

La teatralidad andina en la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i



Talía Beltrán Llanos

Universidad Científica del Sur
100018960@cientifica.edu.pe

Egresada de la carrera de Artes Escénicas de la Universidad Científica del Sur (Lima, 2019). Se desempeña como directora, productora y gestora. Ha participado en las obras *Somos hijos de Bicentenario* (2019; Festival de Egresados Escena Sur, 2020), *Al por mayor* (2018), *Nave* (Programación del Culturaymi de los Juegos Panamericanos, 2019; FAE Lima, 2020), *Pirotecnia* (Residencia de la V Edición del Festival Indisciplinados, 2019), *La historia de Bruno (y la temible sombra que lo perseguía)* (Festival de Egresados Escena Sur, 2018) y *Dime cómo ser artista* (2018). Tiene interés por la investigación escénica multidisciplinaria, por el estudio corporal y vocal, por el humor, y por (re)conocer y (re)valorar nuestra herencia cultural.

Resumen

En la siguiente investigación se sustenta el concepto de teatralidad andina y cómo este es aplicado dentro de la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i. Asimismo, a través de los rasgos escénicos de esta festividad, destacados en el presente trabajo, se evidencia el hecho escénico de la cultura andina, por lo cual se pueden (re)conocer las nociones y prácticas de las artes escénicas de la misma, demostrando su complejidad y conservación en el tiempo.

La festividad del Señor de Qoyllur Rit'i es una de las celebraciones más antiguas e importantes de la región andina del Perú. Esta es de gran interés para los estudios antropológicos, historiográficos, teológicos, etc., debido al sincretismo que poseen los componentes de dicha festividad, así como por la complejidad de su origen y conservación. Dentro de ella, existen nociones de manifestación escénica, característica de varias festividades tradicionales del Perú, que nos interesa destacar en este estudio.

Si bien es cierto que dicha festividad ha presentado variaciones con el tiempo, estos cambios no nos impiden apreciar ciertos rasgos escénicos que se han mantenido desde los primeros registros de la festividad. Por ello, nos interesa enfocar nuestro análisis en ellos, así como en su evolución dentro de la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i: la danza, la música, los ritos y los juegos; también veremos el desempeño del Ukuku como personaje principal y característico de Qoyllur Rit'i; y, por último, podremos evidenciar la teatralidad andina, concepto que sustentaremos dentro de este estudio.

Festividad del Señor de Qoyllur Rit'i

Para contextualizar al lector, la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i se realiza el quincuagésimo octavo (58) día después del Domingo de Pascua de Resurrección, una semana antes del Corpus Christi. Esta se guía, actualmente, por el calendario eclesiástico; sin embargo —y evidenciando el sincretismo que la conforma— el calendario agrícola andino es su referente ancestral, pues la festividad coincide con el final de las cosechas y es cuando los agricultores tienen la oportunidad de ofrecer sus productos a las más importantes deidades andinas que aún se veneran (Ceruti, M., 2007). Qoyllur Rit'i se celebra durante el transcurso de una semana, siendo los dos últimos días los centrales.

A pesar de que la organización de la festividad lo establece la Iglesia Católica, los innumerables fieles tienen distintas actividades en su recorrido hacia la capilla del Señor de Qoyllur Rit'i, y estas se determinan según el rol que cumplen dentro de la festividad.

Los actores sociales dentro de esta festividad son:

- La Iglesia católica, representada por la hermandad del Señor de Qoyllur Rit'i, quienes velan por las actividades de carácter católico.
- Los peregrinos y comparsas de danzantes, distinguidos y distribuidos según naciones determinadas por el lugar de procedencia como Paucartambo, Quispicanchis, Canchis,

Acomayo, Paruro, Anta y Urubamba, así como de lugares más alejados como Puno, Arequipa, etc.

- Los celadores, encargados, en coordinación con la policía y los rescatistas, de velar por el bienestar de los devotos asistentes.
- Los ukukus, personajes andinos enmascarados que cuidan y son la fuente de comunicación entre el Apu y los peregrinos durante la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i, quienes hacen prevalecer el debido respeto en los lugares sagrados, con autoridad de aplicar castigo a los que osan infringir las normas de conducta. Además, son los únicos que peregrinan al nevado como ofrenda al Apu para traer consigo el agua sanadora del nevado.
- Las vivanderas y mercaderes ocasionales. Asimismo, los policías y algunos extranjeros se han incorporado a la festividad en los últimos años (Ceruti, M., 2007).

