o *Sigllas*, son una comparsa de abogados, jueces de ambos sexos, correctamente vestidos de negro; los hombres llevan levita y sombrero de tarro y las mujeres falda, saco de sastre y birrete. Recorren el espacio realizando pequeñas escenas cómicas con un fuerte componente de crítica social, teniendo como centro de su parodia a los magistrados del poder judicial. Portan un inmenso y pesado libro, en cuya tapa vemos escrito el título *El peso de la Ley*. A su paso van realizando juicios sumarios a un personaje que acompaña la comparsa y representa a un campesino pobre; al final del juicio le llega la inevitable sentencia y acaba recibiendo los golpes de *El peso de la Ley*. Otras veces la sentencia consiste en darle al acusado algunos latigazos en la espalda.

Los *Saqras* participan atentos, dando vueltas con su destartalado carro, una plataforma con cuatro ruedas de fuego donde son acomodados los *Q'ollas* muertos para sacarlos del campo de batalla y acaso llevarlos al infierno. El desenlace de la guerrilla comienza cuando cae abatido el jefe de los *Q'ollas*, es entonces que los chunchos cruzan sus lanzas a manera de camilla y colocan el cadáver que es paseado alrededor de la plaza debido a su alta investidura. El cuerpo del jefe *Q'olla* yace sobre las lanzas con la cabeza colgando; así el cortejo avanza y es difícil ver el cuerpo porque los inmensos tocados de plumas de los chunchos impiden casi por completo la visibilidad. Detrás del cortejo avanza dignamente el rey Chuncho con la Imilla, los soldados *Q'ollas* avanzan llorando socarronamente cubriéndose la cabeza con mantas, el tono farsesco de su llanto les da una aureola ambigua de vencidos-no vencidos, no es la actitud de un derrotado que acepta plenamente su derrota. Será ésta una manera de sugerir la revancha, los presentes sabemos que regresarán el siguiente año a intentarlo de nuevo.

Esta fiesta ha sido el gran estímulo para pensar en una teatralidad mestiza sustentada en el juego, que nace, se reproduce y se recrea entre nosotros. Asistir a la fiesta tradicional andina nos invita a cuestionar ciertos criterios supuestamente universales y hegemónicos que establecen lo que es el teatro, y que dejan de lado la legítima aspiración a reconocernos en una poética propia, elaborada desde un reconocimiento integral de nuestra

identidad cultural social y personal, necesario hoy más que nunca para dialogar en igualdad de condiciones con las culturas del mundo.

MIGUEL RUBIO

Es miembro fundador del Grupo Cultural Yuyachkani (1971) y se desempeña como director del mismo. Egresado de la especialidad de Sociología de la Universidad Particular Inca Garcilaso de la Vega. Ha dirigido intervenciones escénicas, obras teatrales y creaciones colectivas tales como: *Santiago* (2000); *Antígona*, versión libre de José Watanabe (2000); *Hecho en el Perú. Vitrinas para un museo de la memoria* (2001); *Sin Título - Técnica Mixta* (2004); y *El último ensayo* (2008). En la actualidad es miembro del Consejo de Dirección de la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe (EITALC) y miembro de la Cátedra Itinerante de Teatro Latinoamericano (CITLA). Ha publicado *Notas sobre teatro* (2000) y *El cuerpo ausente* (2008).