

Representación teatral en la fiesta de la Virgen del Carmen - Paucartambo

Roberto Sánchez-Piérrola Vega

El presente artículo es el resultado de un viaje de estudio que realicé en julio del 2007 con actores del grupo de teatro CUER2 y alumnos del Colegio Newton. Es una propuesta de lectura de la fiesta de la Virgen del Carmen, con la intención de que sea el punto de partida para un estudio más profundo de la tradición teatral de los peruanos. En su desarrollo se utilizan determinados conceptos que considero pertinente esclarecer de antemano.

Cuando hablemos de *forma*, estaremos refiriéndonos a aquello que separa una cosa de otra, permitiendo diferenciarlas. La forma de algo permite distinguirlo de lo demás. Sólo al tener una forma es que algo puede tener contenido.

Al hablar de *texto* pensaremos en un tejido donde se entrecruzan diferentes elementos para propiciar sentidos a partir de su unión. En su sentido más amplio, un texto no necesariamente debe ser escrito. Puede ser oral, o puede ser un conjunto de objetos, colores, sonidos, acciones, etc.

Una *cultura* es el modo en que una colectividad desarrolla formas para organizar el mundo. Distingue una cosa de otra, lo aceptable de lo prohibido, lo beneficioso de lo perjudicial, lo posible de lo imposible.

Entenderemos *arte* como la exploración de las posibilidades de la forma. El arte busca el modo de formalizar las expresiones de una colectividad, y al hacerlo les da existencia. Mientras no encuentran forma, no son capaces de llevar consigo contenidos. La información no es otra cosa que aquello que tiene forma. Distinguimos acá el arte de la artesanía o la técnica, que se limitan a repetir mecanismos de creación de formas ya desarrollados. El arte es por el contrario una actividad creadora, semiotizadora, en tanto que crea signos, crea formas al experimentar con sus materiales (luz, color, sonidos, acciones), y no se limita a utilizar aquellos que ya han sido creados. El arte no copia la realidad: la recrea.

Un *rito* es un conjunto de acciones reguladas con el fin de producir una transformación dentro de una colectividad. Esta transformación también puede implicar la reafirmación de ciertas ideas y modos de relación. Es un momento de actividad liminal que actualiza contenidos para renovar al hombre. El rito tiene una función que permite preservar y fortalecer los lazos sociales dentro de una comunidad.

Si entendemos cultura como la forma de pensar y de vivir de un grupo humano, no será difícil deducir que este concepto está estrechamente ligado a la capacidad del hombre de representar su propia vida. Todo producto cultural es un resultado del poder del ser humano para imaginar algo que aún no existe, a partir del marco dentro del cual comprende

el mundo. Su capacidad para organizar lo real, utilizando conceptos que al dar forma a la realidad le permiten operar en ella, es lo que le da al hombre su peculiaridad y lo que define su modo de vida. Es la imaginación lo que le ha permitido desarrollar las ciencias y las matemáticas, reconstruir la historia, inventar tecnologías y proponer teorías. Se podría decir incluso que sin la capacidad humana de crear ficciones no tendríamos electricidad, teléfonos, aviones, operaciones al corazón, antibióticos, agua potable y un etcétera tan interminable como prácticamente todo lo que nos rodea. El hombre anda constantemente representando el mundo utilizando su imaginación, y uno de sus modos de representación más característicos es el arte. Es en este ámbito en que el hombre da rienda suelta a su creatividad para crear mundos posibles o imposibles a partir de los cuales se reconocerá como ser humano, explorando los alcances de su condición, e incluso más allá. Para el hombre siempre ha sido una necesidad mirarse a sí mismo y al mundo que lo rodea, y comunicar esta mirada, convirtiéndola en forma al hacerlo. La práctica artística es el canal mediante el cual el hombre explora las diferentes formas que puede adquirir la representación, y con ello abre múltiples posibilidades de sentido para el mundo que está en constante (trans)formación.

El arte en tanto exploración de la forma ha recorrido a lo largo de la historia diferentes derroteros. En algunos casos se ha orientado más hacia las formas visuales (línea, color, espacio, luz), en otros hacia las formas auditivas (sonidos, ritmos), y en otros casos hacia las formas en acción. En este último caso encontramos al teatro, que expresa la necesidad humana de representar historias y emociones por medio de acciones. Es importante al respecto recalcar la función ritual que han tenido desde siempre no sólo el teatro sino las artes en general. Todas las artes que han trascendido como tales lo han hecho porque han surgido como respuesta a las necesidades propias de cada contexto, buscando formas que le permitan a determinada comunidad organizar el mundo en el cual operan. Por ello debemos entender el arte como una actividad inseparable de la cultura y la sociedad en la cual surge. Pensar que es meramente una técnica independiente del mundo que la rodea y carente de poder transformador demuestra no sólo una visión miope y desinformada a partir de una lectura superficial del arte occidental contemporáneo, sino también el desconocimiento del rol de las artes a lo largo de la historia y en otras culturas. Es imposible entender el arte negando sus aspectos rituales, pues la creación de formas tiene un inevitable impacto en el imaginario de una colectividad.

El carácter ritual del teatro se manifiesta con mayor fuerza que en las otras artes porque, así como el rito, el teatro es acción. En el teatro y en el ritual pasan cosas, y ambos tienen como resultado la reafirmación o transformación de ciertas pautas sociales. Por ello, es imposible entender el teatro separando de él su ritualidad, más aún después de que los movimientos de vanguardia del siglo XX y el pensamiento de Artaud reivindicaran el carácter intrínsecamente ritual del hecho teatral.

Toda cultura ha desarrollado alguna forma propia de hacer teatro, al punto que podríamos decir que una de las características que define

al ser humano reside en su relación con la representación teatral. Incluso, las culturas que no han desarrollado la escritura también han desarrollado formas teatrales. En estas culturas, el teatro ha cumplido un rol muy importante justamente debido a la ausencia de escritura. Dada esta ausencia, la memoria colectiva se registró en las manifestaciones artísticas, entre ellas el teatro, que devino así en una actividad que fortalecía la identidad cultural y encarnaba en sí la historia de la colectividad. Un claro ejemplo de esto es la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo.

La representación teatral en todas las culturas requiere por lo menos cuatro condiciones:

Un contenido, algo que decir.

Una función social y ritual colectiva, con la participación de diversos actantes.

Un orden, una composición y un juego.

Poner el cuerpo para representar otra persona en un espacio y un tiempo.

Todas están presentes en las representaciones que se realizan durante la fiesta de Paucartambo, del 15 al 17 de julio de cada año. Por ello, nuestro primer planteamiento es el siguiente: **las representaciones que se dan en la fiesta pueden ser entendidas como parte de una gran obra teatral.**

Estas representaciones, como veremos, son de un marcado carácter bipolar. Encarnan intratextualmente (en ellas mismas) e intertextualmente (entre ellas) una serie de oposiciones que crean tensiones cada vez mayores conforme se acerca el desenlace. Dichas oposiciones giran en torno a los siguientes ejes:



El eje que opone *lo uno* y *lo otro* viene a ser la principal fuente de tensión en la fiesta, lo cual da cuenta de su carácter teatral, pues dicho eje es justamente el que define el teatro: *uno* representando a *otro*. El uno estaría del lado de la *centralidad*, mientras que el otro estaría del lado de la *marginalidad*. Esta asociación es más bien teórica, dado que el otro siempre está en los márgenes de uno, sin embargo esto se manifiesta claramente en la representación que estamos analizando. Del lado de lo uno tendríamos lo propio, lo cotidiano, el orden o cosmos. Del lado del otro estaría lo ajeno, lo extraño, el desorden o caos. Estos elementos opuestos son interdependientes, no sólo en un nivel semántico (pues en el sentido saussureano la oposición origina la significación) sino también a nivel de la manifestación del discurso teatral, pues necesitan el uno del otro para desarrollar la acción: la obra se trata de cómo lo otro es incorporado por lo uno.