Tal como manifestamos anteriormente, la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i ha sido abordada desde el punto de vista de diferentes disciplinas de las ciencias sociales, mas no existen estudios escénicos previos; por ello, nos parece importante relacionar a las artes escénicas no solo con esta, sino con las diversas festividades tradicionales del Perú, e indagar en cómo evidencian las prácticas escénicas propias del país, las cuales nos muestran la existencia del hecho teatral dentro de nuestra cultura sin, necesariamente, ser de carácter occidental y eurocentrista. Esto nos acerca a nuestro principal objetivo de la investigación: dar a conocer las nociones y prácticas de las artes escénicas características del Perú dentro de las celebraciones tradicionales del país, reconociéndolas dentro del concepto de teatralidad andina.

A partir de este propósito proponemos el siguiente cuestionamiento: ¿de qué manera la teatralidad andina se percibe dentro de la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i?

A continuación, definiremos la noción de *teatralidad* y cómo esta constituye un hecho escénico; luego, analizaremos el concepto de *teatralidad andina*; además, haremos un breve análisis sobre los componentes escénicos de la festividad y sobre cómo el acto de peregrinar constituye, para quienes asisten a Qoyllur Rit'i, el rasgo de teatralidad andina más representativo, el cual involucra a todo aquel participante de la festividad.

Es necesario recalcar que la naturaleza de esta investigación es básico–descriptiva, pues se basará en estudios previos de la festividad, así como en registros de video de la misma; además, tomaremos en cuenta otros estudios de manifestaciones artísticas que poseen rasgos de teatralidad andina semejantes a los que detallaremos de la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i. También es explicativa, pues al desarrollar el concepto de teatralidad andina podremos destacar los rasgos escénicos conservados y manifestados en la festividad, los cuales nos permitirán identificar uno de los antecedentes de práctica escénica propia de nuestra cultura.

Teatralidad y teatralidad andina

Si bien es cierto que el concepto de *teatralidad* no tiene una definición exacta, y más bien tiene varias connotaciones según su uso, para este trabajo proponemos abordar la teatralidad como «un discurso en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo», en donde: 1) «Como práctica social constituye un modo de comportamiento en el cual los seres sociales,

consciente o inconscientemente, actúan como si estuvieran en el teatro (modos de vestirse, posición en el espacio escénico, gestualidad, uso de la voz, etc.)» y 2) «Como construcción social constituye un sistema de códigos de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto-representarse en el escenario social» (Villegas, J., 2005).

Con esta definición entendemos, básicamente, que la *teatralidad* consiste, en esencia, en una construcción que utiliza múltiples lenguajes (lo sonoro, lo visual, lo corporal, etc.), producto —consciente o inconsciente— de personas partícipes de una práctica social determinada, la cual codifica su percepción del mundo y la forma en la que se ven inmersas dentro de él. Esta definición nos asistirá en la búsqueda del concepto de teatralidad andina.

Existen algunos acercamientos al término *teatralidad andina* en el ensayo «En busca de la teatralidad andina» (Rubio, 2009), en el artículo «Indagaciones sobre el cuerpo como soporte de teatralidades andinas coloniales» (Martínez, 2012) y en el artículo «Memoria y teatralidad andina: carnaval de los hijos del distrito de Accomarca» (Benza, 2016); sin embargo, en ninguno de estos se trata de un concepto propiamente elaborado, pues, como bien dice Miguel Rubio (2009), «es un largo y pendiente recorrido por íconos que atraviesan nuestra historia, muchos de los cuales se han ido y se siguen transformando en el tiempo, incluyendo lo que provocó el violento choque cultural que significó la conquista y el intercambio dancístico» (p. 249).

En cuanto al concepto de teatralidad andina, Rubio (2009) esboza la idea de que ciertos componentes de este tipo de teatralidad son llevados a cabo en las fiestas patronales —en su mayoría de carácter religioso y donde se aprecia lo ritual—, en donde existen elementos escénicos como el «taqui», que en quechua quiere decir «bailar y cantar» (Rubio, 2009); el juego; y un elemento escénico casi imprescindible, el actor que danza (o danzante enmascarado). Este utiliza, como parte de su caracterización, la máscara como factor de representación ligado al rito y a la memoria:

El danzante enmascarado es el principal animador de los contextos de celebración que a través de todos los tiempos aparecen vinculados a su comunidad, como parte de una concepción de la vida articulada en relación con los ciclos de la tierra y su calendario, donde de manera indispensable se integra la música, el canto, la danza y los diferentes niveles de simbolización que contiene el comportamiento del cuerpo en situación de representación. (p. 250)

Si bien es cierto Rubio no llega a definir un concepto propio de teatralidad andina, y más bien expresa que está en su búsqueda, de su texto se deduce que la teatralidad andina se encuentra mayormente en las fiestas patronales, caracterizadas por la presencia del juego, el «taqui», el ritual y el sincretismo; además de preservar como protagonista al danzante enmascarado, quien posee la memoria de las personas partícipes de estas celebraciones.

