



FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
CARRERA PROFESIONAL DE
ARTES ESCÉNICAS

“LA TEATRALIDAD ANDINA EN LA FESTIVIDAD DEL SEÑOR DE
QOYLLUR RIT’I”

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OPTAR
EL GRADO ACADÉMICO DE
BACHILLER EN ARTES ESCÉNICAS

PRESENTADA POR:

TALÍA BELTRÁN LLANOS (ORCID: 0000-0002-9716-3652)

ASESOR:

MG. ALEX MORILLO SOTOMAYOR (ORCID 0000-0002-2232-
903X)

LIMA, PERÚ

2020

**RESOLUCIÓN DIRECTORAL DE CARRERA N° 007-DACAE-DAFCH-U.
CIENTÍFICA-2020**

Lima, 6 octubre 2020

Visto la revisión realizada y la aprobación del Trabajo de Investigación titulado: **“La teatralidad andina en la festividad del Señor del Qoyllur Riti”**.

Presentado por:

TALÍA BELTRÁN LLANOS

Que, de acuerdo al reglamento general de la Universidad Científica del Sur y los lineamientos de Pre Grado para obtener el grado de Bachiller de Artes Escénicas y Literatura en la Facultad de Ciencias Humanas, se debe desarrollar un trabajo de investigación.

Que, de acuerdo a la normativa vigente de la Universidad Científica del Sur, en unos de las atribuciones conferidas al Director Académico de la Carrera.

SE RESUELVE:

Aprobar e inscribir el trabajo de investigación titulado: **“La teatralidad andina en la festividad del Señor del Qoyllur Rit’i”**

Nombrar al docente colaborador: Alex Morillo como asesor de dicho trabajo de investigación.

Regístrese, comuníquese y archívese.



Ernesto Barraza Eléspuru
Decano
Carrera de Artes Escénicas

T // (511) 610 6738
informes@cientifica.edu.pe
cientifica.edu.pe

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE BACHILLER POR JURADO

Fecha: 20/09/2020

El Jurado del trabajo de investigación de Bachiller:

Mg. Alex Morillo Sotomayor

Luego de evaluar el trabajo de investigación de Bachiller titulado:

LA TEATRALIDAD ANDINA EN LA FESTIVIDAD DEL SEÑOR DE QOYLLUR RIT'I

Presentada por los estudiantes:

CÓDIGO	ALUMNO	CORREO ELECTRÓNICO	TELÉFONO
100018960	TALÍA BELTRÁN LLANOS	100018960@ucientifica.edu.pe	956 764 418

Para optar al grado de Bachiller en: Bachiller en la Carrera de Artes Escénica, de la Facultad de Ciencias Humanas

Luego de haber evaluado el informe final del trabajo de investigación de Bachiller, concluye en calificar a:

CÓDIGO	ALUMNO	CALIFICACION	
100018960	TALÍA BELTRÁN LLANOS	Aprobado (18)	

El jurado firma en señal de conformidad.



Mg. Alex Morillo Sotomayor

ÍNDICE GENERAL

I.	INTRODUCCIÓN.....	3
I.1.	Festividad del Señor de Qoyllur Rit'i.....	4
II.	METODOLOGÍA.....	8
II.1.	Teatralidad y teatralidad andina.....	8
II.1.	El Recorrido Escénico.....	11
III.	RESULTADOS	15
III.1.	Rasgos escénicos.....	15
III.1.1.	Juegos.....	15
III.1.2.	Danza y música.....	16
III.1.3.	Ritualidad.....	19
III.1.4.	Peregrinación de los Ukukus.....	21
IV.	CONCLUSIONES.....	23
V.	BIBLIOGRAFÍA.....	26

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

Talía Beltrán Llanos

Universidad Científica del Sur

I. INTRODUCCIÓN

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, entre otros, debido al sincretismo que poseen los componentes de dicha festividad, así como por la complejidad de su origen y conservación. Dentro de estos componentes, nos interesa destacar la manifestación escénica, característica de varias festividades tradicionales del Perú.

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; asimismo, veremos el desempeño del Ukuku dentro de esta festividad como personaje principal y característico de Qoyllur R'iti. Con este análisis, podremos evidenciar la teatralidad andina, concepto que sustentaremos dentro de este estudio y que explicaremos más adelante.

