



Miguel Rubio Zapata

Retejiendo la raíz rota

Por las rutas de la antropología teatral

Fotografías: Pilar Pedraza

Abstract: : In this article Miguel Rubio Zapata presents his personal point of view on theatre anthropology as a field of observation through which to relate to other cultures and theatre traditions from different parts of the world. The article also presents a detailed report of the traditional Fiesta de la Virgen del Carmen (Paucartambo, Perú) and its different dances, masks and characters.

Keywords: Community theatre; Fiesta de la Virgen del Carmen; Perú; Yuyachkani

Tengo memoria vivida desde casi mediados del siglo pasado, desde una práctica sustentada en la reivindicación de un teatro nuevo, insurgente, que reclama invención y rechazo a la herencia colonial. Así ha sido este andar y persistir; sin embargo, pienso que todavía hay mucho que labrar en ese terreno. Las urgencias surgidas de las permanentes crisis políticas y la precariedad en la que nos movemos, si bien nos ha permitido dar señales de vitalidad en la respuesta, siento que hay algo que todavía nos espera.

Cuando me aproximo a teatralidades de culturas lejanas, en las que sin embargo puedo reconocer similitudes, pienso que nuestros teatros de grupo de Latinoamérica no han alcanzado todavía el esplendor que merecen. Hay una raíz rota, que acaso debemos retejer para reconciliarnos con el origen, para superar ese salto negador que nos ha llegado como imposición y que nos impide mirar de dónde venimos. Se hace indispensable reconocernos de manera integral, crear con libertad y sin prejuicio, asumiendo plenamente el mandato de nuestros maestros para inventar nuestro teatro. Desde esta perspectiva, es preciso revisar la herencia colonial que ha normado lo que entendemos por teatro.

La antropología teatral sitúa un campo de observación cuyo objeto de estudio es transversal a las prácticas del actor en diversas tradiciones y culturas del mundo. Por tanto, nos permite confrontarnos con otras maneras de entender, asumir y organizar el acontecimiento teatral. La antropología teatral, si bien esta centrada en el actor y es para el actor ya que: “Es el estudio del comportamiento escénico preexpresivo, que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles de las tradiciones personales y colectivas”. Esto abre una perspectiva de campo que nos invita a dialogar con sofisticados principios y procesos de simbolización y de representación, presentes en teatralidades culturales diversas, en las que no necesariamente está de por medio una finalidad estética.

De pronto, nos encontramos con una diversidad de *actores danzantes* que accionan



247

interrelacionados con un poderoso entorno de teatralidades comunitarias, muchas de ellas enraizadas en una memoria ancestral que ha viajado en el tiempo resignificándose y que se mantienen vivas, renovadas y legitimadas por sus comunidades de origen.

Aunque la antropología teatral tenga un campo específico de estudio es, de todas maneras, un gran estímulo para pensar en el teatro de manera integral, con todos los componentes que lo hacen posible. Eugenio Barba de manera muy explícita ha señalado que: "... la antropología teatral no se ocupa de cómo aplicar al teatro y la danza los paradigmas de la antropología cultural. Ni es el estudio de los fenómenos performativos de las culturas que normalmente son objeto de investigación por parte de los antropólogos." Sin embargo, entendemos que la antropología teatral tiene necesariamente conexiones con la antropología social y cultural, disciplinas con las que mantiene un diálogo estrecho y de evidente influencia. En términos prácticos, esto puede significar un cambio radical en los procesos de creación. Poner al actor en el centro, no excluye considerar de manera integral todo el proceso de producción: pedagogía, dramaturgia, tratamiento del espacio, uso de accesorios, entrenamiento físico y vocal, etc.

Lo podemos comprobar en la moderna tradición de teatro surgida en América Latina y el Caribe, afincada en los teatros de grupo en donde se ha generado una cultura de actor, una identidad de oficio y de afirmación de su condición creadora a partir del entrenamiento como atributo primordial, con categorías o principios muy precisos para su formación. Este actor ha sentido la necesidad de encontrar un soporte técnico. Desde su entrenamiento desata su impulso creador que lo dispone a realizar operativos para apropiarse de algo que no ve pero que sabemos que está allí. Hemos ejercido este entrenamiento situándolo en nuestro contexto cultural y social.

El actor que danza

La antropología teatral pone en el centro al actor creador como artífice esencial del hecho escénico. Se ocupa de estudiar los principios comunes presentes en diferentes culturas de actor en los teatros del mundo. Cuando se refiere al actor, Barba dice: "... se deberá entender 'actor y bailarín', sea mujer u hombre; y al leer 'teatro', se deberá entender 'teatro y danza'." Desde este lugar cómo no pensar en un actor inmerso en las teatralidades de nuestras culturas, en las que el danzante es el principal animador del acontecimiento representacional.