Por otro lado, en «Memoria y teatralidad andina: carnaval de los hijos del distrito de Accomarca», Rodrigo Benza (2016) hace un análisis del carnaval que realizan los hijos del distrito de Accomarca, dentro de un ámbito competitivo de danzas ayacuchanas que se dan en Lima, en la Plaza de Acho. El análisis busca reconocer a este carnaval como manifestación de la teatralidad andina y como representación escénica de la matanza de sus antepasados, siendo, de esta manera, un espacio de memoria política, de identidad entre los desplazados por la violencia del conflicto

armado interno (hijos del distrito de Accomarca) y de lucha por alcanzar la justicia del pueblo (Benza, 2016).

Se destaca para ello características de la teatralidad andina como la representación no frontal, la presencia del teatro-danza-música como expresiones indisolubles, el juego, la fiesta, el rito y la presencia de la resistencia política; además, de ser producto de la hibridación entre expresiones escénicas prehispánicas y europeas. También se agregan a estas características la presencia del danzante enmascarado y la consciencia del espectador de los códigos de representación y juego, volviéndose de esta manera en parte activa de la manifestación escénica (Benza, 2016).

A diferencia del primer estudio, Benza añade características que también podríamos considerar como propias de la teatralidad andina: la representación no frontal, el rol activo del espectador y la resistencia política. Sin embargo, esta última no podría aplicarse para muchos casos. Sin ir muy lejos, en la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i no existe una resistencia política como tal, pues no existe una narrativa dentro de ella que pueda evidenciar una fuerza en pugna que evidencie una resistencia y mucho menos una resistencia política. No obstante, la resistencia política es una característica que debemos tener en cuenta, pues está cada vez más presente en las representaciones escénicas contemporáneas del país.

Asimismo, nos parece importante tomar del estudio de Benza las siguientes consideraciones:

1. El análisis que hace en cuanto a lo que representa la manifestación escénica para la cultura andina, pues esta no se concibe como algo fuera de la vida de quienes la ejecutan, sino que es un elemento importante de la misma.
2. Las manifestaciones escénicas constituyen y presentan la memoria de los pueblos y en muchos casos, como en el carnaval de los hijos de Accomarca, sirven como formas de denuncia y lucha contra las injusticias.
3. Cómo las manifestaciones escénicas representan, para sus participantes, un lugar de fortalecimiento de su identidad; las cuales generan catarsis y manifiestan una forma de su búsqueda del sentido de las cosas.

Todas estas consideraciones nos evidencian cómo la cultura andina se (re)presenta en sus diferentes manifestaciones escénicas y, por ende, nos permiten acercarnos a la esencia de lo que nosotros consideramos como teatralidad andina.

Otro estudio en donde se alude a la teatralidad andina es el artículo de María Delia Martínez (2012). En su resumen, y utilizando el término «teatralidades andinas coloniales», explica:

Las teatralidades andinas coloniales se diseminan en múltiples formas que van desde la gestualidad establecida para ejecutar un ritual, hasta la dimensión sofisticada del trabajo del actor en la encarnación de un personaje. En todas ellas el cuerpo actúa como soporte de la comunicación y el encuentro con el otro. El cuerpo se relaciona con la memoria y las teatralidades de la memoria serían parte de un entramado de expresiones, un sistema diverso, complejo y en permanente

movimiento, que mostraba los hechos de la historia siempre renovados gracias a la mirada activa de las comunidades y a los contextos que ellas proporcionaban. (p. 47)

Si bien el artículo se enfoca más en el cuerpo dentro de las manifestaciones escénicas, encontramos similitudes con los anteriores artículos cuando señala que las teatralidades andinas (coloniales) poseen una asimilación dinámica entre los ritos y las celebraciones de raíz prehispánica y del proceso colonial, los cuales crearon un nuevo discurso identitario para la población regional; además de la mención del canto y baile colectivo. Sin embargo, algo que reconoce este artículo, y que no ha sido considerado antes, es la importancia del cuerpo, un rasgo que a nosotros nos interesa destacar.