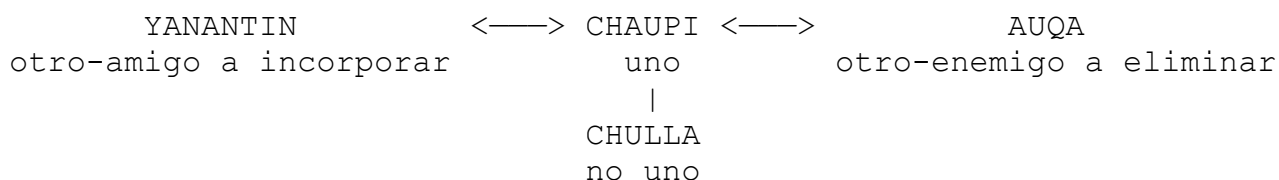
La tensión creada por la oposición de estos elementos será la que le

dé el carácter teatral a esta fiesta en particular, lo cual nos lleva a nuestro segundo planteamiento: **la teatralidad de la fiesta se sostiene en la tensión creada por el paso de la oposición entre ciertos elementos a su reconciliación en la complementariedad.**

El eje de lo uno, que viene a ser Paucartambo, es el eje de la propia identidad y de la propia cultura. Frente a él, aparece la fiesta trayendo consigo lo otro: los márgenes invaden el centro, la tierra se voltea: pachakuti: carnaval. Vamos a desarrollar los conceptos de lo otro y el carnaval desde la cognición andina para entender cómo funcionan en la fiesta para configurar dos de las condiciones que le darán su carácter teatral: su contenido y su aspecto social.

Un contenido, algo que decir: lo otro en la cultura andina

En primer lugar trataremos de comprender cómo es este otro que trae la fiesta, a partir de la percepción andina de la relación entre lo uno y lo otro. Según las formas cognitivas andinas, habría tres modos de entender lo otro. Lo uno vendría a ser *chaupi*, el centro, el punto mediador que articula lo otro, que es igual y distinto al resto. Pero el ego funciona sólo porque existe el otro. Para que el *chaupi* sea tal, necesita articular otros elementos que están a su alrededor, en sus márgenes. Frente al *chaupi*, lo otro puede ser *chulla*, que implica lo distinto, lo diferente, lo "solo". El *chulla* está fuera del eje de la unidad. Lo otro también puede ser *auqa*, que implica un opuesto enemigo, amenazante, desquiciante. Está en el eje de la unidad pero debe ser eliminado. Por último, lo otro puede ser *yanantin*, que acompaña y es equivalente al ego, se articula en el ego. Es diferente pero complementario, un opuesto amigo con el cual se busca la hermandad. Yanantin son "dos cosas hermanadas entre sí pero que no son iguales".



Desde esta perspectiva, los conceptos de yanantin y auqa aparecerán como esenciales para la comprensión del funcionamiento de esta representación teatral. En su desarrollo, se juega con la tensión entre ambos: cada evento contribuirá de una manera distinta a transformar el auqa en yanantin. El rito, en tanto reforzador de cultura, representa la incorporación de lo otro (que está al margen) al pueblo (que está al centro). La tensión entonces no tiene que ver con que la virgen se vaya del pueblo, sino con la incorporación de los marginales a él. Toda la obra representa diferentes aspectos del proceso de incorporación de lo otro a lo uno. De cómo el auqa se vuelve yanantin.

En este sentido se pueden comprender mejor las tensiones que se crean en el pueblo cuando individuos extraños a Paucartambo ingresan a las comparsas: si bien la fiesta representa un proceso de incorporación de lo otro, se hace desde lo propio, y al nivel de la representación. Son los paucartambinos los que asumen la tarea de incorporar a lo otro,

en el plano de la ficción teatral, por medio de su personificación. Pero esta exclusión no se opone a los procesos de incorporación cultural propios de la fiesta, sino a que se pierde el sentido si un extranjero personifica a un extranjero.

Estamos ante un pueblo caracterizado desde el inicio por sus mecanismos de resistencia cultural. Nos referimos a la capacidad de una cultura de persistir frente al encuentro o choque con otra cultura. No olvidemos que la cultura inca tuvo que conquistar y dominar distintos pueblos para llegar a consolidar el imperio, y que esta consolidación se debió principalmente a los mecanismos de supervivencia de las culturas en contacto, que permitían incorporar y resemantizar los elementos nuevos sin perder por ello las estructuras profundas del propio pensamiento. No se eliminaba a la otra cultura: si algún tipo de eliminación había, se daba mediante la incorporación, pero no mediante la aniquilación. Entonces, estos mecanismos ya estaban en operación cuando llegaron los españoles, por lo que ocurrió un proceso similar. No porque los españoles quisieran incorporar a lo andino, sino porque los pueblos andinos supieron revestir su cultura de lo español sin perder sus propias estructuras. Esto fue facilitado por la existencia de una cultura oral que no depende de la materialidad de la escritura para reproducirse, sino que se registra y reproduce en el propio cuerpo de sus individuos, a través de sus leyendas, de sus ritos y de las diversas manifestaciones de su arte. Una de estas manifestaciones es la fiesta que estamos analizando, y que viene a ser una excelente muestra de cómo funciona y se reproduce esta cultura: por sus mecanismos de incorporación de lo externo. Por ello podemos decir que la fiesta misma es en realidad un ritual inca expresado de manera teatral, que ha ido incorporando diferentes elementos ajenos, entre ellos a la virgen, cuyos diferentes mitos de origen coinciden en que viene de fuera del pueblo. La virgen en este caso vendría a ser una especie de apu, un personaje dorado posado sobre suaves tules celestes, "el sol que sale de entre las nubes", como diría uno de nuestros entrevistados. Una imagen similar a la que se suele ir a ver los días de la fiesta en el lugar sagrado conocido como Tres Cruces: la salida del sol por entre las nubes de la selva. La presencia de la virgen en la fiesta viene a ser entonces un ejemplo más del modo en que las culturas andinas han superpuesto significados a lo largo de los siglos para evitar su eliminación: haciendo yanantin del auqa.

¿Cómo se realiza esto en la fiesta? Uno de los elementos principales de la fiesta que responde por la transformación que hemos resaltado es la máscara: ella misma se vuelve yanantin, articula lo otro y lo uno, incorporando al otro que es enemigo y extraño al convertirlo en un otro que es amigo y conocido. Pero la máscara necesita de ciertas condiciones para cumplir su labor, y estas condiciones son propiciadas por el carnaval.

Una función social y ritual colectiva, con la participación de diversos actantes: lo carnavalesco en la cultura andina

Las categorías de lo carnavalesco descritas por Bajtín en La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento nos ayudarán a entender las

condiciones que permiten el funcionamiento de la representación teatral que nos ocupa.

El carnaval implica en primer lugar la inversión de los valores. Es el momento en el cual el mundo se voltea, lo prohibido pasa a ser permitido y lo oficial cede ante lo no oficial. El carnaval es un rito de renovación propio de culturas vivas en constante transformación. Por ello, representa lo inconcluso, lo abierto, lo que cambia permanentemente. De ahí su exaltación de la ambivalencia y la plurisignificación: las cosas adquieren más de un significado: vida y muerte se confunden (la muerte embarazada), centro y márgenes (el enemigo se pasea por el pueblo), uno y otro (el hombre se vuelve mujer).

Lo carnavalesco se da en momentos liminales, de cambio, de paso. Ocurre en tiempos de fiesta, frente al tiempo cotidiano y rutinario. El carnaval es por ello un tiempo en que la gente puede hacer cosas que normalmente no haría. Quedan abolidas las relaciones jerárquicas, los privilegios, las reglas y los tabúes.

En un carnaval siempre hay espectáculo. Es una representación en la que todos son actores, se rompen las distancias. Nunca faltan obras cómicas, principalmente de carácter oral. El lenguaje es vulgar. No sólo se usa un vocabulario familiar y grosero, sin censura, sino que también se apela al lenguaje gestual. Las referencias a lo bajo, lo oculto y lo sexual son sus características, así como un contacto libre y familiar entre la gente, donde no hay ni intimidad ni confianza. El carnaval implica excentricidad, es decir, un quiebre de aquello que está al centro: lo oculto, lo subliminal y lo interior de la naturaleza humana se manifiesta de manera concreta y sensual. Predominan las disparidades y antagonismos (se juntan alto y bajo, dentro y fuera, flaco y gordo) y se manifiesta lo profanatorio en la tendencia a degradar, rebajar y disminuir.