En un territorio en el que se baila desde siempre, no podemos sino hacer propia esa condición de *actor danzante*. Esta es una categoría que nos ha sido indispensable para reconocer organicidad y escritura corporal. La noción de *actor danzante* encuentra sentido y verificación en las expresiones tradicionales, donde encontramos un danzante cuyo cuerpo porta memoria que se escribe en su danzar. Esta ha sido una ruta integradora de dos caminos que suelen aparecer separados también: actor y danzante. Un actor, en el contexto de la cultura peruana, no tendría que ser concebido como declamador o solo intérprete, alguien que convierte el texto verbal en el componente esencial de su condición.

Encontrar el camino del *actor que danza*, para nuestro grupo teatral Yuyachkani, ha sido recuperar un eslabón perdido; trabajar desde el cuerpo, evocando una memoria lejana para despertar su impulso creador que lo lleve al sitio inesperado. Tener una

mirada integral de la teatralidad nos permite tomar en cuenta otras fuentes presentes en el comportamiento y la representación de roles en lo festivo-religioso, la dramaturgia de espectáculo que opera y especialmente en aquella presencia de un bailarín que danza en el Perú desde los orígenes mismos de nuestra civilización.

Todavía nos esperan estudios precisos para encontrar, en estas y otras prácticas dancísticas, las maneras cómo operan los principios que propone la antropología teatral para estudiar el comportamiento escénico pre-expresivo. Por ahora, podemos señalar rutas, pautas de indagación frente a un torrente de información en las que las técnicas del *actor danzante* se nos presenta amalgamado y parte orgánica del contexto en el que aparecen tanto en el quehacer de los teatros de grupo como en las teatralidades de las culturas tradicionales.

Nos corresponde reconocer las huellas que nos anteceden, la herencia que recibimos y cómo reaccionamos frente a ella. Es vital, para que esto suceda, mirarnos en el bosque de las culturas teatrales del mundo. Dialogar con ellas, construidas de innumerables fuentes, ha significado para nosotros en Yuyachkani asumir el desafío de romper límites y acercarnos mas bien a fronteras porosas de saberes diversos: el descubrimiento de lugares imprevisibles. Ese es el puente que teje la antropología teatral y que nos permite llegar a esa otra orilla donde las diversidades se confrontan y reconocen sus particularidades.

La ISTA (International School of Theatre Anthropology), en las sesiones prácticas que suele realizar, propone encuentros de intercambio entre diversas culturas de actor. Un diálogo en el que se exhiben y comparan múltiples maneras del oficio y al mismo tiempo, en esa diversidad, se hacen evidentes los principios comunes al actor. El efecto de este nivel pre-expresivo del actor se puede ver también en el “Theatrum Mundi”, espectáculo que se presenta para la ciudad donde se realiza el evento con los insumos de tradiciones diversas en la ISTA.

En nuestros teatros de grupo, las obras han sido creadas alejadas de los parámetros del teatro hegemónico o en discusión con ellos. Este enfoque ha permitido que nuestras fronteras escénicas estén saludablemente removidas y suficientemente contaminadas para enfrentar una pregunta fundamental: ¿Desde cuándo podemos reconocer indicios de teatro en el Perú y en la América Latina? ¿Cómo estamos dialogando con las teatralidades de las culturas?

El teatro del padre y el teatro de la madre

El teatro que llega de España es el teatro del padre, que vino y se impuso ante las teatralidades de nuestras culturas originarias. Al que podríamos llamarle el teatro de la madre es el de la América prehispánica. Muchas de estas manifestaciones encontradas, reprimidas violentamente, fueron asociadas a prácticas consideradas idólatras. Sus personajes sufrieron transformaciones y han ido cambiando de sentido a lo largo de su paso por la historia. Generadas en contextos rituales, celebraciones, juego, danza, enmascaramiento; estas formas de presencia y simbolización han dejado evidencias que podemos encontrar en tejidos, máscaras, murales, cerámicas, etc. Indicios de actos de representación, muchos de ellos han cruzado el tiempo y son parte de nuestro presente.

El teatro que llega con la conquista europea ha sido impuesto bajo paradigmas hegemónicos de occidente; incluso los rituales, fiestas, ceremonias encontradas fueron leídas desde estas categorías y valoradas como tales. Entonces es pertinente preguntarnos ¿Qué hemos heredado? ¿Sobre qué bases edificamos nuestros teatros hoy?