Es importante saber que la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i fue declarada *Patrimonio Cultural de la Nación* en el año 2004 y *Patrimonio Cultural Inmaterial de*

la *Humanidad* por la UNESCO el 2011, avalando, de esta manera, su importancia cultural. Más allá de estas categorizaciones, la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i carga con una herencia cultural que ha trascendido como práctica y expresión inmaterial con el pasar de los años. María Eugenia Bellido (2012) sostiene que la UNESCO ha resaltado el carácter participativo de la festividad, además de ponerlo como ejemplo para otras expresiones que quieran formar parte de la lista de Patrimonio Inmaterial (citado en Torres, S. & Falceri, L., 2017). Asimismo, una de las razones por las cuales la UNESCO ha patrimonializado esta festividad se debe a la preocupación por conservar el espacio natural en el que se desarrolla (Torres, S. & Falceri, L., 2017), además de cuidar a la festividad de los inevitables cambios que pueden surgir dentro de ella a raíz del paso del tiempo.

I.1. 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 lo 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 R'iti se celebra durante el transcurso de una semana y son sus dos últimos días los centrales.

De acuerdo con el artículo “Qoyllur Riti, la festividad religiosa que se celebra a más de 4 mil metros de altura”, la festividad se podría resumir de la siguiente manera:

Se da inicio con la procesión del Señor de Qoyllur Riti desde su capilla en el centro poblado de Mawallani, ubicado en el distrito de Ocongate, hasta su santuario en el nevado de Sinakara. Luego, el primer miércoles después de Pentecostés, se realiza una segunda procesión, en honor a Nuestra Señora de Fátima.

Durante las procesiones, el elenco de músicos danzan e interpretan cantos en quechua y español. En el denominado “Domingo de Trinidad”, es cuando la eucaristía sale en procesión por el santuario. Al día siguiente, el Señor de Qoyllur Riti es llevado en procesión a la gruta de la virgen y traído de vuelta.

Al amanecer del tercer día, ukukus procedentes principalmente de Paucartambo y Quispicanchi, escalan los glaciares del nevado para recoger las cruces puestas en la cima, y también traen consigo bloques de hielo, cuya creencia popular les atribuye propiedades medicinales. Vale preciar que desde hace algunos años esta costumbre ya no se practica debido al deshielo que sufren los glaciares (n/a., *El Comercio*, 2018).

A pesar de que el orden de lo que se lleva a cabo dentro 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), los peregrinos y danzantes (quienes en su mayoría son oriundos del valle del Vilcanota y de Cusco), los celadores,

los ukukus, las vivanderas y mercaderes ocasionales. Asimismo, los policías y algunos extranjeros se han incorporado a la festividad en los últimos años (Ceruti, M., 2007).

Los principales encargados de la organización son *La Hermandad del Señor de Qoyllur Rit'i*, quienes velan por las actividades de carácter católico como la misa de bendición a los peregrinos, las peticiones, la circulación de las danzas como ofrenda al Señor, entre otros.

Por otro lado, la distinción y distribución de los peregrinos se da según naciones, y estas, normalmente, están determinadas según el lugar de procedencia: Paucartambo, Quispicanchis, Canchis, Acomayo, Paruro, Anta y Urubamba. También asisten fieles de lugares más alejados como Puno, Arequipa, entre otros. Cada nación tiene bajo su tutela una comparsa de danzantes. Con el tiempo, en las comparsas las danzas han ido variando, pero las más representativas y que tienen rastros desde los inicios de la festividad son *Wayri Ch'unchu* y *Qhapac Qollas*. La primera es una danza representativa de la selva, mientras la última es de la sierra. Durante esta semana, cada comparsa realiza su danza como ofrenda y muestra de devoción al Señor de Qoyllur Rit'i.

Así como las danzas, algunas de las actividades que los peregrinos realizan en su recorrido son juegos en los que construyen casas con piedras denominadas Apachetas, por las cuales se cobran y pagan con billetes de papel; asimismo, se realizan juegos en los cuales se representan microescenas en las que los peregrinos emiten algunos de sus deseos de vida como bodas, bautizos, etc.

En cuanto al orden de la festividad, los *celadores* están encargados, en coordinación con la Policía y los rescatistas, de velar por el bienestar de los devotos asistentes; sin embargo, son los ukukus los principales personajes de la fiesta quienes

hacen prevalecer el debido respeto en los lugares sagrados, con autoridad de aplicar castigo a los que osan infringir las normas de conducta. Los *ukukus* son 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. Son, también, parte de las comparsas de las diferentes naciones asistentes, y peregrinan al nevado como ofrenda al Apu para traer consigo el agua sanadora del nevado.

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 que se refieren principalmente a la construcción de la festividad, más no existen estudios escénicos previos de esta; por ello, nos parece importante relacionar a las artes escénicas no solo con esta sino con las diversas festividades tradicionales del Perú, y cómo estas 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.