Podemos encontrar todas estas características en las representaciones de Paucartambo. La comparsa que mejor encarna esto es quizá la de los Qhapaq Qolla. En ellos se encuentra lo sagrado y lo profano, lo serio y lo gracioso, lo cómico y lo trágico. Son personajes que en determinado momento imitan a las llamas y en otro le cantan a los muertos con un sentimiento sobrecogedor. De repente están lanzando naranjas o cerveza al público, y luego están azotándose sin tregua. En un momento pueden usar representaciones de órganos sexuales masculinos para bromear con el público y en otro estarán defendiendo a su imilla de los Qhapaq Chuncho. O leerán la coca con gran solemnidad pero para burlarse de las autoridades. Antagonismos de estos y otros tipos vemos también en las acciones de las comparsas más teatrales, como los Maqtas, Saqras, Wayras, Waka-waka, Chukchu y Majeño.

Al respecto, Bajtín resalta algunas acciones carnavalescas que alteran el orden social y relativizan los estados. Todas ellas se dan en Paucartambo.

Coronaciones y destronamientos. Tanto el rey de los Qhapaq Chuncho como la imagen de la Virgen del Carmen llevan coronas. Las burlas

y parodias que los Qhapaq Qolla y los Wayras hacen de las autoridades pueden ser entendidas como destronamientos.

Cambios y disfraces. Todos los personajes de la fiesta llevan disfraces que les cubren todo el cuerpo. Incluso algunos cambian de vestimenta de un día para otro. El cambio se da cuando, durante el alba, todas las comparsas realizan sus representaciones sin disfraces.

Mixtificaciones, engaños, trucos, fingimientos. Los personajes, en especial los Maqtas, llevan una serie de "bromas" con ellos, como latas de leche con ubres de vaca, teléfonos de juguete, órganos sexuales de animales, líquidos o harina para manchar a la gente, etc.

Fuego carnavalesco. Aniquilamiento, purificación y transformación. El qonoy y la guerrilla son dos claros ejemplos de esto.

Risa carnavalesca. Muchos de los personajes hablan en falsete y andan riendo constantemente.

Parodias. Imitar distorsionando. La mayoría de las comparsas parodian personajes históricos o tipos sociales.

Plaza o espacio carnavalesco. Suele ser público y abierto. En Paucartambo las representaciones ocurren en plazas y calles, así como en el cementerio y la cárcel.

A lo largo de la historia lo teatral ha estado muy ligado a lo carnavalesco, ambos han bebido el uno del otro. Durante la Edad Media y el Renacimiento, que es la época a la que se remite Bajtín para su estudio, se desarrollaron representaciones teatrales en situaciones de carnaval, como los espectáculos juglarescos y la Comedia del Arte. Lo carnavalesco en sí es teatral, en tanto juego colectivo de representación de lo otro en un espacio y tiempo rituales.

Desde el punto de vista andino, el carnaval se entiende a la luz del concepto de *pachakuti*. *Pacha* quiere decir tierra y *kuti* quiere decir cambio, regeneración, relevo de los contrarios. Pachakuti vendría a ser el mundo que se voltea, el mundo al revés. El pachakuti es un tiempo ritual en el que se renueva la sociedad, un momento liminal de caos, el turno del otro. Como venimos viendo, este carnaval andino presenta las mismas características y funciones que el europeo, sin ser privativo de estas dos culturas. La noción de pachakuti está profundamente enraizada en la cosmovisión andina como aquellos momentos de caos o crisis que son necesarios como paso previo a la reconstitución de un orden. El desorden que trae el pachakuti permite la actualización del tiempo mítico en el presente. Es durante este momento ritual que lo que en tiempos normales sería auqa (enemigo eliminable) puede volverse yanantin: necesario e incorporable. Así, en el tiempo de la fiesta el pueblo se ve invadido por personajes marginales en el tiempo y el espacio, como los guerreros chilenos, los primeros pobladores del altiplano, los comerciantes de la costa, los

demonios del infierno, etc., que serán incorporados al centro de muchas maneras.

El tiempo carnavalesco andino o pachakuti es, pues, un mecanismo de renovación de la cultura que por medio de una especie de catarsis teatral realiza algo así como una purga: represento lo otro (incorporándolo) para sacarlo de mí y poder ser yo otra vez. Este procedimiento refuerza las identidades colectivas y asegura la continuidad de las costumbres.

Un concepto importante a tomar en cuenta para comprender la actualización del pachakuti en la fiesta es el de *tinkuy*, que se refiere al encuentro conflictivo entre dos lados e implica una reafirmación de lo propio en el encuentro con lo otro. La idea andina de enfrentamiento no apunta tanto, como hemos visto, a la eliminación del otro, sino al reconocimiento de uno mismo a partir de la diferencia. Este tipo de enfrentamiento se ve claramente durante la acción principal de la fiesta, que es la guerrilla. Dicho acto puede incluso considerarse una especie de *chiarage*, batalla ritual de carácter propiciatorio. Durante este encuentro tensional de contrarios se realizan intercambios y se ratifican las identidades de los protagonistas. La función de esta obra de teatro es entonces mantener viva la memoria cultural del pueblo.

Un orden, una composición y un juego: tensiones en espiral

Hemos visto que la presencia del otro en la fiesta causa una tensión debido a su transformación, la cual ocurre en un contexto ritual de inversión de los valores. A la luz de los conceptos andinos del otro (*auqa* y *yanantin*) y de lo carnavalesco (*pachakuti* y *tinkuy*), vamos ahora a analizar las representaciones de Paucartambo para sustentar nuestras hipótesis sobre el carácter teatral de la fiesta y la tensión en la cual reside esta teatralidad.

Cuando hablamos de orden nos referimos a la posición de un evento con respecto a otro. Por lo mismo, composición implica la acción de posicionar un elemento en relación con otro, y cuando hablemos de juego nos referiremos al modo y las reglas según las cuales estas posiciones interactúan.

La fiesta de la Virgen del Carmen comprende una serie de representaciones que en su conjunto componen lo que podemos llamar una obra de teatro. A diferencia de la tradición occidental, esta obra se desarrolla a lo largo de tres días. La fiesta en sí dura cinco días, pero es durante los tres primeros que se dan las representaciones públicas, por lo cual consideramos que el elemento teatral de la fiesta termina al tercer día, y hacia eso vamos a enfocar nuestra mirada.

Para comprender el orden de este gran texto es preciso anotar quiénes participan en él. Son dieciocho comparsas o cuadrillas, cada una conformada por un número variable de danzantes, que oscila entre diez y treinta personas. Cada comparsa representa a determinados personajes. Aquí un breve compendio de las distintas cuadrillas que

nos permitirá comprender mejor la organización de esta obra:

Maqta	Jóvenes campesinos.
Qhapaq Qolla	Llamereros comerciantes del altiplano.
Qhapaq Chuncho	Guerreros de la selva.
Saqra	Demonios.
Wayra	Funcionarios corruptos del gobierno.
Chukchu	Enfermos de paludismo.
Waka-lwaka	Personajes de la corrida de toros.
Kachampa	Guerreros incas.
Contradanza	Criollos nobles.
Majeño	Comerciantes de licor.
Panadero	Panaderos.
Qoyacha	Jóvenes casaderos de la sierra.
Auqa chileno	Invasores.
Qhapaq Negro	Esclavos.
Negrillo	Esclavos.
Paucartampus	Campesinos.
Chunchacha	Jóvenes casaderas de la selva.
Dansaq	Danzantes.

Como podemos ver, las comparsas forman en su conjunto un muestrario bastante completo de los personajes y tipos sociales pertenecientes al imaginario de este pueblo andino.

¿Cuál será entonces el orden de la representación? Podemos ubicar once eventos que formarán parte de la composición de la obra, en el siguiente orden:

Primer día	entrada, cera apaykuy, qonoy, alba
Segundo día	bosque, procesión principal
Tercer día	visita al cementerio, visita a la cárcel, procesión al puente, guerrilla, kacharpari

Todos estos eventos son las representaciones públicas que en su conjunto darán forma a nuestro gran objeto de estudio. Para entender su rol dentro de la composición de la obra, veremos brevemente qué ocurre en cada una.