Tenemos por delante una tarea integradora que nos revele un espíritu similar al que poseen los teatros afirmados en sus culturas de origen y desde allí crecer. Por tanto, si nos preguntamos sobre nuestros orígenes teatrales, tanto en Perú como en cualquier país de América Latina, veremos que no es suficiente pensarlo desde la escritura literaria. Es menester rastrear el acontecimiento, las situaciones representacionales en los orígenes mismos de la civilización americana, criterio que, por cierto, nos parece más adecuado para países de culturas originarias ágrafas que aún hoy ostentan elevados índices de analfabetismo.

Reducir nuestra visión del teatro al predominio literario es negarnos a descubrir fuentes insospechadas de teatralidad. Es preciso entender el teatro como construcción cultural que nace de valores determinados, de acuerdo a la comunidad donde se genera, responde a relaciones sociales específicas que operan en diferentes momentos de la historia y se convierten en memoria activa. Cambiar el enfoque significa asumir el teatro como una totalidad integradora y no limitarlo a alguno de sus aspectos. La literatura dramática, desde donde suelen partir los estudios de los orígenes del teatro en el Perú, deja de lado el carácter efímero, irrepetible y con diversidad de componentes del teatro y sobre todo al *actor danzante* como centro y artífice esencial del acontecimiento escénico.

Por tanto, es preciso poner atención a la teatralidad presente en lugares de encuentros comunitarios donde confluye el rito, la oralidad, la música, la danza, eventos que se realizan para llevar y cumplir acuerdos, afirmar una costumbre, una fiesta para expresar adhesión, respeto, reciprocidad con toda la naturaleza, celebrando algo acordado por la comunidad y que genera la necesidad de encontrarse.

El accionar de Yuyachkani, como grupo de teatro peruano, está inmerso e interrelacionado con estas prácticas culturales. No lo imagino sin este indispensable diálogo con el que construimos nuestra cultura de grupo.

Teatralidad y fiesta o los otros viajes

Cuando empezamos a viajar por el Perú, especialmente por el Valle del Mantaro, la sierra central del Perú, nos encontramos con el esplendoroso mundo de la fiesta tradicional andina, la música, la danza, el vestido, la máscara. Nos hemos sentido seducidos por estas prácticas de un compartir comunitario. Fue allí que empezamos a mirar en el danzante una fuente esencial de aprendizaje para nuestro teatro. En el aprender de la danza, fuimos al encuentro de un cuerpo festivo, carnavalesco, y de esas otras escrituras presentes en el cuerpo que danza.

Tentar un entrenamiento, a partir de los principios de la antropología teatral, fue el inicio de un proceso que se fue haciendo complejo cuando encontramos que más allá de las formas, lo que sustenta ese danzar es una cosmovisión en la que coexisten tres mundos, de manera paralela, simultánea y relacionada: el *Uku Pacha* es el mundo interior, el *Kay Pacha* es el mundo de acá, y el *Hanan Pacha* es el mundo de afuera. Entonces, el aprendizaje de las danzas, en este encuadre nos permite indagar desde el

cuerpo, flujos, tensiones y calidades de energía distintas, presentes en la corporalidad de las danzas tradicionales.

Estas tres *Pachas* que habitan entre nosotros (el *Hanan Pacha*, *Kay Pacha*, *Uku Pacha*) pueden ser fuente para generar ejercicios equivalentes y generadores de presencia y comportamiento. Maestros bailarines suelen decir que en el danzar podemos encontrar diferentes maneras de acariciar y comunicarnos con la madre tierra. Este encuentro con las danzas y los maestros me remite a tradiciones teatrales de Asia, a la importancia que le dan al trabajo de piernas y de pies. Es desde el contacto con la tierra de donde se armoniza todo el cuerpo.

En los orígenes de algunas tradiciones teatrales está presente este vínculo estrecho con la tierra, el danzar y golpear para convocar el espíritu de los muertos y dialogar con el ancestro. En tradiciones nuestras, el danzante construye su presencia en relación mediadora con una deidad tutelar encarnada en un cerro, una laguna, un lugar sagrado, un animal, etc. Esta vía de poner el cuerpo para recibir entidad distinta nos permite también generar, a partir de este principio, un valor equivalente en nuestros trabajos.

