

CUERPO TRANSFIGURADO PARA LA RESISTENCIA EN LA ESCENIFICACIÓN *EL INCA Y SUS PALLAS* TRANSFIGURED BODY FOR THE RESISTANCE IN THE STAGING *EL INCA Y SUS PALLAS*

SOFÍA V. ARÉVALO REYES¹

“Pero es preciso ir a pasos lentos por la ruta de las piedras muertas, sobre todo para quien perdió el *conocimiento de las palabras*”
(Artaud, 2005, p. 82).

Resumen

Este artículo tiene la finalidad de describir y analizar la escenificación *El Inca y sus pallas*, realizada anualmente en el distrito limeño de Marca durante la fiesta patronal del pueblo. En esta danza, en la que se representa la captura y muerte del Inca a manos de los capitanes españoles, es posible observar la transfiguración del cuerpo comunal, la cual permite mantener en el tiempo el proceso de resistencia, presente desde el periodo colonizador hasta nuestros días, en las culturas andinas.²

Palabras claves

*Ritualidad Teatral - Cuerpo Transfigurado-
Resistencia Andina*

Abstract

This article aims to describe and analyze the staging of *El Inca y sus pallas*, held annually in the district of Lima, Marca during the town's patronal feast. In this dance, which depicts the capture and death of the Inca at the hands of the Spanish captains, it is possible to observe the transfiguration of the communal body, which allows to maintain the process of resistance over time, present from the colonizing period to our days in the Andean cultures.

Keywords

*Theatrical Ritual - Transfigured Body - Andean
Resistance*

Fecha de recepción: 7 de septiembre de 2018.

Fecha de aprobación: 24 de octubre de 2018.

-
- 1 Estudiante del Doctorado en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile. Magíster en Literaturas Hispánicas, Universidad de Concepción.
 - 2 Este artículo es parte de la tesis de Magíster “Ritualidad teatral y cuerpo transfigurado para la resistencia en la *Tragedia del fin de Atau Wallpa* de Jesús Lara y en la puesta en escena *El Inca y sus pallas*”, realizada en el marco del proyecto Fondecyt N° 1120822 titulado “Teatro Colonial de Raíces Indígenas en el Virreinato del Perú. Restauraciones contemporáneas”, cuya responsable fue la Dra. Patricia Henríquez Puentes de la Universidad de Concepción.

Introducción

El entrecruzamiento producido entre la danza y la historia permite que, por medio de la restauración escénica de un momento crucial

como es la colonización española, se cuestione constantemente la contradictoria y difusa identidad de los pueblos latinoamericanos. Sin duda, el ahondar en el tema de la identidad y de las raíces, lejos de entregar certezas, provoca que nuevos túneles se abran para complejizar la reflexión. Cornejo-Polar señala que mientras más penetramos en el examen de nuestra identidad, más evidentes se hacen “las disparidades e inclusive las contradicciones de las imágenes y de las realidades -aluvionales y desgalgadas- que identificamos como América Latina” (Cornejo-Polar, 2003, p. 6). En este sentido, es importante observar de qué manera y con qué propósitos, una danza de la sierra andina fija aquello que debe ser recordado, constituyendo una fuente importante de memoria popular que sobrevive más allá de la historia oficial y que permite generar el proceso cambiante y dinámico de resistencia.

La forma de estudiar la puesta en escena *El Inca y sus pallas* realizada en el distrito limeño de Marca en la sierra peruana, fue por medio de la observación directa e inserción en las celebraciones de la comunidad durante agosto del año 2012. En este caso, el viaje contempló la participación en la fiesta patronal durante los cinco días de celebración, donde el equipo de trabajo³ observó y asistió a cada una de las actividades organizadas por el pueblo. En ellas, lo más importante era la interacción y convivencia con los marquinos, quienes relataron sus experiencias y explicaron el procedimiento de cada uno de los momentos de la fiesta.⁴

3 El equipo estuvo conformado por Patricia Henríquez, Investigadora responsable del proyecto, Mauricio Ostría, coinvestigador, Sofía Arévalo, alumna tesista y Juan Pablo Arias, estudiante de Antropología de la Pontificia Universidad Católica de Lima, Perú.

4 Es importante mencionar que existen otras danzas y representaciones escénicas que reconstruyen la historia de la muerte y captura del Inca en Perú. Se pueden mencionar, *Los Incas* en la fiesta de la cosecha en Huaylas celebrado en Huarás (Ancash), *La conquista y el drama de la captura del Inca* en Huañec (Yauyos, Lima), *El Capitán Inca* en Chiquián (Bolognesi, Ancash), *El Inca en Sapallanga* (Huancayo, Junín), *El Apu Inca* en otros pueblos del Valle del Mantaro (Sapallanga, Orcotuna, Apata y Marcatuna), *El Inca* en Otuzco (Otuzco, región de la Libertad), *El Inca en el cerro de Pasco y Junín* (Carhuamayo), *Los Incas Dioses de Huarochirí*, (Huarochirí, Lima), *Las Pashas de Huaylas* (Huarás, Ancash) *Pallas e Incas* (Carhuamayo, Pallanchacra, Santa Ana de Tusi, Cajatambo,

Para entender el tipo de escenificación que se desarrolla en agosto de cada año, se vuelve necesario delimitar y definir el territorio de su realización. Esta fiesta se lleva a cabo en la parte céntrica del distrito, el cual está dividido en cuatro ayllus: Pirkaymarka, Jacamarka, Chaupismarka y Paraqmarka. Aunque la fiesta se desarrolla en todo el pueblo, principalmente son tres los sectores de fiesta que operan simultáneamente. El primero de ellos, se encuentra ubicado en el cerro, cerca de la casa del Inca; el segundo, está situado en la casa del Capitán; y el último, en la casa del mayordomo⁵. Esto permite la articulación de escenarios simultáneos, donde los participantes de la fiesta, algunos por parentesco, otros por afinidad y preferencia, optan por asistir a un lugar en concreto e inevitablemente se pierden lo que ocurre en otro punto del distrito. A los festejos realizados en estos tres lugares, se agregan las actividades organizadas en la iglesia del pueblo, las cuales permiten reunir a los danzantes incas y españoles, quienes participan de las distintas instancias religiosas en honor a San Lorenzo, patrono el pueblo⁶.