Desde el lado escénico, podemos entender al cuerpo como el encargado de la ejecución de la narratividad de una manifestación escénica, pues es el intermediario entre el sujeto y el mundo (citado en Trastoy y Zayas de Lima, 2006). Además, este mismo cuerpo, en conjunto con el lugar en donde se ejecuta la manifestación escénica, forma el escenario previsto para el quehacer de la memoria (Martínez, 2012). Del mismo modo, y a través del danzante enmascarado, podemos destacar el juego de la mirada entre espectador y actor, así como la ritualización del cuerpo de este último.

Por otro lado, el cuerpo, para la cultura andina, toma la posición de una ofrenda, pues sirve como expresión para alcanzar algo más allá del goce estético. Por ejemplo, y trayendo una vez más a nuestro objeto de estudio, en la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i el cuerpo asume el sacrificio de peregrinar —acción principal de la festividad— durante todo su recorrido hacia el Ausangate, para poder recibir la bendición del señor de Qoyllur Rit'i, así como la del Apu. Del mismo modo pasa con la danza que realizan las diferentes comparsas. Este ejemplo evidencia cómo el peregrinar y danzar equivale como ofrenda para los peregrinos de Qoyllur Rit'i. Como opina Benza (2016), «(...) para los danzantes es un honor y una necesidad manifestar su fe a través de la danza», lo mismo aplica para peregrinar.

Con estos estudios, como antecedentes y ejemplos de acercamiento conceptual, podremos definir lo que, para este estudio, es la *teatralidad andina*: se trata de aquellos comportamientos sociales de carácter ritual en los cuales se hace evidente la percepción del mundo andino, su simbología, caracterización y constante evolución; destacada por (re)presentarse mayormente en las festividades patronales, por poseer una simultaneidad en la ejecución de sus actividades, tener como característica el juego, la danza y música como elementos escénicos coexistentes, donde el danzante enmascarado, como personaje protagonista, utiliza su cuerpo como herramienta de comunicación, el cual hace posible el encuentro con el espectador quien cumple un rol activo dentro de la festividad. Asimismo, la *teatralidad andina* destaca por cargar con un sistema de conocimiento y organización de la memoria colectiva de la cultura andina, con un bagaje cultural heredado —que abarca desde el Perú prehispánico y se mantiene en el Perú contemporáneo—, el cual se adapta y adopta nuevas formas y contenidos por las diferentes transformaciones que ha atravesado y aún atraviesa dicha cultura.

Para aplicar esta conceptualización optamos por desglosar los rasgos escénicos de nuestro objeto de estudio, en ellos detectamos la presencia de características de la teatralidad

andina; además, evidencian la existencia del hecho teatral propio del país, el cual se preserva por ser herencia y parte del entendimiento y proyección de nuestra cultura.

Rasgos escénicos en la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i

Juegos

El patio de juegos, conocido como «Pucllanapata», cumple una función meramente escénica, pues es «una sofisticada forma de teatralidad sustentada en el juego propiamente dicho. Es un contexto de oralidad donde aparecen personajes a partir de la verbalización de roles distintos. Esta feria teatral de los deseos es uno de los atractivos de la fiesta, que se realiza en una explanada un tanto alejada del templo en dirección al nevado» (Rubio, 2010).

Los juegos en el «Pucllanapata» son realizados por aquellos actores sociales que no intervienen en la festividad como actores-danzantes, sino que su rol es únicamente de peregrinos-observadores de la festividad. Ellos se entregan al juego escénico y asumen su ficción improvisando situaciones que representan sus aspiraciones de vida: bautizos, matrimonio, adquisición de una casa, etc. Estos juegos son una herencia para los peregrinos-observadores, utilizada como práctica para manifestar sus deseos.

Dentro del «Pucllanapata» existe la oportunidad, para los peregrinos-observadores, de autorepresentarse mediante el juego y manifestar su propia percepción dentro del mundo que aspiran tener.

«Taqui»: danza y música

La danza y la música son componentes imprescindibles dentro de las diferentes festividades tradicionales del Perú. En Qoyllur Rit'i son dos las danzas más representativas: los «Wayri Ch'unchu», danza proveniente de la zona «yunka» (selva) de nuestro país, llevada a cabo sobre todo por la comunidad Q'ero y extendida en las naciones Paucartambo y Quispicanchis (Salas, G., 2010); y los «Qhapaq Qolla», danza proveniente de las comunidades altoandinas, en su mayoría del Altiplano.