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?

De esta manera, dentro de esta investigación nos interesa analizar los componentes escénicos existentes en la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i, así como la importancia de su teatralidad andina. Para ello, definiremos primero el término de “teatralidad” y cómo esta constituye un hecho escénico; luego, analizaremos el concepto de “teatralidad andina”; además, haremos un breve análisis sobre algunos componentes

de la festividad y sobre cómo el acto de peregrinar constituye, para quienes asisten a Qoyllur R'iti, como el rasgo de teatralidad andina más representativo, y que involucra a todo aquel participante de la festividad.

II. METODOLOGÍA

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 Qoyllu R'iti. A partir de esto se describirá el desempeño de los diferentes rasgos escénicos de la propia festividad. Asimismo, es explicativa, pues al desarrollar el concepto de teatralidad andina, se detallarán aquellos rasgos escénicos conservados y manifestados de la festividad del Señor de Qoyllur R'iti, los cuales nos permitirán identificar uno de los antecedentes de práctica escénica propia de nuestra cultura.

II.1. 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 ellos se ven inmersos dentro de él.

Esta definición nos asistirá en la explicación de los diferentes rasgos escénicos, dentro de la festividad del Señor de Qoyllur Riti y sobre cómo a través de ellos vemos la cultura andina y su percepción sobre el mundo, y cómo ejecuta su correspondiente rol como regulador de comportamiento dentro de la festividad, lo cual veremos más adelante.

Por otro lado, nos parece importante denominar a los rasgos escénicos, dentro de la festividad del Señor de Qoyllur Rit'i, como propios de la teatralidad andina. Existen algunos acercamientos al término 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 casos 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).

Y 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 lo 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.

Asimismo, 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. Este 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 de 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, 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 dos características que también podríamos considerar como propias de la teatralidad andina: la representación no frontal 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 tenemos que tener en cuenta, pues esta está cada vez más presente en las representaciones

escénicas contemporáneas del país; evidentemente, son a causa de la renovación y contextualización permanente que es propia de distintas manifestaciones escénicas, pero este es un tema que detallaremos más adelante.

Por otro lado, nos parece importante tomar del estudio de Benza las siguientes consideraciones:

1. El análisis que hacen 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 es el caso del 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 están relacionadas a la cultura andina y cómo esta se presenta y representa y, por ende, nos permiten ver 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 el resumen, se explica cómo funcionan las teatralidades andinas coloniales:

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).

Aunque este artículo se enfoca más en la corporalidad dentro de las manifestaciones escénicas, encontramos similitudes con los anteriores artículos cuando señala que las teatralidades andinas, coloniales en este caso, 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 corporalidad, un rasgo que a nosotros nos interesa destacar, pues encontramos que es distintivo de la teatralidad andina.

Por un lado, 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 este 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 R'iti la teatralidad andina se manifiesta constantemente en la acción de peregrinar, pues esta representa en la acción principal de la festividad. Así como en la danza de las diferentes comparsas, el cuerpo asume el sacrificio de realizar el recorrido hacia el Ausangate para, de esta manera, poder recibir la bendición del señor de Qoyllur Ri'ti, así como la del Apu. En este ejemplo, se evidencia la importancia del cuerpo para ver cómo el peregrinar y danzar significa una ofrenda para los peregrinos de Qoyllur R'iti, por lo que, durante todo el tiempo que transcurre la festividad estas características de la teatralidad andina están presentes y conservan los conocimientos de sus ancestros, además de perpetuar la identidad y memoria de su cultura. Como explica 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, y en donde el danzante enmascarado, como personaje protagonista, utiliza su corporalidad 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.

III. RESULTADOS

Para aplicar la conceptualización planteada anteriormente, optaremos por desglosar los rasgos escénicos de la festividad del Señor de Qoyllur R'iti, los cuales demuestran la presencia de las características de la teatralidad andina y 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.

III.1. Rasgos escénicos

III.1.1. Juegos

El patio de juegos, conocido como el *Pucllanapata*, cumple una función meramente escénica, en donde se ponen de manifiesto algunas de las peticiones de los fieles, además de ser el mismo juego la característica para la realización de esta actividad. El *Pucllanapata* es “una sofisticada forma de teatralidad sustentada en el 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 y de observadores de la teatralidad de la festividad. Sin embargo, se entregan al juego escénico de esta forma, improvisando situaciones que desean que se realicen en su vida, se auto representan, de alguna manera, en su futuro y teatralizan de esta forma sus deseos.