Durante la entrada, cada comparsa atraviesa el pueblo haciendo su pasacalle hasta llegar al atrio de la catedral, frente a la cual ejecutan sus danzas y ritos. Uno de ellos, compartido por Qhapaq Qollas, Maqtas y Kachampas, es el Yawar Unu ("sangre como agua"), en el cual dos danzantes se azotan las piernas por turnos. La sangre que brote de sus piernas será como el agua que fertilice la tierra al caer en ella. Además de ésta, se realizan otras acciones propias de cada comparsa y que complementan las distintas mudanzas de las coreografías, como por ejemplo la "tembladera" de los Chukchus o la "persecución del toro" de los Waka-wakas. Pero quizá la acción principal durante la entrada sea la genuflexión que cada comparsa hace para mostrar su respeto a la virgen. Esta primera representación cumple una función

introdutoria para esta gran obra de teatro. No sólo comporta la presentación de los personajes, sino que además y principalmente marca claramente la dirección de las acciones: es para la Virgen que actúan.

¿Cómo se dan las oposiciones en este primer momento? ¿Cuál es el juego? Las comparsas, que representan personajes marginales, llegan desde fuera del pueblo y se dirigen hacia el centro. Esta primera acción marca entonces el sentido principal de la obra, que es la incorporación de lo marginal a lo central. Como iremos viendo, la progresión en este discurso teatral no expresa una narratividad de causa y efecto, como suele darse en occidente, sino más bien un cierto lirismo asentado en la repetición de isotopías con determinadas variaciones, como presagios de la acción final, que es la guerrilla. Es una especie de estructura en espiral, que va poco a poco acercándose al centro. Vemos pues cómo desde un primer momento se presenta la incorporación de los márgenes por el centro, con la invasión de estos auqas al pueblo. En esta primera acción tenemos intratextualmente la presencia de ambos elementos de la oposición: lo marginal dirigiéndose hacia lo central.

Más tarde ese mismo día se da el *cera apaykuy*. Es ésta una procesión en la cual todas las comparsas acompañan a las autoridades del pueblo y de la fiesta a llevar velas y flores al templo para la Virgen. Otra vez, hay aquí una representación metonímica, pues el fuego de las velas y el colorido de las flores nos remiten por contigüidad al fuego que se encenderá y a los fuegos artificiales que pintarán el cielo más tarde ese mismo día, en el *qonoy*. Aquí tenemos un momento de orden, que marca claramente la centralidad, con los personajes atravesando el pueblo no desde distintas direcciones sino todos juntos hacia el mismo lugar, con actitud solemne. Esta segunda acción, marcada por la centralidad, se opone intertextualmente a la siguiente, que quedará marcada por la marginalidad.

Luego del *cera apaykuy* se da el *qonoy*, que quiere decir calentarse o hacer fogata. En esta representación los protagonistas son los *Qhapaq Qolla*, los *Saqras* y los *Maqtas*. Durante el *qonoy*, los *Qhapaq Qolla* encienden fogatas con paja y pasan a través de ellas. Al ser preguntados por la presencia de *Saqras* en el *qonoy*, uno de ellos nos respondió: "Donde hay fuego, ahí estamos los *Saqras*". Entonces desde el primer día de representaciones aparece el elemento desestabilizador del fuego, índice del enfrentamiento y la violencia. Cuando los *Qhapaq Qolla* lo atraviesan, parecen decir que no le huyen, que están dispuestos al encuentro con el peligro. Es una especie de rito de preparación para el momento culminante que es la guerrilla, del cual saldrán también entre el fuego de los "nina carro" que representan la muerte. Si bien, como explica Chalena Vásquez, la quema de paja también se realiza en otras localidades, creemos que el hecho de que se mantenga en Paucartambo tiene que ver con su función dentro de la estructura de la representación en su conjunto. Es un momento de caos, marcado por la presencia de personajes que están al margen de la cultura, ya que los *Qhapaq Qolla*, en tanto arrieros del altiplano, representan a los animales (las llamas), los *Saqras* a seres sobrehumanos (demonios) y los *Maqtas*, figuras desarraigadas y prácticamente *wakchas* (huérfanos), a los jóvenes sin relaciones sociales. El desorden que caracteriza a

esta representación nos habla de los estragos que causa lo otro cuando entra en confrontación con lo propio, del fuego causado por este tinkuy ritual. Aquí tenemos entonces la marginalidad que se opone de modo intertextual a la centralidad del momento anterior. La centralidad lograda en el cera apaykuy se rompe con la invasión de estos personajes marginales de algún modo portadores del fuego y de la desestabilización. No hay una incorporación sino una explosión (literalmente, con los fuegos artificiales) de lo marginal en el corazón del pueblo. Este momento aumenta la tensión de la representación.

El primer día culmina con el alba, momento en el cual todas las comparsas hacen sus representaciones frente al templo pero con ropa formal, sin el vestuario de los personajes. Este es otro momento que encarna tensiones intratextuales, pues el mismo hecho de que se realicen las coreografías sin máscaras ni vestuario evidencia la oposición entre lo uno y lo otro, entre la identidad del actor y la del personaje. ¿Quién está realizando las acciones? Aquí tenemos una variación del primer momento (la entrada), pues se realizan las mismas acciones pero de otro modo (sin vestuario). Este momento marca la isotopía de la centralidad pero desenfocada, alterada, vuelta otra: aparece la tensión intertextual entre el alba y la entrada. Sin embargo, la doble tensión de esta acción (intratextual e intertextual) no se da con respecto a la acción anterior (el qonoy), por lo cual la tensión general de la representación pierde intensidad. Pero esta pérdida de intensidad es necesaria para poder dar paso a otro momento en el cual vuelve a subir la tensión, que es en el bosque.

La primera acción teatral del segundo día es el bosque. En este momento, los Qhapaq Qolla, definitivos protagonistas de la representación, se ubican en una especie de torre o tablادillo alto construido especialmente en el centro de la plaza para desde ahí lanzar naranjas, coca y pequeños objetos de madera al público. Otra vez tenemos a lo marginal invadiendo el espacio central, pero no sólo eso: están realizando lo que las autoridades del pueblo deberían hacer, que es la distribución de la riqueza entre los habitantes. No sólo han invadido el lugar, sino que también se han apropiado de las acciones de los pobladores del centro. Y no sólo eso: los productos que reparten no provienen del altiplano, sino de la selva (del bosque): frutos tropicales, coca y madera. Aquí, el auqa empieza a volverse yanantin, pues la invasión adquiere un carácter positivo cuando los marginales reparten bienes. Los que trajeron el fuego el día anterior ahora traen víveres. Esta acción netamente carnavalesca coloca a los Qhapaq Qolla en el centro, en el lugar de las autoridades, elevando la tensión teatral pues esta desestabilización requiere una restitución del orden.

La procesión principal sigue al bosque. Con ella se restituye el orden perdido, se recupera el centro y se civiliza al invasor. La presencia del apu orienta los pasos del auqa, que ahora empieza a volverse parte integrante de la comunidad. Decrece la tensión en relación con el momento anterior.

El tercer día empieza con las visitas a los espacios liminales del

cementerio y la cárcel. Otra vez se manifiesta lo carnavalesco, esta vez en el contacto con la muerte y el crimen. En el cementerio, los actores se despojan de sus máscaras para cantarle a los muertos, rendirle sus respetos y brindar con ellos. La línea divisoria entre la vida y la muerte desaparece. Incluso se revierten las categorías, pues como los bautizos se realizan en el cementerio, es en el lugar del fin que los danzantes dan inicio a su pertenencia a la cuadrilla. Estos bautizos, que consisten en dar tres azotes a los postulantes, son ceremonias jocosas que incorporan la risa al espacio de la pena. Luego, las comparsas se dirigen a la cárcel, tocan el portón y exigen ser admitidas. Allí le ofrecen su representación a los presos, a quienes incluso incorporan en algunas partes de la acción, como cuando los Wayra enjuician a uno de los reclusos de manera jocosa. Al concluir la representación, las cuadrillas toman cerveza en el interior del recinto penal. Vale la pena resaltar que los ritos para los muertos son de un carácter diferente de los de la cárcel, pues en el cementerio se refuerzan las relaciones personales, sin máscara, entre el pasado y el futuro, mientras que en la cárcel el énfasis está puesto en la inversión del orden cotidiano. Esta invasión de los espacios marginales eleva la tensión teatral pues lleva a las cuadrillas, en un movimiento inverso al de la entrada, de vuelta hasta los confines del pueblo, allá donde se juntan la vida y la muerte, el pasado y el futuro, lo permitido y lo prohibido, llenándolo todo con su presencia. Los marginales no sólo han entrado al centro sino que se han preocupado por llenarlo. La tensión está a punto de explotar, hay que convertir al auqa en yanantin.