Estas dos comparsas poseen personajes que están presentes durante toda la festividad, pues son de las comparsas más importantes por ser de las más antiguas. En ellas encontramos la participación del actor (social) que danza y/o danzante enmascarado, y en él observamos el cambio que ocurre en su comportamiento cotidiano, generado por una elaboración simbólica con su participación (Rubio, 2009) dentro de la festividad.

Por un lado, los «Wayri Ch'unchu» son personajes que no poseen máscara, pues se trata de personajes humildes que poseen pocas cosas dentro de su indumentaria. Sin embargo, y a pesar de no entrar en la descripción exacta de danzante enmascarado, cumplen uno de los roles protagónicos dentro de la festividad, pues son quienes lideran los distintos traslados en el transcurso de la peregrinación, tanto en el traslado de la imagen del Señor de Tayankani como en la peregrinación de las 24 horas, en donde escoltan y guían a la multitud de fieles para que

ejecuten la peregrinación; además de realizar pequeños rituales dirigidos por ellos, sobre todo al llegar a la zona del «Intillocsina» en donde esperan la salida del sol. Es decir, son ellos los encargados de que la peregrinación se realice en conjunto, a través de su ejemplo y guía, y ofrendan su danza como símbolo de agradecimiento al Señor de Qoyllur Rit'i y al Apu Ausangate. Esta danza se ejecuta al ritmo del «Chakiri wayri», canción característica de la festividad, que para los peregrinos es símbolo de fortaleza y les ayuda en la predisposición para la peregrinación.

Por otro lado, están los «Qhapac Qollas». Su aparición fue uno de los cambios más notorios en la historia de la peregrinación a Qoyllur Rit'i, pues «a partir de 1996, los q'eros empezaron a enviar a Qoyllur Rit'i una comparsa de *Qhapac Qolla* (la cual representa a los comerciantes y a los pastores de llamas del altiplano)» (Wissler, H., 2010). Personajes de carácter más «civilizado», que tienen más sofisticada su forma de vestir; «Frente a la sencillez de las plumas de los *wayri ch'unchu*, los *qhapaq qulla* usan máscaras, monteras bordadas, campanitas, y cantan» (Salas, 2010).

Según varias investigaciones dedicadas a estudiar este acontecimiento, esto deviene de una adaptación social de los q'eros para identificarse con los demás peregrinos procedentes de la zona urbana, a quienes se denomina «mistis» (Wissler, 2010). «No obstante (...) los *qhapaq qulla* no desempeñan ningún papel especial en las procesiones de la peregrinación, en contraste con lo central de los danzantes, la música y los tocados de *wayri ch'unchu*» (Salas, 2010).

Este es un ejemplo de cómo los continuos cambios, dados por el tiempo y la propagación de la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i, repercuten en los actores sociales participantes de las comparsas de las distintas naciones. El actor que danza demuestra su nueva visión del mundo, donde se adapta y se transforma de personaje para cambiar la forma de interrelacionarse en la festividad, con el Señor de Qoyllur Rit'i y con los distintos rituales andinos que ejecuta. «El etnomusicólogo peruano Raúl Romeros se refiere a este proceso de identidad contextual cambiante como identidad móvil» (Citado en Wissler, 2010, p. 111).

Además de estas dos danzas, nos interesa destacar la ejecución de la música, ya que se distingue por su forma potente de interpretación, rasgo característico de la música andina, donde a los músicos de las diferentes naciones, como devotos, les interesa que su música pueda ser escuchada por el Señor, «el volumen es el criterio primordial para que el Señor de Qoyllur Rit'i, también escuche a los emisores de las canciones y pueda corresponder con una buena vida para la comunidad (...) tienen que alegrar (*hatun kuisqa*) al Taytacha Qoyllur Rit'i y a los apus, tocando bien y a todo volumen» (Wissler, 2010).

Es innegable que la danza y la música son elementos que tienen un diálogo y retroalimentación entre ellos, ambos nos ilustran la cultura andina y su manifestación conservada en el tiempo. «Es a través de los cantos y danzas de diversos géneros musicales como ha perdurado la tradición ancestral de la cultura andina, con un repertorio artístico que mantiene la memoria colectiva» (Godoy, A., 2013).