En todos estos posibles escenarios se produce una alteración de la cotidianidad. Los espacios se trastocan durante los días de celebración adqui-

Obas). Existe otra representación llamada *Los Barcos de Huaylas*, en donde los barrios se esmeran en la construcción de barcos que rememoran la llegada de los españoles (Huarás, Ancash). Esta lista fue extraída del “Calendario de representaciones de dramas incas en Perú” realizada por el antropólogo José Carlos Vilcapoma.

5 El mayordomo es el principal anfitrión de la fiesta, está encargado de convocar y organizarla. Normalmente, en Marca hay más de un mayordomo, pero en el año 2012 solo hubo uno, el cual tuvo que hacer una inversión importante de dinero para financiar los festejos.

6 San Lorenzo goza de una amplia devoción en el pueblo. Los fieles participan de las procesiones y misas en honor al santo patrón. Sus feligreses están conscientes que es una figura religiosa foránea instaurada en tierras del Tahuantinsuyo, no obstante, también creen fervientemente en los milagros del santo. En relación con lo anterior, Lionel Tolentino mencionó lo siguiente “San Lorenzo se crea cuando se funda este distrito, vinieron los españoles y nos trajeron a su santo, impusieron hacia la gente natural, pero ahora es San Lorenzo para todos” (Comunicación personal, Arévalo, Henríquez & Ostría, 2012). Este testimonio demuestra que la religión, al estar hace siglos instaurada, adquiere un carácter de universalidad, perdiendo relevancia a nivel de fe, su origen extranjero. Por ende, el sincretismo se hace presente en la fiesta, en la cual se puede apreciar rituales católicos en convivencia con los personajes representantes del imperio del Tahuantinsuyo.

riendo una connotación performática que invita a los participantes a cohabitar otra espacialidad. De esta forma, existiría “una alteración del espacio vivido cotidiano a través de la extrañez del espacio de representación y sus modalidades de ser actuado” (Cruciani, 2013, p. 131). En esta alteración espacial, es la sierra la que cobija a los participantes y los aleja momentáneamente de la vida citadina y de las actividades rutinarias, ya que en su mayoría no residen en Marca y vuelven exclusivamente para las festividades. Precisamente, la disposición geográfica de la alta cordillera ayuda a generar un vínculo no solo con lo natural, sino que también con lo ancestral, ya que el infinito inscrito en ella rodea y aísla por todas partes (Uriel, 2011). Así, la tierra y las montañas siguen teniendo una importancia sagrada para aquellos que residen en la sierra o que están ligados a ella por sus antepasados. De esta manera, el pueblo de Marca se encuentra permeado por la sacralidad ancestral durante los días de representación, configurando un lugar comunitario que pone en relación a los participantes de la fiesta con un territorio específico, en este caso con su lugar de origen.

Para entender el recorrido escénico que es trazado en Marca todos los años dividiremos este escrito en dos partes que están interconectadas entre sí, Cuerpo Comunal y Resistencia Andina, las cuales permitirán dar cuenta de la observación realizada en terreno y las reflexiones fruto de esta investigación participante.

1. Cuerpo comunal

Para entender el comportamiento corporal de los participantes de la fiesta, es importante considerar el entrecruzamiento de múltiples tensiones presentes en el cuerpo y que complejizan su delimitación: indígena-español, ciudad-pueblo, individualidad-colectividad, ciudadano-danzante. Por lo tanto, y considerando estas tensiones, el cuerpo aquí tratado sería un cuerpo surcado por una geografía y por su historia subyacente que arrastra siglos de dominación y de resistencia. Debido a esto, es también un cuerpo que resiste, incluso aceptando

y adaptándose a los regímenes impuestos. En este complejo proceso de resistencia, el cuerpo crearía sus propios mecanismos, estaría dispuesto a sufrir transformaciones, a ser permeado por otros estados, a transfigurarse, es decir y como se mencionará más adelante, a perder momentáneamente su cotidianidad y su individualidad para colectivizarse y automatizarse en movimiento. Finalmente, este cuerpo sería un cuerpo que retorna, que vuelve a su lugar de origen y al de sus ancestros, para repetir teatralizadamente, y por medio de una danza, la historia de su propio resquebrajamiento corporal.

El cuerpo comunal en este contexto, es participe de un ritual que se realiza previo al ajusticiamiento del Inca, produciéndose un ralentizamiento de su muerte. Esto permite volver a fijar la cosmovisión andina y generar un mayor grado de expectación de la muerte del Inca, dotándola de solemnidad. Por lo anterior, esta danza constituiría un ritual premortuario que implicaría el seguimiento de un protocolo de preparación para el momento cúlmine de la escenificación: la captura y muerte del Inca.