En la obra de Yuyachkani *Adiós Ayacucho*, basada en la novela homónima de Julio Ortega, un campesino masacrado, muerto y mutilado decide emprender un viaje de Ayacucho a Lima para recuperar la parte de sus huesos que le faltan para darse sepultura y tener derecho a una “muerte digna con entierro propio y de cuerpo entero”. En la novela solo se escucha la voz del protagonista, la pregunta que inevitablemente aparece es: ¿en el teatro como sería posible representar esta situación de cuerpo ausente? Propusimos un velatorio sin cuerpo, solo con ropas, como se hicieron muchas veces frente a los cuerpos desaparecidos. Indagando el principio mediador vino en nuestro auxilio, la presencia de un danzante tradicional (el *Qolla*) que al poner el cuerpo recibió la información contenida en las ropas del ausente. De esta manera, nuestro personaje tuvo voz y cuerpo.



Augusto Casafranca en una escena de *Adiós Ayacucho* dirigida por Miguel Rubio. Foto: Teatro Yuyachkani

La fiesta de la Virgen del Carmen

Un principio de equivalencia activo

Paucartambo, un pueblo serrano en la región de Cusco, es una fuente de inspiración a la cual mis compañeros de Yuyachkani se acercaron por primera vez en los años '80. Yo fui más tarde, y hace 25 años que no he dejado de ir. Cada año, entre el 15 y el 18 de julio, se celebra una de las fiestas más importantes del sur andino, en honor a la Virgen del Carmen. Participan en ella alrededor de veinte grupos de danzantes enmascarados, pertenecientes a diferentes sectores sociales del pueblo. Las danzas contienen memorias y narrativas propias, particulares a su historia y al segmento social del que provienen.

En esta singular manifestación de teatralidad, en la que concurren signos del pasado y del presente, los protagonistas son dos grupos de danzantes que se enfrentan porque ambos reclaman que la Virgen del Carmen de Paucartambo les pertenece. El vasto escenario que da lugar a la fiesta incluye toda la geografía del pueblo serrano: la plaza principal, el atrio de la iglesia, la casa de los cargos, el cementerio, las calles mismas, son intervenidos por un constante devenir de actores-danzantes accionando en grupo o de manera individual.

Un pueblo apacible durante casi todo el año ve alterada su cotidianidad durante los tres días y tres noches que dura la fiesta. Durante esos días, la vida cotidiana transcurre impresionada por la presencia y la actividad de actores danzantes enmascarados que recorren el pueblo en grupos, o fuera de ellos, caminando, generando “relaciones” entre la gente. Asistimos a un explosivo desborde de teatralidad viva y en movimiento, en donde se mezclan signos del pasado con otros de origen más cercano. En ese contexto de interacción entre actores, pobladores y visitantes, se produce una convivencia performática de gran estímulo para los sentidos que nos recuerda que el teatro es un juego de convenciones y relaciones con muchas posibilidades. Es lo que sucede en Paucartambo donde se rompen jerarquías y se borran fronteras entre actores y espectadores.



Paucartambo genera un abanico de teatralidades a través del comportamiento y la representación de roles que la fiesta asigna. Autoridades civiles y religiosas, pobladores y visitantes se ven involucrados en las secuencias que propone el guión de la fiesta, animada por los actores danzantes. Todos los que allí estamos formamos una comunidad efímera marcada por el juego de las representaciones y por los diferentes tipos de relación que propone el actor que danza frente a ese “otro”, que encuentra su lugar como espectador y/o participante. Ese actor tiende puentes entre el cuerpo fisiológico y el cuerpo social de todos los allí presentes, activando flujos de energía comunitaria.

Esta fiesta escénica posibilita reconocer un vasto entretejido de teatralidades originarias y contemporáneas. Me acercaré a estas teatralidades problematizando la relación entre acontecimiento, historia oral, guion de las acciones y, especialmente, desde su indispensable componente efímero, ritual, sagrado, profano y enmascarado, que tiene en el cuerpo del actor-danzante las señales de una historiografía del acontecimiento.

En viajes sucesivos, año tras año, me fui acercando a la compleja organicidad escénica que ocurre en esta fiesta. Acompañé cada vez a diferentes grupos de danzantes, escuchando a la gente y sus diversas razones para asistir a la fiesta, las distintas narrativas que guardan las danzas en sus desplazamientos y sus trajes, así como lo que se cuenta de la llegada de la Virgen al pueblo.

Mucho que aprender en esta “fiesta madre”. Me detengo en la experiencia, en la que los espectadores y danzantes compartimos el mismo espacio, todo acontece entre los allí reunidos. Todos somos parte del acontecimiento. Esto nos ha permitido encontrar un principio equivalente en lo que hemos indagado en algunos espectáculos recientes en nuestra sala, en la que el dispositivo ha sido organizar la acción en el espacio entre todos los que estamos reunidos. Esta ha sido la pauta de nuestra dramaturgia de espectáculo.