Como respuesta a esta subida de tensión, se da la procesión de la Mamacha al puente Carlos III, en la entrada de la ciudad. En un acto típicamente carnavalesco de inversión de lo establecido, es el centro el que va ahora hasta el margen para recuperar su influencia, imponiendo otra vez un orden a las cuadrillas, quienes van acompañando al elemento central de la fiesta. Cuando se hace inclinar la imagen de la Virgen hacia los cuatro suyos o regiones constitutivas del Imperio Incaico se está produciendo una acción de incorporación de los márgenes al centro. Se abren las puertas para que el auqa devenga yanantin, pero esta transformación requerirá del tinkuy ritual para hacerse efectiva. En términos estructurales, este es un momento de primacía del centro, pero la tensión teatral sólo disminuye en términos de la intensidad de las acciones, puesto que la significación de este momento no puede sino elevar la tensión en otro sentido, el de la respuesta del centro a la incontenible presencia de los marginales. Nos estamos acercando al punto más denso de la espiral.

Así llegamos al clímax de esta representación, el momento más tenso: la guerrilla. Comienza inmediatamente después de la procesión al puente. Las comparsas dan una vuelta a la plaza realizando sus coreografías, para luego dejar a los Maqtas haciendo juegos que nos recuerdan a los lazzi de la Comedia del Arte y echándole al público el humo producto de la quema de una especie de ají en vasijas de barro. Entretanto, los Qhapaq Qolla, que han preparado su carpa en el medio de la plaza, lanzan al público naranjas con sus warakas, y cerveza que hacen salir a chorros de las botellas. De repente se sientan en grupos

de tres en las esquinas de la plaza para leer las hojas de coca. Con ellas predicen el resultado de la guerrilla por venir. La comparsa de los Waka-waka recorre la plaza unas últimas veces en un torbellino de música, movimiento y color que culmina con la muerte del personaje del toro, a quien llevan en hombros alrededor de la plaza al son de música fúnebre. Con la muerte del toro queda la escena lista para la aparición de los Qhapaq Chuncho, a quienes los Qhapaq Qolla, en su condición de comerciantes, les ofrecen algunos productos (naranjas, coca). Un intercambio asimétrico (propio del tinkuy) si consideramos que son productos que crecen en zonas de selva, región de los propios Qhapaq Chuncho. Los Maqtas siguen realizando acciones carnavalescas junto con los Wayras, quienes con su peculiar forma de andar se han incorporado a la escena parodiando a las autoridades, redactando oficios a máquina o juzgando a alguien del público. De repente, la Imilla empieza a escaparse y los Qhapaq Chuncho corren a atraparla. La guerrilla propiamente dicha ha empezado. Los Qhapaq Qolla tratan de proteger a la Imilla y mueren en el intento bajo las lanzas de los Qhapaq Chuncho, quienes al derribarlos danzan sobre el cadáver y le colocan dos palitos cruzados en el waqollo para simbolizar su muerte. Conforme van cayendo los Qhapaq Qolla, empiezan a aparecer los Saqra con el nina carro, una carreta con ruedas de fuego. En ella llevan a los Qhapaq Qolla hacia el infierno. La guerrilla acaba cuando el Rey de los Qhapaq Chuncho atrapa a la Imilla y mata al caporal de los Qhapaq Qolla. Los Qhapaq Qolla restantes se cubren con mantas y lloran la muerte de su jefe.

Durante toda la acción escénica, los personajes se van desplazando continuamente por el espacio. Dan vueltas una y otra vez alrededor de la plaza realizando sus acciones en constante movimiento. De este modo, el público tiene la posibilidad de ver cada parte de la representación. Esta circularidad y este constante andar son la manifestación paroxística de la espiral que venimos describiendo. Son círculos que se van intensificando conforme se van recorriendo, un movimiento centrífugo causado por el enfrentamiento entre contrarios. La centralidad y la marginalidad son posiciones que pueden ser asumidas por distintos actantes en el proceso, por ello en este caso una de las comparsas, la de los Qhapaq Chuncho, convertidos ya en yanantin por su cercanía a la imagen de la Virgen, ha asumido el rol de la centralidad para enfrentarse a los Qhapaq Qolla marginales. Así, durante la guerrilla encarnan los dos ejes tensionados cuyo enfrentamiento final, cara a cara, impulsa esta máquina centrífuga cuya fuerza motora es reforzada por los Maqtas, Saqras y Wayras accionando alrededor. El encuentro culminará con la incorporación de los Qhapaq Qolla al centro, simbolizada por el rapto de la mujer Qolla, la Imilla.

El personaje de la Imilla es el más enigmático de toda la representación, y quizá por ello el que más claves nos puede dar para su comprensión. Los Qhapaq Qolla vienen del altiplano, y en aymara imilla significa "mujer casadera", aunque en las regiones quechuahablantes el vocablo adquiere las connotaciones de criada o sirvienta. Este personaje es la mujer del caporal de los Qhapaq Qolla. El modo en que es representada tiene dos aspectos importantes: es caracterizada por un hombre, y no lleva máscara, sino una tela negra que le cubre la cabeza y el rostro. Hubo un tiempo en que los danzantes

eran exclusivamente hombres, y si habían personajes femeninos en las cuadrillas, como es el caso de la China Saqra por ejemplo, eran representados por hombres. Pero con el tiempo fueron incorporándose mujeres a las comparsas, pasando a interpretar los personajes femeninos. Pero en el caso de la Imilla se ha mantenido a un hombre para representarla. Esto, sumado a su falta de rostro, hace de ella un personaje mítico, que incorpora en sí mismo lo femenino y lo masculino. Esta indefinición y ambivalencia del personaje hace de ésta una obra muy contemporánea en tanto que hay entre los paucartambinos una plena conciencia del rol del receptor como constructor de sentido a partir de las formas de la representación. Los entrevistados tienen diferentes visiones de lo que significa, pero todos están de acuerdo con el carácter abierto de esta forma, que en última instancia coloca en el espectador la responsabilidad de asociar un significado a la imilla, proyectando en su cabeza el rostro que ellos imaginan para así decidir el sentido que le darán a dicho personaje. Y es quizá la imilla, con la carga de posibles significados que lleva consigo, aquello que marca con mayor fuerza el contenido de esta representación. Algunos informantes dicen que en ella se proyecta el rostro de la virgen, otros que representa a la pachamama, otros que a la mujer de los qollas, otros que es un ser mítico. Otros incluso dicen que es waylaca, es decir, una mujer no femenina, que no sabe cocinar. Las características de las culturas orales permiten la coexistencia de todas estas interpretaciones. Pero lo importante en términos de estructura es que con su rapto se acaba la guerrilla. Este personaje Qolla es incorporado por los Chunchos: ¿cuál será el resultado sino una obvia conjunción de los opuestos, que dará origen a un nuevo individuo, síntesis de ambas culturas, producto de la incorporación del otro? Esto nos remite al mito de Inkarrí y Qollarrí, fundadores del Imperio Incaico. Chalena Vásquez ha desarrollado esta hipótesis con mayor profundidad.

El rapto de la Imilla, entonces, es el acto que convierte a los auqa en yanantin, incorporando lo marginal al centro de manera definitiva, liberando la tensión para dar paso al kacharpari, último momento de la fiesta, en el que se celebra la conjunción final de lo uno y lo otro.