Este ritual estaría imbuido por elementos de la teatralidad, la cual puede estar integrada en distintas ceremonias, como los rituales de iniciación, las rogativas, los sacrificios y como en este caso, la escenificación de la muerte de un monarca. Juan Villegas hace alusión a la existencia de diferentes tipos de teatralidad, como la teatralidad social, que estaría desligada de un texto dramático y, por lo tanto, no asociada necesariamente a las artes escénicas. Este tipo de teatralidad “constituiría una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de autorrepresentarse en el escenario social” (Villegas, 1996, p. 13). Así, esta teatralidad estaría vinculada a procesos de legitimación y deslegitimación cultural dentro del sistema social, permitiendo la realización y mantención en el tiempo de prácticas artísticas y de otras manifestaciones, como ceremonias, celebraciones y cultos.

En todas estas manifestaciones sería posible observar cómo se hace presente la teatralidad en ellas, por medio del cumplimiento de ciertos requisitos. Según Oscar Cornago estos serían tres: la mirada del otro; no ser un producto acabado sino

de carácter procesual y ; por último, la generación de la dinámica del engaño, la cual debe ser visible (Cornago, 2005), en esta dinámica lo fundamental sería hacer evidente que algo se oculta. Si se piensa en la escenificación de Marca, tanto los danzantes como los habitantes del pueblo utilizan sus vestimentas tradicionales para que la comunidad simultáneamente se observe a sí misma durante la realización de la fiesta. Ellos se visten para ser mirados por un otro de manera pública, si este otro deja de mirar, dejará de existir la teatralidad (Cornago, 2005). Además, y siguiendo con el segundo requisito, al ser una danza que se escenifica en conjunto con la comunidad en tiempo presente, no existe la posibilidad de crear una obra acabada ya que depende en gran medida de la participación del pueblo. El ritual de escenificación no alcanza a morir, puesto que en el momento cúlmine de su finalización empieza un nuevo ciclo de representación, permitiendo que esta danza constituya un proceso de preparación continuo.

Por último y haciendo uso del tercer requisito ligado a la representación, se escenifica una ficción inspirada en un acontecimiento histórico. El pueblo sabe que está ante una danza teatralizada en la cual no solo no se esconden los mecanismos de representación, sino que es el mismo pueblo el que colabora montando y desmontando cada detalle de las escenas, estando al mismo tiempo dentro y fuera de ella. En este sentido, el pueblo es capaz de posicionarse en este juego con los límites que produce la teatralidad, de percibir la otra realidad que está detrás de lo que se ve, al personaje detrás del actor y al actor detrás del personaje (Cornago, 2003). De esta manera, se puede distinguir notoriamente lo que se oculta y lo que se quiere hacer evidente para el espectador, a saber, que los integrantes del pueblo, devenidos en danzantes, representen a los personajes históricos de la invasión europea.

No obstante lo anterior, y a pesar de conocer el relato histórico que se escenifica similarmente todos los años y los mecanismos de representación, la comunidad es capaz de involucrarse emocionalmente con los hechos, de tomar partido por uno de los bandos y de defender y lamentarse por el destino

del Inca. Por estas razones, la escenificación se va entretejiendo con el cuerpo colectivo de la comunidad, el cual para no olvidar repite esta reescritura escénica todos los años, contribuyendo con una fuente importante de memoria popular que sobrevive más allá de la historia oficial.

En esta reescritura escénica, el cuerpo comunal representa al personaje del pueblo, el cual se encuentra polarizado en apoyo a cada uno de los dos grupos de danzantes: el Inca y las pallas por un lado y los capitanes españoles por otro. Cada uno de ellos ejecutan reiteradas veces sus danzas específicas, en distintos lugares y momentos durante los días que dura la fiesta. Es importante considerar que ambos grupos tienen su propia banda de músicos, los cuales tocan Huaino.⁷

La primera danza escenificada es la del *Inca y sus pallas*. En ella, el Inca está acompañado de Rumiñawi, de 6 pallas; y de Auchkis, que está encargado de ordenar el grupo. Todos estos personajes protegen al Inca de los capitanes españoles, quienes durante los días de fiesta se acercan y retroceden del lugar donde este se encuentra, en señal de provocación. Los danzantes incas están siempre juntos, y de esta manera, se desplazan por las calles de Marca acompañados de su banda. No existe texto por parte de los personajes, pero en algunos momentos las pallas entonan cantos al unísono en honor al Inca y a San Lorenzo, principalmente⁸. El hecho de que

7 El huaino es fundamental para la celebración ya que tiene una connotación trascendental que conecta los festejos actuales con los rituales de celebración ocurridos en el pasado en las tierras andinas. Se puede afirmar que “el huaino es la exaltación del estado del alma jocundo. Se diría que es el canto del panorama diurno (...) Entusiasmo de paréntesis, en medio del trabajo doloroso, de la victoria heroica. Es la alegría del que sufre la vida, del que la vive en combate cotidiano, que es triunfo o también derrota, que es dolor por tanto” (Uriel, 2011, p.112).