Dos vistas de la Plaza principal de Paucartambo. Una en el Día de la guerrilla de la fiesta de la Virgen del Carmen.

Dramaturgia de la fiesta

Los Qollas: En la noche del “Qonoy” (fuego) llegan los Qollas a Paucartambo con el propósito de robar a la Virgen del Carmen, para lo cual intentan incendiar el pueblo. Pero no lo logran y son sofocados por el rey Ch'unchu y su ejército.

Según la tradición, el culto de los Ch'unchus a la Virgen del Carmen se inicia luego de una acción que realizaron contra los hacendados o grandes terratenientes, en la selva. En medio del ataque, los nativos hirieron la efigie de la Virgen y ésta fue arrojada al río. Este agravio significó muerte y enfermedades entre los Ch'unchus. A partir de este acontecimiento y guiados por sus sueños en los que se les aparecía la Virgen señalándoles el camino para encontrarla, inician su peregrinar. Al llegar al pueblo de Paucartambo, encuentran a la Virgen y deciden quedarse con ella para siempre como sus fieles guardianes.



(Arriba) El rey de los Q'hapac Ch'unchu y sus seguidores.
(Abajo) Los Q'hapac Qolla intentando incendiar el pueblo.



El ataque incendiario de los Qollas y los espectadores protegiéndose del fuego.

En el día final de la fiesta en honor a la Virgen del Carmen, en Paucartambo, Cuzco, sucede el desenlace de un conflicto desarrollado durante tres días con sus noches y que ha tenido como escenario toda la geografía de ese pueblo serrano. Dos grupos de danzantes, los Q'hapac Qollas (personas del sur de los Andes) y los Q'hapac Ch'unchu (indígenas de la selva) se enfrentan en encarnizado combate.

Esta pugna tiene antigua data, se remonta a un conflicto étnico, de origen prehispánico, que hoy vemos transformado en lucha por la posesión de la Virgen del Carmen. El momento crucial es “la guerrilla”, que sucede alrededor de la plaza. Al final los Qollas serán vencidos y expulsados del pueblo, hasta el próximo año cuando regresarán a intentarlo nuevamente.



Los Saqras: En el contexto de la fiesta, los Saqras adoptan el rol de confrontación de poder frente a la Virgen. Su lugar predilecto son los techos de las casas, pero también danzan en medio de la gente. Hay momentos de la danza en que los Saqras se acercan a los espectadores emitiendo sonidos onomatopéyicos.

Las máscaras de los Saqras representan diablos traviesos. Los personajes están contruidos como un híbrido antropomorfo, encarnan una dualidad: hombre-felino o ave de rapiña. Son similares a las representaciones de deidades

encontradas en diversas iconografías de las civilizaciones del Antiguo Perú.

Durante la procesión, algunos toman los techos de las casas paucartambinas, desde donde cubren sus rostros y se retuercen al paso de la Virgen para no ser seducidos por su belleza. A la vez, tratan de tentar a sus fieles y devotos desde los balcones, techos y postes.



La China Saqra (mujer que acompaña al Caporal) es el personaje más popular de la danza, lleva una falda de seda con los colores del arcoíris.

En la Guerrilla, momento culminante del argumento de la fiesta, los Saqras aparecen cuando los Q'hapac Qolla son abatidos y recogen sus cuerpos muertos en su “nina-carro”, o carro de fuego, para llevárselos al infierno.

Kita Qolla, el personaje disidente: La danza reproduce la forma de convivencia de las llamas. Éstas van en grupo y así como tienen un líder también hay una llama rebelde, que se escapa, pero siempre regresa. Al igual que en la recua de llamas, el Kita Qolla es un actor danzante de la comparsa que tiene autonomía para jugar libremente. El Kita Qolla es un personaje disidente dentro de su propio grupo. Este comportamiento remarca la condición opuesta y complementaria, dualidad característica de los Qollas.





Chucchus o palúdicos:

Los danzantes de Chucchus o palúdicos son campesinos andinos que se fueron a trabajar a la selva y se enferman de paludismo, arriban a la fiesta de Paucartambo cada 15 de julio. Sus máscaras amarillas dan señas de su procedencia. Sus rostros exhiben heridas y picaduras de insectos, algunos están tuertos o hinchados. Llegan danzando su historia, van a la fiesta para pedir a la Virgen del Carmen que los cure.