De esta manera vemos que en Qoyllur Rit'i la danza y la música poseen la memoria de la festividad en sí misma. Observamos cómo la comunidad Q'ero enfrentó los cambios provenientes

de la sociedad, cómo ellos se veían dentro de ella y cómo, luego, buscan adaptarse a la misma. De igual manera, vemos cómo la interpretación de la música representa una ofrenda para el Señor de Qoyllur Rit'i y para los apus. Y, finalmente, percibimos que la festividad es caracterizada por tener una memoria colectiva propia del lugar y de quienes participan en la celebración por generaciones.

Ritualidad

Sabemos que los rituales tienen un componente escénico, pues en ellos las personas siguen unos parámetros para su realización, en donde sus comportamientos cambian y se predisponen a dicha realización. «Es importante resaltar que la necesidad del hombre de plañir, o exultar, alabar o adorar, pedir u ofrecer, brindar o sacrificar, ha incitado muchas veces, a que las fiestas y rituales se manifiesten en manifestaciones dramáticas» (Godoy, 2013). En Qoyllur Rit'i existen distintos rituales que ocurren en simultáneo unos con otros, principalmente por tratarse de una festividad grande adonde concurren muchas personas y cada una vive de distinta forma y orden la celebración.

Existe, por ejemplo, la purificación a través de la flagelación con azotes como bautizo de la festividad, tanto para los nuevos Ukukus como para algunos de los peregrinos. Este ritual consiste en dar tres azotes con el «wich'iwich'i» (azote de 8 puntas) en nombre de la Santísima Trinidad, a lo que el bautizado responde con un beso al «wich'iwich'i», finalizando este pequeño rito con un abrazo (Chauca, R., 2018). Se trata de un pequeño ritual de iniciación y aceptación como actor social activo de la festividad y no tiene un tiempo determinado de realización.

Sin embargo, el ritual que nosotros más destacamos de la festividad, por constituir la acción principal en la que el cuerpo se involucra totalmente y representa el único medio por el cual puede ser ejecutada la ofrenda tanto de danzantes enmascarados como de actores sociales o el resto de los fieles, es la peregrinación. Esta proyecta la motivación de la existencia, realización y razón por la que perpetúa la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i hasta estos días.

Son dos peregrinaciones las contempladas en la programación de la celebración. La primera, la peregrinación de las 24 horas: se peregrina al Sinak'ara como sacrificio de la festividad y están involucrados todos los asistentes; termina con el «Intillocsina», un ritual de recibimiento al Inti (el sol), que desencadena cuando los «danzantes se incorporan, se abrazan y se inicia un gran despliegue dancístico; por los cerros vemos subir y bajar líneas interminables de Ukukus danzantes que se entrecruzan al compás del *chakiri wayrya* y van haciendo diseños incaicos, rombos que simbolizan al sol» (Rubio, 2010). La segunda, la peregrinación de los Ukukus, ritual que detallaremos a continuación.

Peregrinación de los Ukukus

El Ukuku es un personaje mitológico mitad hombre, mitad oso, caracterizado por ser el guardián encargado de las montañas y el puente de conexión entre los humanos y los Apus. De las muchas leyendas existentes sobre su procedencia, una de las más contadas narra que un oso se enamoró de una muchacha a la cual secuestró y con quien tuvo un hijo. Tanto el hijo como la madre vivían

encerrados en una cueva hasta que deciden escapar de su encierro luego de que la madre le confiese la verdad. Huyeron a los altos nevados donde el padre, al perseguirlos, se enfrenta al hijo, pero fue este último quien obtuvo la victoria. Los Apus al ver este acto conversan con el Ukuku para que sea el protector de los nevados, convirtiéndose, de esta forma, en fuente de comunicación con los humanos¹.

El Ukuku es un personaje multifacético y ambivalente que participa en distintas danzas típicas. Se caracteriza por llevar puesta una pelliza de lana negra con una cruz roja o blanca en el pecho, y una máscara que parece pasamontaña de color negro o blanco. Utiliza una pañoleta de color en la espalda y un muñeco colgado en el cuello llamado «Lulucha», que representa el alma del Ukuku que lo viste. Este personaje habla utilizando la voz en falsete para comunicarse sin exponerse a ser reconocido, ya que su misión a veces es poco comprendida por los peregrinos.