8 Los cantos de las pallas son breves estrofas que se entonan en distintos momentos. Todas estas canciones tienen la misma cantidad de versos, repitiéndose los últimos dos. La letra de las canciones constituye un reflejo de la fiesta, varios símbolos de la cultura del Tahuantinsuyo son evocados en conjunto con los de la cultura europea. Así, las canciones son de alabanza al Inca, al santo patrón, al mayordomo o a la naturaleza. La letra de uno de los cantos es la siguiente: “Oh soberano hijo del sol/ Dueño del Tahuantinsuyo/ Catorce incas brillaron en la historia/ Como dueños de todo el imperio/ Catorce incas brillaron en la historia/ Como dueños de todo el imperio” (Comunicación personal, Arévalo, Henríquez, Ostria, 2012).

no exista texto ni tampoco un libreto o pauta con indicaciones, da cuenta de que es el cuerpo de los danzantes, sus diferentes movimientos, repeticiones y desplazamientos corporales, los que cuentan la historia al pueblo y los que la transmiten a las generaciones futuras.

El Inca se encuentra siempre junto a Rumiñawi, quien baila a su lado realizando la misma secuencia de pasos, los cuales se destacan por incluir movimientos cadenciosos y circulares que conectan al danzante con la tierra. Resulta relevante mencionar que existe cierta devoción por la figura del Inca y que el danzante que lo encarna abandona momentáneamente su identidad, adquiriendo un carácter divino que lo convertirá en el personaje clave de la fiesta patronal. Sin embargo, de la misma manera en que “lo divino del Inca no es su persona sino el cargo que ejerce” (Pease, 1995, p. 48), en la escenificación el pueblo le otorgará valor a la danza del Inca y la persona que la ejecute solo obtendrá relevancia por este hecho y, una vez terminada la fiesta, el danzante volverá a recuperar su identidad y su lugar dentro del cuerpo social.

Es importante mencionar que el Inca no necesariamente representa a la figura del último gobernante Atahualpa, quien sufrió la captura y muerte que se representa, sino que es el danzante quién decide cuál de los monarcas está encarnando. Generalmente eligen a los Incas históricamente más memorables como Manco Cápac, Huayna Cápac o Atahualpa. Esta posibilidad de que el Inca pueda ser cualquiera de los gobernantes y que todos reciban la muerte que sufrió Atahualpa, permite apreciar la fusión en el cuerpo del danzante de los catorce gobernantes Incas.

Detrás de la danza de estos personajes y rodeándolos en media luna, se realiza la danza de las pallas, las cuales tienen la misión de alabar y defender al Inca. La protección la representan por medio de la agitación de sus pañuelos. Además de defender al Inca, las pallas deben protegerse a sí mismas, ya que los capitanes españoles también las persiguen, y con sus espuelas, intentan romper sus vestidos para arrancar un trozo de estos, que les servirá de trofeo. La sincronía de movimientos de las seis pallas y la vestimenta idéntica que utilizan, permite que ellas

se fusionen como un solo cuerpo danzante, cuya identidad es colectiva.⁹

Durante los días de escenificación, todos estos personajes se desplazan siempre juntos, realizando los bailes en cada parada de la ruta definida por el Inca. Después de finalizada cada danza, los personajes sacan a bailar a alguien del pueblo entregándole un objeto de su vestimenta; en el caso del Inca, este entrega su báculo a su compañera de baile. Por su parte, las pallas entregan sus pañuelos y una vez terminado el baile estos deben ser devueltos con un aporte monetario de parte de sus compañeros de baile. De esta manera, el espectador comienza a tomar un rol activo en la escenificación.

Desde la otra polaridad, comienza la danza de los capitanes españoles, la cual implica un traslado de avanzada y retirada en relación a la figura del Inca. En esta danza, los tres capitanes se mueven sincronizadamente, en el centro está Pizarro y a su lado lo acompañan Hernando de Luque y Diego de Almagro. Después de terminado el baile de desplazamiento, los capitanes chocan sus espadas y danzan realizando un triángulo, mientras que el pueblo forma un círculo alrededor de ellos. A estos tres personajes los acompaña un niño que representa a Felipillo, el cual repite los mismos pasos de los capitanes, pero está situado en un lugar distinto al de ellos, más atrás o más adelante. Los tres capitanes realizan exactamente los mismos movimientos, constituyendo a su vez un solo cuerpo sincronizado, siempre en alerta de los movimientos de sus compañeros.

La danza de los personajes españoles es equilibrada y la actitud de los capitanes, pese a no ser agresiva, cuenta con movimientos de amenaza

9 Es importante considerar que se puede ser palla solo una vez y que, durante todo el tiempo previo a su concretización, las jóvenes se están preparando, observando la danza y escuchando los cantos transmitidos por las marquinas del pueblo. Además, antes los requisitos para ser palla eran más exigentes que en la actualidad, se pedía virginidad, no tener novio y no superar los veinte años. Las pallas representaban verdaderamente a las mujeres del Inca. Resulta interesante observar como en esta costumbre, la fidelidad hacia el Inca sobrepasaba los límites de la ficción e influía en la vida de las jóvenes. Con el correr de los años estos requisitos se fueron flexibilizando; sin embargo, continúa estando mezclada la vida del danzante con la escenificación, ya que se exige que no estén casadas y que no superen los treinta años.

como la manipulación de espadas y el choque de las espuelas. Existe un valor en la repetición de la secuencia de pasos de desplazamiento, traslado hacia adelante y solo en algunos momentos en retroceso, ya que permite conectarlo con el objetivo de los capitanes que es aprisionar al Inca, acercarse donde está él, con una actitud aparentemente inofensiva, y así poder concretizar la captura y proceso de conquista. Luego de la realización de cada danza y al igual que los personajes incas, los españoles sacan a bailar a las mujeres del pueblo, entregándoles las espadas.