Doctorcitos: Las máscaras de los Doctorcitos tienen cejas gruesas, anchos bigotes, patillas pobladas y ojos grandes para representar a los tinterillos, jueces, abogados y abogadas, personalidades del poder judicial. Como accesorios, portan látigo o bastón y sostienen un libro llamado “caracho” o, en algunos casos, viejos pergaminos bajo el brazo en alusión crítica a los trámites y papeleos que implican los procesos judiciales. En el contexto de esta danza se realiza una parodia de juicio donde los doctorcitos juzgan a un humilde campesino y lo golpean con un libro inmenso titulado “El peso de la ley”.



Máscaras y danzas

Asistir varias veces a la fiesta tradicional de Paucartambo fue una verdadera escuela para nosotros de Yuyachkani. Nos permitió relativizar “criterios universales y hegemónicos” y valorar la singularidad de teatros sustentados en dinámicas de juego que en muchas culturas son la base del acontecimiento teatral, a partir de la asignación de roles, convenciones que destilan exquisitas “situaciones de representación”. La observación de la máscara y el estudio del danzante enmascarado se volvió un eje transversal en nuestro colectivo. Nos ha inspirado en las creaciones de máscaras para nuestros espectáculos y en establecer una relación entre estas caras fijas y el dinamismo del comportamiento escénico individual.

El danzante enmascarado es el principal animador de los contextos de celebración del Perú andino. A través de los tiempos, aparece vinculado a su comunidad como parte de una concepción de la vida articulada en relación a los ciclos de la tierra y su calendario. En el principio, danza, teatro y canto eran factores constitutivos de un mismo evento.

Desde tiempos inmemoriales, las máscaras cuentan y siguen contando historias entre nosotros. Ser portador de una máscara convierte al danzante en oficiante de una liturgia, con el poder de tener la ventaja de observar sin ser observado. El espectador orienta su mirada hacia los ojos de la máscara; pero el danzante lo mira, a su vez, con sus propios ojos, como quien atisba por una ventana. La mirada, entonces, se vuelve esencial para la interacción entre danzante y espectador. Es por eso que los maestros artesanos de la máscara saben que en los ojos se concentra la vida. Sin embargo, el enmascaramiento involucra no solo el rostro sino todo el cuerpo, que se transforma con el vestuario y se convierte en la piel del personaje. Intervienen, también, accesorios como pañuelos, pelucas, sombreros, bastones. La máscara convoca y confirma la aparición de un cuerpo nuevo dispuesto a revelar historias.

Su danzar casi siempre tiene que ver con una fe y una promesa que cumplir, por eso no escatima ningún esfuerzo ni dinero para concretar su participación. Paga por ello invirtiendo en su traje y máscara, así como en la organización de la fiesta (comida, banda de músicos, arreglos del templo y otros). Esta actitud está emparentada con la de la comunidad, también movida por una fe y un diálogo ancestral con la naturaleza y las deidades tutelares.

El cuerpo es el lugar

El teatro hegemónico con el que nos confrontamos suele tratar la corporalidad del actor separada de la mente. Frente a esa insostenible dualidad “mente-cuerpo”, nuestro trabajo propone una ruta integradora. Ese ha sido, de alguna manera, el camino que iniciamos hace cincuenta años. Me siento privilegiado de haber podido acompañar a mi grupo Yuyachkani en largos procesos de trabajo físico y mental, orientado a modelar y recibir esa nueva dimensión de su “estar” en la acción, en el sitio primordial de su condición y de su oficio.

El reconocimiento de una dramaturgia de actor ha sido también una manera de preparación para indagar el cuerpo codificado de las danzas tradicionales peruanas. Esto ha sido posible después de lograr un entrenamiento base, de reconocer la codificación corporal que tuvo como referencia ejercicios, teatros y danzas asiáticas de los maestros de la ISTA. Fue como irse lejos para reconocer ese otro cuerpo desconocido que habita en nosotros, para luego ir al encuentro de nuestras propias danzas personales y tradicionales, accediendo a ellas de manera sistemática, organizada y metódica.

De esta manera, han proliferado caminos escénicos diversos que están a la vista en propuestas que registra la historiografía teatral de nuestros grupos en la América Latina.

Dramaturgias

Llamar *acción escénica* a lo que hacíamos fue la manera de dar nombre a nuestras prácticas, a nuestras intervenciones en espacios cerrados o abiertos, con o sin texto previo. El término nos dio libertad para reconocernos abiertamente en una zona de frontera donde confluyen teatro, música, danza, narración, performance. Fuentes de diferente origen, reunidas y mixturadas entre sí, desafiando maneras convencionales de lo que suele entenderse por dramaturgia, en las que la escritura literaria es el elemento determinante. No se trata, por cierto, de desconocer la literatura dramática sino mas bien valorar los otros componentes que concurren en el acontecimiento teatral.