Durante el kacharpari, que quiere decir despedida o acción de soltar algo, se termina de liberar la tensión, las comparsas bailan alegremente alrededor de la plaza, totalmente posesionadas del lugar. Es el fin de fiesta, la expresión de un orden restaurado, la síntesis producto del proceso dialéctico que venimos describiendo. Por fin se ha incorporado al otro en lo uno, ahora se podrá seguir adelante.

OTRO

UNO

entrada

(entrada)

(alba)

alba

cárcel

procesión

kacharpari

procesión

principal

guerrilla

al puente

cementerio
bosque
qonoy

cera apaykuy

Poner el cuerpo para representar otra persona en un espacio y un tiempo:
la máscara en escena

Hasta ahora hemos visto tres condiciones de lo teatral que se cumplen en la fiesta: su contenido o argumento, su carácter social y su forma de composición. La última condición comprende dentro de sí otros tres elementos constitutivos de toda representación teatral: un cuerpo, un espacio y un tiempo.

Durante la fiesta, Paucartambo se convierte en un gran espacio escénico. Son tres días en que todo el pueblo pasa a ser el escenario de la representación. El tiempo carnavalesco permite y propicia la transformación, que como consecuencia incluirá a todos los habitantes y visitantes en la acción. Días antes de la fiesta se pintan balcones, puertas y ventanas del azul que caracteriza al pueblo. De este modo las calles y plazas adquieren otra dimensión, que enmarcará las representaciones. Las cuadrillas conocen el espacio, y lo recorren durante la fiesta llenándolo con su presencia.

El marco espacio-temporal de la fiesta es esencial para la representación dado su carácter oral. Para funcionar, la oralidad necesita de un contexto que permita darle sentido a los signos, por ello Walter Ong habla de la territorialidad de la oralidad frente a la desterritorialidad de la escritura, que por su carácter diferido puede prescindir del contexto inmediato. El espacio y el tiempo dentro de los cuales se lleva a cabo la fiesta son imprescindibles para sus posibilidades de significación. Al respecto, Chalena Vásquez explica la importancia geográfica del pueblo en tanto espacio ritual, liminal en tanto que articula sierra y selva, e incluso probable lugar de peregrinación. Como ya hemos mencionado, la peregrinación para ver la salida del sol de entre las nubes en Tres Cruces contiene significados que van más allá de la atracción turística. En cuanto al tiempo, la estudiosa recalca que la fiesta ocurre en tiempos de cosecha, dando fin a un periodo agrícola e inicio al siguiente. Es un momento de transformación y cambio.

El cuerpo se hace presente en la fiesta en primer lugar con la llegada de los danzantes al pueblo. Muchos de ellos no viven en el pueblo, y solamente van a él para la fiesta. La presencia del cuerpo del danzante es la primera condición para la realización de la representación. Se requiere entonces una especie de peregrinación para poder dar inicio a la obra.

Pero ¿cómo es este cuerpo?

Algunas tradiciones teatrales, cuando se trata de la preparación del

cuerpo del actor, ponen el énfasis en el entrenamiento físico, ya sea para la producción del movimiento o de la voz. Otras, en la preparación interna, ya sea mental, espiritual o emocional. En el caso de este tipo de representación, la preparación del actor tiene un marcado carácter espiritual. Los danzantes conocen las representaciones desde temprana edad, no sólo porque asisten como público sino también porque la fiesta es parte de la cultura paucartambina, al punto que se dice que "los paucartambinos nacen bailando". Incluso, algunos de ellos participan de las comparsas desde muy pequeños.

El sentido de la representación está muy ligado al culto a la imagen de la Virgen del Carmen. Cada actor tiene una particular relación con ella y es en función a esa relación que establece su participación de manera conciente en la representación. La otra razón, menos conciente, sería la tradición, aunque no lleguen a poder explicar en profundidad todo lo que hemos visto que implica (en términos de subsistencia de la cultura). Esa información está en el cuerpo del danzante, en su memoria ancestral. Entonces, con respecto a la aprehensión del argumento, ésta se va dando a lo largo de toda la vida del danzante, a partir de la repetida observación de la representación y de la información que llega a él a través de su comunidad.

El cuerpo que se pone en juego va a representar al otro principalmente por medio de sus acciones. Éstas se van a expresar a través del movimiento corporal y la voz. Las comparsas tienen, además de las distintas mudanzas que componen las coreografías, determinadas acciones que las caracterizan y en las cuales los actores deben hacerse expertos.

La apariencia de este cuerpo también jugará un rol fundamental, y será expresada por la máscara y el vestuario. Si bien el vestuario de cada comparsa es diferente, podemos decir que en todos los casos tiende al color y el recargamiento. Las prendas de base suelen ser uniformes, pero las que van encima están ricamente adornadas con bordados y otros detalles que los mismos actores se encargan de colocar en sus vestuarios. En cuanto a las máscaras, las hay de tres tipos: de yeso, de malla de alambre y de lana. La más extendida es la máscara de yeso, que puede ser de múltiples formas, dependiendo de la comparsa. Suele ser antropomorfa y tiende a la exageración de los rasgos. Puede adoptar los gestos más disímiles, así como variar los tamaños de las distintas partes de la cara a discreción. A veces representa figuras zoomorfas, como en el caso de los Saqra o el Kusillo (monito) de los Qhapaq Chuncho. Este tipo de máscara es usada por los Maqta, Wayra, Chukchu, Majeño, Panadero, Auqa chileno, Qhapaq Negro, Negrillo, los ya mencionados Saqra y algunos personajes de Waka-waka. Otro tipo de máscara es la de malla de alambre, la segunda más usada. Son todas muy similares y se distinguen por leves detalles. Son siempre antropomorfas y por ser de malla no tienen orificios para los ojos y nariz. Este tipo de máscara es usada por los Qhapaq Chuncho, Contradanza, Qoyacha, Kachampa, Paucartampus, Chunchacha, Dansaq y algunos personajes de Waka-waka. El tercer tipo de máscara es el waqollo, hecho de lana. Es una especie de pasamontañas blanco que cubre toda la cabeza y tiene orificios para ojos, boca y nariz. Es usado por los Qhapaq Qolla.

Veamos entonces de manera más detenida cómo son las acciones y la apariencia de las principales cuadrillas, para darnos idea de cómo está construida su teatralidad.

Maqta

Los Maqta representan a jóvenes campesinos de las comunidades. Este tipo social, usualmente considerado insignificante, último escalafón en la pirámide social, pasa durante la fiesta a ser el guardián del orden. Una de las labores principales de estos personajes es la de velar por el buen funcionamiento de la fiesta, al punto que uno de nuestros entrevistados nos dijo que si ocurriese cualquier incidente, bastaría con llamar a los Maqta para que lo solucionen. Claro ejemplo de inversión del orden social.

Estos personajes deben saber usar sus warakas como látigo, para hacerlas sonar y para realizar el tradicional Yawar Unu. Además, deben desarrollar su creatividad y picardía, y tener facilidad para la improvisación, que serán necesarias cuando realicen sus juegos por las calles.

Los Maqtas también deben aprender a preparar la mezcla de ají que se quemará durante la guerrilla para mantener al público en su sitio.

La máscara del Maqta es eminentemente carnavalesca, pues recurre a la deformidad y la exageración. De rasgos muy marcados, estas máscaras suelen tener además golpes, moretones, dientes rotos, labio leporino, entre otros accidentes faciales. En algunos casos tienen atravesados pedazos de hueso o astillas, pero uno de los detalles que más llamó nuestra atención fueron los piercings que muchas de ellas tenían, y que nos hacen pensar en la increíble facilidad de asimilación y reapropiación de significantes que demuestra esta cultura.

En cuanto al vestuario, resalta el cinchón que llevan a la cintura, ricamente bordado y de cuyo borde inferior cuelgan muchas monedas de baja denominación. Con ellas representan la paga que los hacendados le daban a los campesinos. Éstos usaban las monedas para adornar sus ropas, ya que no sabían para qué servía el dinero. Otro caso de resemantización de lo otro.