De esta forma, la textualidad escénica en *El Inca y sus pallas* constituye una reiteración de danzas, en donde los capitanes insinúan su próximo ataque y los incas organizan su defensa. En esta repetición secuencial cada grupo representa constantemente su visión de mundo, la cual queda expuesta ante una comunidad que se mueve indistintamente entre los dos bandos. En cada una de estas repeticiones, es posible proyectar un mensaje corporal, transmitido y recibido recíprocamente por cada participante.

Asumir este compromiso corporal constituye un honor para los participantes. Esto permite entender el sacrificio que realizan al comprometerse por un año con los ensayos de los bailes y la importante inversión económica que debe realizar cada una de las familias para el arriendo de trajes y para ser anfitrión de un sector de la fiesta. En relación a este sacrificio corporal, Canepa señala:

El danzante ocupa un lugar central en la sociedad y su rol es reconocido como fundamental para su bienestar. En muchos lugares los danzantes construyen un discurso basado en la idea de sacrificio, en torno a su obligación y experiencia como tales. Bailar supone una disciplina y un esfuerzo físico que convierte la experiencia religiosa en una experiencia fundamentalmente corporal (Canepa, 2012, p. 56).

Existe un esfuerzo corporal importante por parte de los danzantes, donde la sincronía y la repetición de pasos continua es fundamental. Los danzantes bailan gran cantidad de tiempo, en pleno verano

y con vestuarios que dificultan la movilidad; y a pesar de esto, se entregan al movimiento cadencioso que genera cierto despojo y automatismo en el cuerpo que es fundamental para la comprensión del mensaje corporal que se transmite.

Uno de los entrevistados en Marca que había representado al Inca en años anteriores, el señor Porfirio Flores Lázaro mencionó lo siguiente: “cuando te pones la capa (...) tu sientes como algo que te da fuerza, es como que la naturaleza o el Apu te está dando fuerza, porque uno no se cansa, no se agota, porque es tan acrobático el baile, cualquiera se cansa en dos pasos (...). Es como reencarnar el espíritu del Inca, cinco días dale y dale ese mismo baile” (Comunicación personal, Arévalo, Henríquez, Ostría, 2012). En este contexto ritual, los cuerpos de los danzantes son capaces de desprenderse de su cotidianidad y cumplir con el honor de representar a las figuras que participaron en el origen del encuentro de dos mundos. Por otro lado, la señora Elba Espinosa Padilla, quien fue palla en su juventud, recuerda: “fue muy linda experiencia, cansa, cansa bastante, parece que los pies se acostumbra a esa danza” (Comunicación personal, Arévalo, Henríquez, Ostría, 2012). Estos testimonios permiten comprender que la reiteración del movimiento produce una cierta desalienación corporal. La cual se va incrementado por la cantidad de horas que deben bailar a pleno sol. Sin embargo, como los danzantes se preparan durante un año, existe una predisposición corporal que les permite lidiar con la fatiga y soportar el cansancio del cuerpo sin que afecte el desempeño en la danza.

Considerando lo anterior, sería posible afirmar que en la escenificación *El Inca y sus pallas* existiría una cierta transfiguración corporal en el cuerpo de los danzantes, la cual se va extendiendo al cuerpo de la comunidad que va participando de la escenificación. En el ámbito teatral, la transfiguración corporal implica un cambio en el movimiento acostumbrado o la ejecución de posturas antinaturales, las cuales, junto con otros elementos escénicos, permitirían la elaboración de signos poéticos que se pueden convertir en elementos trascendentes de una puesta en escena (Cáceres, 2015). En el contexto de esta danza, la transfiguración se relacio-

naría con el cansancio, la insistencia y la reiteración de movimientos específicos que se efectúan en colectivo y que permiten conservar en el tiempo danzas tradiciones que se repiten, con sus variantes, en diferentes puntos de la sierra andina.

Por otra parte, y en relación con las culturas chamánicas, la transfiguración implicaría un abandono del cuerpo entendido racionalmente, pues este ya no constituiría presencia, sino que aparecería la necesidad de anular al sujeto (Weizs, 1994). En la transfiguración, existiría un procedimiento de despojo que constituiría un tránsito, “un fenómeno de expulsión del cuerpo o del esquema corporal del individuo para obtener un cuerpo mágico” (Weizs, 1994., p. 37). En este abandono corporal, sería posible entrar en contacto con los espíritus y realizar tareas que el cuerpo normal no puede hacer (Weiss, 1994). En *El Inca y sus pallas*, el cuerpo del danzante deja su cotidianidad y su individualidad para colectivizarse, está afectado por una pulsación constante y en este contexto, es capaz de transmutar a otro estado. Este cuerpo afectado es capaz de transmitir mensajes, los cuales perderían la urgencia y resonancia si se manifestaran utilizando la cotidianidad del cuerpo. Por otra parte, el consumo a toda hora de bebidas alcohólicas potencia la alteración corporal y mental de los participantes. Las cervezas y otros brebajes abundan en la fiesta y son tomadas en grupos por las calles del pueblo, lo cual es un incentivo para la unión de la comunidad, la cual bebe, se alimenta y baila junta.

Tanto los danzantes de la escenificación como todos los participantes de la fiesta, se alejan de su cotidianidad corporal y se entregan a las danzas reiterativas y prolongadas durante los días y las noches que duran los festejos. Los grupos de danzantes saben de la importancia y el respeto que adquieren por participar de la escenificación y entienden que desde el momento en que se quitan sus ropas de civiles y se visten con sus vestimentas de incas y españoles dejan de ser momentáneamente ellos para encarnar a las figuras históricas.