Las prácticas de los grupos teatrales autodidactas nos han ido demostrando, en el tiempo, cómo la fricción de materiales de diferente origen reunidos en escena puede generar otras categorías dramáticas y no solo las provenientes de la palabra escrita, el habla o la narrativa. Es aquí donde aparecen otras posibilidades de vínculos. Finalmente, hacer dramaturgia es tejer relaciones, en este caso, a partir de la reunión de materiales diversos que posibilitan otras conexiones con el espectador. De pronto, en este discurrir, aparece lo imprevisible y ello demanda también una nueva actitud del espectador, al ser reconocido en su condición de creador, interlocutor activo en el evento. Hemos creado acontecimientos escénicos con diferentes componentes. Nuestros grupos en Latinoamérica han nacido y crecido en espacios alternativos, inventando nuevas posibilidades de teatro, accionando en escenarios muy diversos y en contextos muy difíciles también.

El viaje de la presencia

“Presencia” podría ser el hilo conductor y la palabra clave para señalar el camino de aprendizaje que han seguido los integrantes de Yuyachkani desde el inicio. Es un camino que ha tenido acentos y particularidades acordes a nuestra vida de grupo. Lo que buscábamos corporalmente, durante los primeros años, era un cuerpo especialmente tenso y categórico, de alguna manera contrapuesto a la presencia que buscamos ahora, sustentada más bien en la circularidad.

La presencia ha sido nuestro eje, el punto de partida, la palabra clave que ha sabido guiar el sentido de nuestra técnica desde los inicios, mutando con acentos particulares en cada momento de nuestra historia grupal y personal.

Este trabajo no ha sido sólo físico, ha sido social y político.

Por tanto, las técnicas y los caminos de la corporalidad han estado condicionados por las maneras cómo hemos interactuado con nuestro contexto social. Esto se ve reflejado en las formas de construir presencia y así encontramos un “cuerpo heroico”, tenso, de puño en alto; un cuerpo festivo, carnavalesco; un cuerpo de actor que danza; un cuerpo simbólico, metafórico; un cuerpo en resistencia; un cuerpo ausente en tiempos de la violencia; el cuerpo personal, fisiológico que se une al cuerpo social.

Este proceso ha devenido en gestar una cultura de grupo que se sustenta en los actores investigando, aprendiendo a aprehender, encontrando la técnica necesaria para despertar su impulso creador. El resultado de esta indagación se concreta en una identidad personal de actor en el reconocimiento de sus herramientas de trabajo. Alimentado por una perspectiva más bien multidisciplinar y no sujeta a parámetros pre-establecidos y orientados a repetir un ritual pre-determinado por el teatro hegemónico.

Desde nuestra cultura de grupo de teatro dialogamos con estas teatralidades en las que prima el acontecimiento efímero, reconociendo en ellas cómo operan sus principios en diferentes aspectos que nos emparentan. Especialmente los comportamientos del danzante como operador del acontecimiento.

Regreso al inicio de estas notas para reafirmar la necesidad de transitar rutas integradoras que nos permitan reconocernos en nuestra diversidad. Por eso la necesidad de “retejer” esa trama perdida. Ir al encuentro de la raíz rota no tiene nada que ver con la nostalgia ni con la evocación de un pasado idílico. Sin embargo, este reconocimiento nos es indispensable para repensar nuestro teatro y sus múltiples construcciones, las conocidas y sobre todo las desconocidas, que vinculen tradición y contemporaneidad en diálogo con las culturas teatrales del mundo.

Tendríamos que decir que, para nosotros como grupo, la antropología teatral ha sido una base fundamental en la formación de una cultura de actor creador, con principios concretos de trabajo y al mismo tiempo ha despertado nuestra mirada hacia el *danzante* en sus múltiples comportamientos representacionales. La antropología teatral es un soporte conceptual liberador para reconocer origen y seguir inventando el teatro que nos hace falta. ■

Ejemplos de personajes en la teatralidad andina del Perú

Taqui: *Taqui*, palabra quechua de origen remoto que quiere decir “bailar y cantar”, es un género asociado a la representación, a soltar el cuerpo y la voz en comportamientos simbólicos para celebrar 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.

Desde los orígenes mismos de nuestras culturas ancestrales, la danza y el canto aparecen como componente fundamental de nuestra condición. Por tanto, no podemos dejar de pensar desde ese lugar que entendemos por teatralidad.