Dentro de la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i, los Ukukus hacen una peregrinación al nevado Sinak'ara, para traer de lo más alto posible del nevado bloques de hielo bendecido por el Apu Ausangate, que luego reparten entre los peregrinos; aunque en los últimos años, a consecuencia del deshielo, han recurrido a traer consigo botellas de agua del manantial. La primera ascensión que ejecutan al nevado del Sinak'ara se lleva a cabo después de la fiesta de la Santísima Trinidad; los Ukukus suben al nevado con ocho cruces representando a cada nación devota de la festividad, esto sucede en la tarde del lunes, y por la noche vuelven a subir al nevado para bajar las cruces (Spotswood, D., 2015). Una creencia del lugar narra que los Ukukus son los únicos que pueden hacer esta peregrinación para enfrentarse a los condenados que existen en los nevados, y si en algún caso un Ukuku se desbarranca, esto se interpreta como ofrenda y sacrificio para el Apu.

Por otro lado, los Ukukus rodean los alrededores del santuario del Señor de Qoyllur Rit'i para controlar el comportamiento de los peregrinos, y chasquean su látigo como advertencia para aquellos que falten el respeto al orden de la festividad. Sin embargo, los Ukukus no solo tienen carácter recio, sino que se tornan juguetones cuando participan en las distintas danzas que integran las comparsas o al jugarles bromas a los peregrinos-observadores.

La participación del Ukuku dentro de la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i es un ejemplo integral de la presencia de la teatralidad andina: desde su caracterización como Ukuku, ejecutada por danzantes enmascarados; la presencia del baile y la música en las distintas intervenciones del personaje en la festividad; la simultaneidad con la que Ukukus de varias naciones realizan distintos rituales para alcanzar la cima del nevado, al hacer la ascensión al Sinak'ara; además de prestar el cuerpo para la visualización de uno de los personajes mitológicos de la cultura andina, y añadir a esta (re)presentación la voz en falsete, para representar lo lúdico del Ukuku, sobre todo al momento de interrelacionarse con los demás.

¹ Explicación de Débora Correa en su clase maestra *Detrás de la máscara*, realizada el 2016 en La Casa de la Literatura Peruana.

De esta manera, la peregrinación de los Ukukus posee una teatralidad en la que estos personajes asumen su función de mediadores de la comunidad ante la deidad andina del Apu, como los personajes elegidos para hablar por el pueblo y traer las aguas sanadoras del nevado. Por lo que sus intervenciones durante la festividad cumplen un rol protagónico en la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i.

Conclusión

Para concluir con este artículo, podemos afirmar que en la Festividad de Qoyllur Rit'i sí se evidencia la teatralidad andina en sus rasgos escénicos, la cual se percibe en:

1. La peregrinación, como acción principal en la que están involucrados todos sus concurrentes, la cual permite realizar diferentes actividades simultáneamente en su recorrido a raíz de la gran concurrencia de peregrinos, la extensión del territorio y el gran recorrido de la peregrinación.
2. La presencia de distintos personajes encarnados por danzantes enmascarados, destacándose el Ukuku por tener un rol privilegiado dentro de la festividad, caracterizado por ser la fuente de comunicación entre los peregrinos y el Apu.
3. La presencia constante de la danza y la música como ofrenda y muestra de fe ante el Señor de Qoyllur Rit'i y al Apu Ausangate, expresiones que no se disocian durante su ejecución, y que cada nación posee como representación del lugar de su procedencia.
4. El juego presente principalmente en el «Pucllanapata», donde los peregrinos asumen el juego de manifestar sus deseos para que estos sean realizados, y en la (re)presentación de la personalidad juguetona del Ukuku con los peregrinos.
5. El carácter ritual de la festividad, asociado al lugar, los actores sociales y las actividades realizadas que evidencian la memoria del pueblo, además de la adaptación a los cambios que ocurren con el pasar del tiempo; y que demuestra la importancia de conservar esta festividad, sobre todo por preservar estas manifestaciones ligadas a una cultura que desde la escena manifiesta sus percepciones y deseos.

Así como en Qoyllur Rit'i, en las distintas festividades tradicionales del país podemos advertir manifestaciones escénicas cuya riqueza está relacionada a lo que en esta investigación hemos propuesto como teatralidad andina. Se trata de manifestaciones que evolucionan con el tiempo y se adaptan a los cambios sociales que se viven. Además de siempre cargar con la herencia cultural y la memoria del lugar y de las personas participantes de las distintas actividades que se ejecutan. Este nuevo enfoque que trabajamos apunta a reconocer cómo una expresión que denominamos escénica posee el carácter de la cultura andina.