Este comportamiento corporal de los danzantes es traspasado al pueblo de Marca, permitiendo la difuminación de roles y, con esto, la formación de un solo cuerpo comunal sin individualidades. De esta

manera, se comienza a perder la distinción entre danzantes y espectadores, ya que estos constituyen un personaje más que acciona y reacciona en cada escena. El espectador deviene en el personaje colectivo del pueblo y sus posibilidades de participación son múltiples, las cuales implican un continuo de decisiones, como participar de la danza, restarse de ella o escoger en cuál de los escenarios simultáneos estar. Su rol adquiere un carácter de compromiso con la comunidad y para contribuir activamente en el éxito de la fiesta, el espectador verifica constantemente que se cumplan a cabalidad las exigencias impuesta por la costumbre. Porfirio Flores Lázaro mencionó al equipo de trabajo lo siguiente: “al inicio de las festividades, el pueblo observa, la comunidad observa cómo está constituido el nuevo grupo para este año, si dominan el baile, si dominan el canto (...) la vestimenta, la persona misma, en fin, todo se aprecia” (Comunicación personal, Arévalo, Henríquez, Ostría, 2012). Durante el transcurso de la escenificación el pueblo seguirá evaluando la ejecución de los danzantes y, de acuerdo al parentesco y afinidad, asumirá bandos y prestará apoyo a un determinado grupo de danzantes.

Además, el pueblo no solo evalúa, sino que aun conociendo la fábula de la historia es capaz de involucrarse emocionalmente con el desenlace. Porfirio Flores Lázaro menciona que la reacción antiguamente era más asentada, ya que actualmente se ha ido tomando como algo más rutinario al repetirse todos los años, pero aun así señala que sigue existiendo cierta resistencia a la captura, siendo fundamental que el Inca no caiga tan fácilmente al dominio español. Por esta razón, en la tarde taurina, que es previa a la ejecución del Inca, se espera que no sea tan rápido el proceso de captura y muerte, que existan ataques y provocaciones organizadas de parte de los capitanes y defensa de Rumiñawi, las Pallas y de todo el pueblo.

En definitiva, todas las elecciones corporales que realiza el espectador, de involucrarse o no, activa o pasivamente en la fiesta, permiten que cada participante construya sus propias escenas, su propio relato, el cual será diferente para todos. De esta manera, “los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su

propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas” (Ranciere, 2008, p. 20). Esta función activa del espectador, el intercambio continuo de roles y la utilización de un mismo macro escenario compartido por el danzante y el espectador, permite que sea la comunidad de Marca en su integridad, la que se transfigure en un solo cuerpo danzante para escenificar teatralizadamente la captura y muerte del Inca, lo que permitirá perpetuar corporalmente un momento histórico.

2. Resistencia Andina

La resistencia andina ha estado presente desde la época de la colonización y se ha manifestado de diferentes maneras con el correr de los siglos. Estas variantes incluyen guerrillas, la formación de grupos y movimientos, el surgimiento de mitos en contra de los poderes dominantes, entre otras derivaciones. José Fernández Pozo señala que la resistencia “no siempre se presentó bajo la forma de rebeliones armadas, ya que también se desarrollaron otras formas compatibles con la condición de pueblo oprimido” (Pozo, 2016 p. 16). Además, señala que a pesar de sus diferentes modos de manifestación, existiría un hilo conductor de estos procesos de resistencia presentes desde el siglo XVI hasta nuestros días, estos serían: el mito del eterno retorno, el sincretismo religioso y el mesianismo personificado en un líder carismático (Pozo, 2016). En el contexto de esta fiesta patronal, estas tres aristas mencionadas se harían presente. Así, todos los años se repite la danza, volviendo a contar la misma historia y con los mismos mecanismos de representación; además, en ella se entretienen símbolos y rituales cristianos con los del imperio del Tahuantinsuyo y por último en la fiesta resulta indispensable enaltecer una figura, la del Inca, el cual se transforma en el protagonista de los festejos. Por tanto, la resistencia en este contexto sería entendida como un proceso teatralizado que invita a visitar el comienzo de la invasión española a la región andina. Esta resistencia de carácter no violento, aparentemente indirecta y camuflada en medio de una fiesta ostentosa, es visibilizada por medio del cuerpo del danzante, que danza y repite su danza para que otros vuelvan a danzar mañana.

Esta resistencia teatralizada, se vuelve latente en la captura y muerte del Inca, que constituye el momento cúlmine de la celebración de la fiesta patronal. La antesala de este acontecimiento es la corrida de toros, actividad esperada por todos los marquinos y los invitados de otros pueblos o case-ríos cercanos¹⁰. Una vez que la corrida de la tarde taurina finaliza, todos los espectadores bajan a la cancha y ponen atención a los dos bandos, polarizados en españoles que atacan e indígenas que defienden, todo esto ocurre una vez que el sol se ha ocultado y comienza a anochecer. Luego, se escucha la banda del Inca tocar y los danzantes y el pueblo bailan delante del él para protegerlo, hasta que la banda de los españoles se solapa con la de los incas adquiriendo protagonismo. Los españoles alentados por unos y repudiados por otros, se acercan con su danza de desplazamiento a una tarima donde está el Inca, mientras las pallas bajan y defienden con sus pañuelos. Los españoles suben bailando al compás de la música española y realizan la capturan entre-cruzando sus espadas por delante del cuello del Inca, quien danza hasta el final.