Taki, nos remite a bailar y cantar, y *Taki Ongoy* hacia los límites de bailar para resistir.

En celebraciones tradicionales andinas, en los *Takis* de hoy, podemos encontrar personajes que han atravesado el tiempo y han sobrevivido resignificándose en el camino. Siguen allí, conteniendo viejas señales que coexisten con las nuevas, se mantienen vivas y renovadas. Como el *Kusillo* (mono), danzante enmascarado, que sigue bailando en las fiestas del altiplano, se dice aparecía cual bufón en la corte del Inca. También el *Machutusuy* (danza de viejos) que exaltaba los valores de la ancianidad en el mundo prehispánico y luego se convirtió en personaje satírico del viejo conquistador. El *Huakón* que sigue danzando en Mito, su comunidad de origen, los primeros días del año. De este personaje se dice también que es sacerdote del milenario dios volador Kon, identidad asumida por el danzante para representar la dualidad de un Hombre cóndor.

Diablada: La china diablo, personaje que aparece en la región Puno (sur andino) en la fiesta en honor de la Virgen de la Candelaria, es parte de la celebre danza de la diablada. Los orígenes de esta danza se remontan a un ritual prehispánico para pedir permiso a una deidad tutelar del mundo de abajo, llamado Anchanchu, para extraer minerales. Dicen que el Anchanchu tiene la cara de un venado viejo, por eso la máscara que los representaba tenía unos pequeños cachos. Los conquistadores interpretaron la presencia de los cachos como la representación del diablo. Este podría ser el origen de lo que hoy conocemos como Diablada, representada por danzantes portando inmensas máscaras. La memoria ancestral se junta con el presente.

La danza de la Huaconada: Los primeros días del año en la comunidad de Mito, Valle del Mantaro en la sierra central del Perú. Los Huacones se erigen como la máxima autoridad del pueblo; son el espíritu de las deidades tutelares de la montaña fusionadas con el cóndor: hombre – ave sagrada. Este rasgo se hace evidente en la máscara tallada en madera, cuya prominente nariz se asemeja al cóndor, al igual que los movimientos de los brazos que bailan aleteando, pegados a la cintura, como regresando de un vuelo cercano a los dioses del mundo de arriba. Para convocar al personaje, los danzantes se dirigen en la madrugada a las afueras del pueblo para luego hacer su ingreso totalmente transformados, portando látigo en mano.



Diablada



Danza de la Huaconada





Diablicos: En Túcume, Lambayeque, en la costa norte del Perú donde floreció la cultura Moche, se encuentra el Valle de las Pirámides. Dicen, sus habitantes, que antiguamente, en la parte más alta de una de las pirámides - conocida como Cerro Purgatorio - se veía una inmensa hoguera de fuego que era atizada por el demonio. Desde allí bajaban los curas disfrazados de diablos para asustar y evangelizar a la población. Esa historia la cuentan los Diablicos de Túcume, con sus grandes máscaras, cuando bailan paa la Virgen cada febrero. El auto sacramental que les dio origen ha ido desapareciendo.

La Tunantada: Esta danza aparece cada 20 de enero en la provincia de Jauja, region Junin, en la sierra central del Perú.

Posiblemente sus orígenes se remontan a las fiestas coloniales, a las que llegaban visitantes de diferente procedencia, que siempre terminaban en baile. Esta elegante danza posee también una connotación satírica en la que se recrean posturas de ibéricos y andinos en tiempos de la colonia. También es llamada danza-drama por la diversidad de sus personajes.



Ukukus, enmascarados peregrinos: Desde tiempos remotos las montañas han sido motivo de adoracion y peregrinaje El nevado. Ausangate en la region Cusco en el sur este del Perú, es el escenario de esta multitudinaria peregrinacion. Los Ukukus son los hijos dilectos del nevado situado a cinco mil metros de altura. Su vestuario está realizado en base a fibra de alpaca y de llama, portan una máscara, son los que posibilitan el enlace entre los peregrinos, usan voz de falsete para no ser identificados, son rigurosos cuidadores de la disciplina en el lugar.

Más de cien mil peregrinos asisten a las fiestas del Señor de Qoyllur Rit'i (nieve resplandeciente). Los Ukukus son los principales animadores de este peregrinar, de origen prehispánico, al nevado Sinakara. Estos personajes están relacionados con el Hanan Pacha o mundo de arriba, son los únicos que pueden acceder al nevado. Chakri Wayra es la danza ceremonial, bailan para subir a más de cinco mil metros de altura, en un terreno difícil; la danza está diseñada para poder avanzar y cansarse menos.