Qhapaq Qolla

Los Qhapaq Qolla son quizá la cuadrilla más importante. Participan de todos los eventos activamente y de manera protagónica. Representan a los comerciantes del altiplano que desde tiempos ancestrales llegaban a la región con sus llamas trayendo productos del Qollao. Su caminar imita al de estos auquénidos, con pasos cortos y ligeros. Al hablar lo hacen en quechua y con voz de falsete, al igual que los Maqta. Además de dominar el uso de la waraka para el Yawar Unu y para lanzar naranjas, deben desarrollar mucha resistencia física, por lo exigente de sus acciones. Una de ellas es el Charki Tauqa, que consiste en formar una torre echados uno encima del otro a la manera de las lonjas de charki;

otras acciones son el Wala Wala y el Inini, en que recurren a carreras y saltos para imitar el accionar de las llamas. La participación de los Qhapaq Qolla en la guerrilla también implica mucha resistencia y cierto grado de histrionismo, así como altas dosis de osadía para dejarse llevar por los Saqras en el nina carro. Por otro lado, el registro emocional de los Qhapaq Qolla ha de permitirles pasar de la solemnidad con que le cantan a la Virgen y otros ausentes, a la alegría con que realizan sus acciones más carnavalescas.

La máscara del Qhapaq Qolla está evidentemente relacionada con la protección contra las bajas temperaturas, pues representan personajes que vienen de una región muy fría. Son una de las dos comparsas que le cantan a la Virgen, para lo cual los waqollos resultan muy útiles, pues permiten hablar y cantar sin distorsionar la voz del actor. Las máscaras son complementadas por monteras finamente adornadas de acuerdo al gusto y las intenciones de cada actor. Del vestuario, cuya característica principal es quizá la ausencia de bordados a excepción de la montera, resalta el cuerpo disecado de una vicuña bebé que llevan colgado atrás a la altura de la cintura. Esto puede ser visto como un tipo particular de incorporación a la construcción del personaje: la del mundo natural, representado sinecdóquicamente en este caso por el cuerpo del animal.

Qhapaq Chuncho

Los Qhapaq Chuncho representan a guerreros provenientes de la selva. Los habitantes de esta región suelen ser salvajes y estar cargados de vitalidad, sin embargo, los Qhapaq Chuncho se caracterizan por ser parcos, reservados y serios. Además, terminan por encarnar el elemento civilizador de la representación. Otra vez el carnaval pone el mundo al revés: los alegres salvajes pasan a ser los serios cultos. Esto se ve de manera clara en la máscara que usan estos personajes, pues representa una cara muy triste. El contraste con los Chukchu, también provenientes de la selva, es abismal: estos personajes llevan máscaras muy alegres (acá la inversión se da en otros niveles, como veremos más adelante).

Para ser un Qhapaq Chuncho hay que tener mucha resistencia física, pues sus pasos de baile son fuertes y rápidos. El tono marcial de sus coreografías es evidente: muchos saltos cortos y el constante uso de la lanza evidencian una actitud ofensiva. A diferencia de los Qhapaq Qolla o los Maqta, sus acciones fuera de la danza se restringen al acompañamiento de la Virgen durante la procesión y a su participación en la guerrilla. Lo importante para el actor es en este caso conocer bien las coreografías y "matar" a cuantos Qhapaq Qolla pueda durante la guerrilla, pero siempre manteniendo la seriedad y la actitud marcial. Este personaje no emite sonidos con la voz en la representación.

Otra expresión carnavalesca en este personaje es el vestuario. La idea de un selvático está asociada a la desnudez, y sin embargo el Qhapaq Chuncho está cubierto de pies a cabeza con prendas muy decoradas. Pero

resaltan dos elementos: la cola de caballo que llevan a imitación del cabello largo, y el corazón con la imagen de la Virgen que llevan en el pecho. La función de la cola de caballo puede ser similar a la de la vicuña en el caso de los Qhapaq Qolla (apropiación de lo natural). La imagen de la Virgen confirma el carácter central de estos personajes. Ellos son los que vencen, los que representan los intereses del pueblo, los que, al igual que la Virgen, incorporan al auqa para unificar a la comunidad, por eso llevan su imagen en el centro del pecho.

Saqra

Los Saqra representan demonios, un tipo particular de personaje, marginal no tanto en términos espaciales como sí míticos. Es la única comparsa cuyos personajes son en su totalidad no humanos (en otras dos se representan animales: en Qhapaq Chunchu y en Chukchu está el Kusillo, y en Waka-waka el toro). Las máscaras de Saqra representan felinos, aves, reptiles, dragones, demonios y mezclas de todos estos. Suelen estar atravesadas por serpientes, lagartijas u otros reptiles pequeños, y tener colmillos y orejas pronunciados. Les complementa una larga y desordenada peluca rubia con cachos de ciervo. La única máscara antropomorfa es la de la China Saqra, personaje femenino cuya peluca es de rizos marrones con pequeños cachos rojos. Si, en este contexto de inversión del orden, los hombres deben ponerse una máscara para parecer demonios, ¿por qué la mujer no? Dejemos para otros la indagación acerca de la percepción de la naturaleza femenina que puede derivarse de este hecho..

En el caso de los Saqra, se combinan el riesgo físico y la capacidad de manejar energías de un carácter muy diferente a las de los Maqtas y Qhapaq Qolla. Éstos mueven energías rápidas y discontinuas, mientras que los Saqras trabajan con energías lentas y continuas. Su acción principal se da durante las dos procesiones que realiza la Virgen. Se suben a los balcones y a los techos para esperarla, pero cuando ella pasa por su lado voltean la cara y se la cubren con hombros, brazos y manos. Esta acción ritual requiere un tipo de concentración ceremonial que no manejan otras comparsas y un dominio de la tensión que se produce entre la Virgen y el Saqra. La posición elevada de los Saqras nos habla de un buen aprovechamiento de los niveles del espacio teatral con miras a la apropiación de espacios liminales, puntos de encuentro entre este mundo y el más allá, de donde provienen estos personajes. El adecuado uso de la proxémica viene a ser un elemento importante en el accionar de los Saqras, que se ve reforzado por las posiciones de riesgo que estos personajes adoptan en los balcones y techos.

Un elemento interesante que puede ser considerado parte del vestuario de estos personajes es el garabato, una especie de bastón adornado a la manera de las ropas, que sirve "para llevar a la gente al infierno". Con él, los Saqra hacen movimientos estilizados como para "atrapar" a alguien del público y llevarlo con ellos. También pueden realizar esta acción con sus manos, cubiertas con guantes que terminan en largas "uñas" negras o rojas. Al realizar sus acciones, estos demonios emiten una especie de gruñido o ronroneo.

Wayra

Los Wayra representan a funcionarios corruptos del poder judicial o del gobierno que llegan a Paucartambo para administrar "justicia". Son quienes mejor encarnan la parodia carnavalesca. Los "juicios" que realizan contra algún desprevenido miembro del público, a quien hacen arrodillar frente a ellos, muestran el abuso de poder y las injusticias cometidas por las autoridades. Tras cada pregunta, toda la comparsa grita "¡Wayra!" a la vez que levantan el bastón. Además de los doctores y las doctoras, conforman la comparsa un alcalde indio, una chola y tres policías. El alcalde se mostrará "sobón", la chola sufrirá los abusos y los policías seguirán las órdenes de los doctores. Esta comparsa, coherentemente con lo que representan, ha comenzado a recurrir a la escritura para afianzar su presencia en la fiesta. Suelen llevar insignias con nombres jocosos y reparten tarjetas a la gente ofreciendo sus servicios: "Asesoramiento jurídico La carne es débil: asesoro divorcios, te dejo sin problemas, sin dinero y sin mujer (sólo si está buena)." En la parte posterior de dichas tarjetas incluyen una breve historia de la cuadrilla.

En cuanto al aspecto físico, los Wayra se desplazan de una manera muy ostentosa, dando grandes pasos y balanceando el cuerpo de un lado al otro. Sus movimientos son grandes y lentos. Los juicios que representan tienen una estructura clara con acciones como el anuncio, el ingreso del acusado, la acusación, el ingreso de la defensa, etc. Durante el juicio se vuelve muy importante el uso de la voz, así como de los elementos escénicos. Además de un gran libro, los hombres llevan un gran bastón labrado de color negro, mientras que las mujeres llevan un martillo también negro. Las máscaras, de yeso, suelen ser de rasgos más exagerados en el caso de los personajes masculinos, y las ropas que llevan nos remiten claramente a la indumentaria española de tiempos coloniales.