En ese instante una marquina, arroja al pueblo chicha morada como símbolo de la sangre derramada del Inca. Los danzantes bajan de la tarima bailando, mientras el pueblo hace registro y observa la forma en que se están representando los hechos. Luego, el Inca muerto es trasladado por los capitanes al territorio español donde Pizarro le arrebató la corona y celebra su triunfo. Posteriormente, un voluntario toma la corona y con esto manifiesta su intención y compromiso de representar al Inca el año siguiente. Después de este momento, sigue inmediatamente el baile a las afueras de la casa del capitán y con esto queda finalizada la representación de *El Inca y sus pallas*. Finalmente, se realiza una comida en la plaza principal y se lleva a cabo una fiesta con todo el pueblo, en donde los danzantes bailan con sus ropas de civiles, siendo esta la última fiesta que se realiza.

10 En Marca todo el espectáculo consiste en burlarse de los toros, que van apareciendo uno a uno. Los toreros realizan piruetas arriesgadas, los esquivan produciendo la furia del animal, el cual muchas veces termina corriendo con desenfreno hacia el público con el objetivo de atacarlos. Como no existen medidas de seguridad aumentan los riesgos de accidentes y con ello la tensión del espectador.

Resulta interesante señalar que en algunas localidades las representaciones en torno a este hecho histórico terminan antes de la muerte del Inca, produciéndose como señala Cornejo-Polar una especie de “suspensión de la historia” (2003, p. 45). El profesor y crítico literario señala que esta situación “no solo resta tragicidad al episodio y reafirma el ánimo festivo de la celebración popular, sino – y sobre todo- abre la posibilidad de que la historia termine de distintas maneras” (Cornejo-Polar, 2003, p. 45). En el caso del distrito de Marca, la danza termina con la muerte del Inca, y a pesar de representar este hecho, de todas formas, se reinterpreta la historia al ficcionalizar la manera de morir del Inca. Esta se aleja en parte de la historia oficial, poniendo énfasis en su cabeza, la ficción construida alude al corte de esta y con ello a su vinculación con el mito de Incarrí, lo cual transforma a este tipo de ajusticiamiento y a la figura del Inca en un símbolo de resistencia.

Se espera en la región andina un cambio drástico que devuelva la grandiosidad que tuvo el imperio Inca. En este sentido los diferentes movimientos de resistencia utilizan el mito de Incarrí y lo conectan con la cabeza de Atahualpa, desde la cual comenzaría a crecer todo el resto del cuerpo y cuando eso terminé, la tierra andina renacerá de nuevo. Este mito estaría en consonancia con el esperado Pachakuti, el cual invierte la polaridad del mundo cada quinientos años y su próximo giro implicaría el resurgimiento de la región andina. Estas creencias tienen una importancia tanto a niveles simbólicos como estratégicos, en los que la esperanza estaría alojada en la acción del cuerpo colectivo que se organiza para producir mecanismos de resistencia.

En relación con la muerte del Inca resulta interesante observar como su muerte no merma la celebración. Su ejecución está antecedida por la corrida de toros y seguida por una fiesta colectiva que reúne a todos los marquinós en un solo espacio. Esto enmarca la muerte en un contexto alejado de los lamentos y cercano al jolgorio comunal, lo cual permite interpretar la fiesta andina de diversas maneras.

Existen antecedentes históricos de que, en el extinto imperio del Tahuantinsuyo, el ritual de la

muerte, al igual que otros sucesos de la vida, se realizaban con festejos. Cabe señalar, que los incas “no celebran suceso alguno alegre o triste que no sea con bailes o borrachera; por donde no es menos fiesta para ellos el mortuorio y entierro de sus padres y deudos que los nacimientos y bodas de sus hijos, pues en lo uno y en lo otro es lo principal el beber hasta caer en tierra” (Cobo, 1964, p. 15). Celebrar en un momento doloroso se relaciona con la mantención de una costumbre presente en la cultura andina que permitía asimilar el dolor mediante la embriaguez del cuerpo.

A la muerte del Inca le sigue inmediatamente el nacimiento de un nuevo Inca dejando fijada la celebración y escenificación para el año siguiente. La fiesta muere, pero nunca en su integridad, ya que el pueblo sabe que después de un año estarán en las tierras de Marca otra vez reviviendo la muerte del Inca. Por lo tanto, el término de la fiesta implica el comienzo inmediato del nuevo ciclo que empieza con la aparición de un nuevo Inca y las elecciones formales del día siguiente de los danzantes y del mayordomo.

De este modo, luego de casi quinientos años desde la llegada de los españoles resulta necesario cambiar la forma en que se reinterpretan los hechos, el duelo convencional ya no tiene cabida, porque no sirve para convocar a una masa de gente. Resulta imprescindible la fiesta para que los marquinós realicen el sacrificio que implica volver durante una semana a su lugar de origen, abandonado sus responsabilidades en la ciudad. Es el cuerpo comunal, el que necesita una fiesta todos los años, un ritual que tenga sentido para ellos y que les permita activar la memoria histórica. En consecuencia, la reinterpretación de los hechos es inducida mediante la exigencia impuesta por los mismos marquinós, de mantener a toda costa la realización de la costumbre heredada de sus antepasados. Así, la memoria es reactivada en la sierra andina todos los años y los símbolos de orígenes diferentes se hacen presentes en los distintos momentos de la fiesta, provocando una atmósfera de sincretismos que se tensionan y distensionan en el contexto de un jolgorio comunal que es sentido por los participantes y es esta sensación la que perdura, la que se repite todos los años y la que los impulsa a volver.