Referencias bibliográficas

- Andina (2018, mayo 25). Conozca el Qoyllur Riti, la fiesta de Cusco que se celebra en el nevado. Recuperado de: <https://andina.pe/agencia/noticia-conozca-qoyllur-riti-fiesta-cusco-se-celebra-el-nevado-711157.aspx>
- Benzo, R. (2016). Memoria y teatralidad andina: carnaval de los hijos del distrito de Accomarca. Recuperado de: <http://rodrigobenza.blogspot.com/2017/01/articulo-carnaval-de-los-hijos-del.html>
- Carreño, G. (2010). Acerca de la antigua importancia de las comparsas del wayri ch'unchu y su contemporánea marginalidad en la peregrinación de Quylluriti. Recuperado de: http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92122010000100004
- Ceruti, M. (2007). Qoyllur Riti: etnografía de un peregrinaje ritual de raíz incaica por las altas montañas del Sur de Perú. *Scripta Ethnologica*, XXIX, 9-35. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/148/14802901.pdf>
- Chauca, R. (2018). *Los pablitos de Paucartambo* [Tesis para optar al Título Profesional de Licenciado en Antropología]. Recuperado de: http://repositorio.unsaac.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12918/3606/253T20180200_TC.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Cortés, I. (2016). *Lo heterogéneo en los rituales andino-católicos: la peregrinación del Señor de Quylluriti, Cusco, Perú* [Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos]. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/140646/Lo-heterogeneo-en-los-rituales-andino-catolicos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Godoy Cossío, Ana (2013). *Canto andino y teatralización de las fiestas populares y religiosas. Teatro y fiesta popular y religiosa*. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 137-155. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 20/Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-409-6. Disponible en: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35173/1/GodoyCossio.pdf>
- Martínez Núñez, María Delia (2012, diciembre). Indagaciones sobre el cuerpo como soporte de teatralidades andinas coloniales. *Diálogo Andino - Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, N° 40, pp. 47-58. ISSN 0716-2278. [Fecha de consulta: 10 de julio de 2019]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=371336250005>
- Mendoza, Z. (2010). La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música en Quylluriti. Recuperado de: http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S0254-92122010000100002&script=sci_arttext
- Redacción EC (2018, mayo 26). Qoyllur Riti, la festividad religiosa que se celebra a más de 4 mil metros de altura. *El Comercio*. Recuperado de: <https://elcomercio.pe/peru/cusco/fiesta-qoyllur-riti-ancestral-festividad-inicia-hoy-nevado-colque-punko-noticia-522562>
- Rubio, M. (2009). En busca de una teatralidad andina. *Fiestas y rituales. X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos*. Pp. 245-262. Recuperado de: <https://docplayer.es/1412459-Fiestas-y-rituales-memorias-x-encuentro-noviembre-de-2009-lima-peru.html>

- Salas, G. (2010). Acerca de la antigua importancia de las comparsas de wayri ch'unchu y su contemporánea marginalidad en la peregrinación de Quyllurit'i. Recuperado de http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92122010000100004
- Spotswood, D. (2015). *Los peregrinos de los glaciares en deshielo: una reflexión teológica acerca del cambio ritual y el cambio climático en los Andes Peruanos* [Tesis de Maestría en Teología]. Recuperado de: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/21232>
- Torres, S. & Falceri, L. (2017). Patrimonio inmaterial: tres estudios de casos en Ecuador, Colombia y Perú. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6865523.pdf>
- UNESCO (2011). La peregrinación al Señor de Qoyllur Riti. Recuperado de: <https://ich.unesco.org/es/RL/la-peregrinacion-al-santuario-del-senor-de-qoylluriti-00567>
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Recuperado de: https://books.google.com.pe/books?id=tjpReNoz5e0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Wissler, H. (2010). Q'eros Perú: la regeneración de relaciones cosmológicas e identidades específicas a través de la música. Recuperado de: http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92122010000100005

Videografía

- Correa, D. (2016, mayo 4). *Clase maestra: detrás de la máscara con Débora Correa*. Casa de la Literatura. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SBfXhnrF2Sg>
- Dirección Regional de Cultura – Cusco [Ministerio de Cultura Cusco] (2013, junio 5). *El Ukuku*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Rck-SQDKxF8>
- Neviza TV Travel Channel (2019, mayo 20). *Qoyllur Riti Documental Completo (exclusivo)*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4KIKDe1fSeU>