Chukchu

Los Chukchu son una representación irónica de lo que sufren los habitantes de la sierra cuando van a la selva: regresan enfermos de paludismo y otras enfermedades. Aparecen acompañados no sólo de la muerte, sino de enfermeras que les inyectan jeringas gigantes cada vez que tienen sus "ataques". Suelen interactuar con el público, ya sea golpeándolo con sus sacos llenos de harina, ensuciando a la gente con sus preparados de palillo amarillo con engrudo o teniendo sus "ataques" encima del público. Son de carácter alegre pero no son los favoritos del público pues, como nos confesara uno de ellos, son "muy pegalones". Sus máscaras son de color amarillo (por el paludismo) y suelen mostrar lesiones de intensidad variable, desde alguna herida hasta la casi desfiguración del rostro. Su carácter carnavalesco es evidente, representan personajes de la sierra que vuelven de la selva convertidos en otra cosa, bailando y comportándose como suelen hacer los selváticos. Al tratar de "contagiar" al público con su enfermedad parece que intentarían volverlo uno de ellos. Son una comparsa difícil de incorporar al orden social, que contribuye de manera significativa

a las tensiones de la representación en los momentos en que los márgenes invaden el centro.

Waka-waka

Los Waka-waka representan personajes de la corrida de toros. Satirizan esta tradición española con toda picardía y desparpajo. Las acciones principales de esta danza giran como es de esperar en torno del toro, y oscilan entre los momentos en que el toro ataca a los otros personajes y los momentos en que éstos lo persiguen. Esta cuadrilla se caracteriza por estar en constante movimiento, y requiere muy buen entendimiento entre sus miembros para lograr la particular dinámica que sus acciones requieren. Los toreros llevan máscara de alambre y sus vestuarios imitan los de sus modelos. La representación del toro, sin embargo, es mucho más simbólica, menos mimética. El actor, de traje blanco y máscara negra, carga un gran aro de madera alrededor del cuerpo con una cabeza de toro en la parte del frente y la cola de este animal en la parte trasera. La muerte del toro cobra importancia durante la fiesta pues da paso al inicio de la guerrilla, pero también porque viene a ser la condición a cumplir para que esta cuadrilla de auqa marginales se incorporen al centro como yanantin.

Como hemos visto, cada una de las cuadrillas tiene habilidades específicas que desarrollar, pero ninguna puede prescindir de la disposición al juego, a entrar en un mundo al revés regido por otras reglas, que les va a exigir acciones que salen de lo cotidiano. Al ponerse la máscara, los actores se transforman, incorporando en sí mismos todo un bagaje de memoria que les permite olvidarse de su cuerpo para dejar que entre el personaje que representan.

No hay una escuela para aprender a actuar en las cuadrillas, son habilidades que se van desarrollando con la práctica y la inmersión en el grupo, casi del mismo modo en que se aprende un idioma nuevo hoy en día: hay que conocer las reglas, pero la efectividad a la hora de la aplicación radica en el uso contextualizado de la lengua.

No fue nuestra intención hacer un análisis exhaustivo de cada comparsa. Nos hemos limitado a resaltar los aspectos principales de las que consideramos más importantes por su rol a lo largo de la fiesta, en especial durante la guerrilla. Basten estos ejemplos para dejar constancia del carácter absolutamente teatral de la fiesta.

Quizá se podrá preguntar alguien si la carencia de un autor o el carácter popular de la fiesta pueda afectar su carácter artístico o teatral. ¿De quién vendría a ser la voluntad creativa y comunicativa plasmada en esta serie de acciones? Sin embargo, una rápida mirada las distintas tradiciones de teatro mundial nos hará recordar el carácter eminentemente colectivo del teatro. En el caso occidental, desde el mimo romano hasta la comedia del arte, pasando por las representaciones medievales, fueron desarrollados por colectividades, más preocupadas por representar en escena su forma de imaginar el mundo que por ejercer algún tipo de autoridad. El carácter popular de las grandes obras del teatro isabelino y español del siglo de oro son otros dos ejemplos de

cómo el teatro, si le pertenece a alguien, es al pueblo, y cómo necesita del público para sobrevivir. El carácter popular y colectivo de muchas representaciones teatrales africanas y asiáticas lo confirma.

Al final de este recorrido podemos decir entonces que las representaciones de la fiesta cumplen con las condiciones necesarias para ser consideradas parte de una gran obra teatral. Su argumento gira en torno a los procesos por los cuales los personajes que invaden el pueblo se incorporan a él. Esto se realiza escénicamente por medio de acciones que se van sucediendo en un espiral de tensiones producidas por el enfrentamiento entre lo central y lo marginal. Completa este cuadro la puesta en juego del cuerpo en un determinado espacio y tiempo para representar físicamente una variada gama de personajes que cumplen roles definidos en la acción de acuerdo a determinadas convenciones. No podemos dejar de mencionar el carácter colectivo de esta obra ritual que lleva consigo la memoria cultural de su gente.

Quisiera agradecer a las personas que contribuyeron de uno u otro modo a la realización de este texto. A Chalena Vásquez, sin cuya orientación hubiera sido imposible el trabajo. A Miguel Rubio, por la motivación inicial para estudiar la fiesta. A Manuel Larrú, por sus clases de Literatura Quechua. A CUER2 (Roly Dávila y José Luis Urteaga) y mis alumnas del Colegio Newton, por su participación en la investigación de campo. Y a todos los entrevistados durante la fiesta del 2007.

Bibliografía

ARTAUD, Antonin. *The Theatre and its Double*. New York: Grove Press, 1958.

ÁVILA, Francisco. *Dioses y hombres de Huarochirí*. Trad. de José María Arguedas. Lima: IEP, 1966.

BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

BARRIONUEVO, Alfonsina. *Cusco mágico*. Lima: Editorial Universo, 1980.

CALERO, Edmer. Dualismo estructural andino y espacio novelesco arguediano. *Bulletin de l'IFEA* 31(2), 2002, Lima.

CÁNEPA, Gisela. *Máscara. Transformación e identidad en los Andes*. Lima: PUCP, 1998.

DUVIOLS, Pierre. Del discurso escrito colonial al discurso prehispánico: hacia el sistema sociocosmológico inca de oposición y complementariedad. *Bulletin de l'IFEA* 26(3), 1997, Lima.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios reales de los Incas*. Lima: UNMSM, 1959.

GREIMAS, Algirdas. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1971.

HUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. El primer nueva coronica y buen gobierno. México: Siglo XXI, 1984.

INNES, Christopher. EL teatro sagrado. El ritual y la vanguardia. México: FCE, 1995.

JACOBS, Melville y Bernhard STERN. General Anthropology. New York: Barnes & Noble, 1947.

MAYER, Enrique y Giorgio ALBERTI. Redistribución e intercambio en los Andes peruanos. Lima: IEP, 1974.

MOROTE, Efraín. "Un nuevo mito de fundación del imperio". En: Q'ero, pueblo y música. Popular y Porvenir, 1986.

ONG, Walter. Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra. Bogotá: FCE, 1996.

ORTIZ, Alejandro. De Adaneva a Inkarrí. Lima: INIDE, 1973.

OSSIO, Juan. Ideología mesiánica del mundo andino. Lima: Prado Pastor, 1973.

RAMOS, Luis. Paucartambo. Cuna de nuestra identidad cultural. Cusco: edición del autor, 2005.

ROSTOROWSKI, María. Estructuras andinas del poder. Lima: IEP, 1983.

RUBIO, Miguel. "Yuyachkani en busca de la teatralidad andina". En: Notas sobre Teatro. Minnesota: Luis Ramos-García, 2001.

URBANO, Henrique. Wirakocha y Ayar. Héroes y funciones en las sociedades andinas. Cuzco: Bartolomé de las Casas, 1981.

VÁSQUEZ, Chalena. Danzas de Paucartambo. Texto inédito, s/f.

VÁSQUEZ, Chalena. Ritos y fiestas: origen de la danza y el teatro en el Perú. Texto inédito, s/f.

ZUIDEMA, Tom. Reyes y guerreros. Ensayos de Cultura Andina. Lima: FOMCIENCIAS, 1989.