Para las familias constituye un honor poder hacerse cargo de una parte de los festejos, ya que les permite honrar a sus ancestros y cooperar con la mantención de la costumbre heredada. Por estas razones, pareciera no importar la enorme inversión económica que realizan y el contrasentido que se genera al observar las necesidades del distrito¹¹. Tampoco pareciera importar la inversión de tiempo, considerando a aquellos marquinos que no residen en Marca y que son la mayoría, ya que sacrifican sus actividades académicas y/o laborales por una semana para viajar a Marca, mientras que los danzantes comprometidos están durante un año ensayando para la escenificación.

Este esfuerzo que realiza el pueblo para dar vida al ritual cada año es el que activaría el proceso de resistencia, ya que gracias a este sacrificio es posible la aparición de la transfiguración corporal del danzante, lo que permite recordar de una manera teatralizada la historia del fin del imperio del Tahuantinsuyo. Así, la reiteración de las danzas, el cansancio del danzante, el calor de la sierra y la abundancia de comidas y bebidas permiten que, a través del automatismo corporal y la interacción comunal, se asegure la reiteración del mensaje, el cual no se transmitiría con la misma fuerza si lo realizara el cuerpo comunal en un estado cotidiano, sin la efervescencia del contexto que lo revive.

La historia es reinterpretada constantemente en el trabajo de la puesta en escena, así como en el diseño del personaje; es decir, en la manipulación de las representaciones del vestuario y de las máscaras. Esto explica la vitalidad y vigencia de las danzas tradicionales, así como su rol central en la conformación de la sociedad contemporánea (Cánepa, 2008, p. 50).

11 En relación con el dinero invertido en la fiesta, el alcalde señala "en mi pueblo los funcionarios hacen un derroche enorme de dinero probablemente se estén gastando entre 80.000 a 100.000 soles por cada funcionario, porque viene, la vestimenta, la comilona, los agasajos, la banda de músicos, los castillos, la cerveza y todo eso, entonces hace una cantidad enorme (Comunicación personal, Arévalo, Henríquez, Ostria, 2012). En pesos chilenos correspondería aproximadamente a \$1.572.152 y \$1.965.190 respectivamente.

Así, la realización de esta danza andina, se conecta con la vida de los participantes, tanto a niveles individuales como colectivos, lo que la convierte en una estrategia de resistencia instaurada por la costumbre. En Marca, todos los años se revive este proceso que tiene el objetivo de traspasar la costumbre, de escuchar cómo los abuelos les ensañan a sus nietos a reinterpretar la historia, a construir memoria popular y a indagar sobre su identidad.

Para concluir, en la danza *El Inca y sus pallas* el mensaje de resistencia se tiende a expandir por la teatralidad presente en ella, en donde es el cuerpo comunal transfigurado el que permite mantener la voluntad de los ancestros. Así, la voz de los antepasados se hace presente todos los años y les recuerda a los marquinos que es imprescindible la mantención de la costumbre. Esto permite que el dolor de los herederos del extinguido imperio del Tahuantinsuyo conviva con la risa, que el cuerpo en reposo se articule y desarticule en movimiento, que el latinoamericano buscador de los vestigios de su origen se reconstruya una vez más y que de la muerte emerja la vida; lo cual implica que los muertos, que en su momento fueron gestados por la Pachamama, vuelven a ella y en su seno retornen a la vida, y por lo tanto no mueran (Roel, 2005).

Referencias

- Artaud, A. (2005). *El arte y la muerte / otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora
- Cáceres, L. (2015). *Una poética para el cuerpo. La semiótica en la praxis teatral*. Quito: Paulina Rodríguez.
- Cánepa, G. (2008). *Identidad y memoria. Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- Cobo, B. (1964). *Historia del nuevo mundo*. Madrid: Ediciones Atlas
- Cornago, O. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telón de Fondo, Revista de teoría y crítica teatral*, 1 agosto
- Cornago, O. (2003). *Pensar la teatralidad. Miguel Romeo Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Fundamentos
- Cornejo-Polar, A. (2003). *Escribir en el Aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana Editores

- Cruciani, F. (2013). *Arquitectura Teatral*. Traducción de Margherita Pavia. México D.F
- Fernandez Pozo, G. (2016) Formas de resistencia indígena en el mundo andino: continuidades y rupturas (siglos XVI-XXI). Naveg@mérica. *Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas* [en línea], 16. Disponible en: <<http://revistas.um.es/navegamerica>>. [20 de oct. de 18]. ISSN 1989-211X
- Garriaso, M. *Siete versiones del mito de Incarrí*. Texto disponible en línea en: <http://histomesoamericana.files.wordpress.com/2011/11/mitos-del-inkarrc3ad.pdf>
- Pease, F. (1995). *Las crónicas y los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo de Cultura Económica
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial
- Roel, V. (2005). *Fundamentos de la indianidad*. Archivo de Chile, CEME -Centro de estudios Miguel Enríquez.
- Uriel, J. (2011). *El nuevo indio*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso De la Vega
- Vilcapoma, J. (s.f.). Principales representaciones de dramas Incas en el Perú. Recuperado de: http://hemisphericinstitute.org/cuaderno/atahualpa/calendario_vilcapoma.html
- Villegas, J. (1996). De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria. *Gestos*, 7-19
- Weisz, G. (1994). *Palacio Chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas Chamánicas*. México. D.F: Grupo Editorial Gaceta.