El componente escénico del juego, en sí mismo, es innegable, y el que se lleva a cabo en Qoyllur R’iti revela la teatralidad que los peregrinos, asistentes a la festividad, heredan como práctica para manifestar sus deseos. En él, asumen la ficción que les brinda el juego para, de esta manera, representar las aspiraciones que desean en su vida. Así como en las demás manifestaciones escénicas que se realizan en Qoyllur R’iti, 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.

III.1.2. Danza y música

La danza y la música son componentes infaltables dentro de las diferentes festividades tradicionales del Perú. En el Qoyllur R’iti 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, nos encontramos con 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 se “incluye objetos provenientes de la amazonía; plumas rojas de guacamayo en el tocado, una peluca de múltiples cuerdas que tienen trenzadas plumas rojas y azules de loros, finalmente la vara-lanza de chonta (Salas, 2010.)”. Sin embargo, y 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 el ritual de la peregrinación, además de los 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 Qoyllur R'iti y al Apu Ausangante.

De la misma manera, esta danza siempre se ejecuta al ritmo del *Chakiri wayri*, canción característica de la festividad del Señor de Qoyllur R'iti. Para los peregrinos es símbolo de fortaleza y les ayuda en la predisposición para la peregrinación. Lo que más se distingue de los diferentes músicos de las naciones es su forma de interpretación potente, rasgo característico de la música andina, donde a los devotos les interesa que su

música pueda llegar a ser escuchado por el Señor, “el volumen es el criterio primordial para que el Señor de Qoyllurit’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 Qoyllurit’i y a los apus, tocando bien y a todo volumen (Wissler, 2010)”.

Uno de los cambios más notorios en la historia de la peregrinación a Qoyllur R’iti fue, justamente, la aparición de los *Qhapac Qollas*, 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* quilla usan máscaras, monteras bordadas, campanitas, y cantan (Salas, 2010)”. Según varias investigaciones dedicadas a ver este acontecimiento, esto deviene de una adaptación 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 quillo* 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 chu’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 R’iti, repercuten en los actores sociales participantes de las comparsas de las distintas naciones. El actor que danza demuestra su nueva visión del mundo, en el cual se adapta y se transforma de personaje para cambiar la forma de interrelacionarse en la festividad, con el Señor de Qoyllur R’iti y con los distintos rituales andinos que ejecutan. “El etnomusicólogo peruano Raúl

Romeros se refiere a este proceso de identidad contextual cambiante como identidad móvil” (Citado en Wissler, 2010, p. 111).

Es innegable que la danza y la música son elementos que tienen un diálogo y retroalimentación entre ellos, así como con la festividad del Señor de Qoyllur R’iti, ya que nos expone 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 el Qoyllur R’iti la danza y la música poseen la memoria de la festividad en sí misma. Vemos cómo la comunidad Q’ero se adecuó y adecuó la danza de los *Wayri Ch’unchu* a ciertos cambios que provenían desde la sociedad, en donde se puede rastrear cómo ellos se veían dentro de ella y cómo buscan adaptarse a sus cambios; por ello, agregan la danza de los *Qhapac Q’olla*. Asimismo, vemos cómo la interpretación de la música manifiesta la creencia que depende del volumen con la que es ejecutada para que el Apu tenga en cuenta esta manifestación como ofrenda. Con esto, vemos cómo la teatralidad andina está inmersa dentro de estas manifestaciones escénicas en el Qoyllur R’iti, caracterizadas por tener una memoria colectiva propia del lugar en donde se ejecuta la festividad y por quienes participan en la celebración por generaciones.

III.1.3. Ritualidad

Los diferentes rituales que componen la festividad tienen un componente escénico por el mismo hecho de ser rituales, en los cuales las personas siguen unos parámetros para su realización, en donde sus comportamientos cambian y se predisponen a su

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). De esta manera vemos distintos rituales dentro de Qoyllur R’iti que ocurren en simultáneo unos con otros, esto ocurre, principalmente, por tratarse de una festividad grande en donde 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 el tres veces dar 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). Prácticamente, este es un 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 en 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 actores sociales o el resto de los fieles, es la peregrinación. El peregrinar en Qoyllur R’iti se convierte en el ritual principal de la festividad, constituyendo de esta manera en una característica de la teatralidad andina, pues esta proyecta la motivación de la existencia, realización y la razón por la que perpetua la festividad hasta estos días.

Son dos peregrinaciones, contempladas en la programación de la celebración, las más importantes: la peregrinación de las 24 horas, en donde se peregrina al Sinak’ara como sacrificio de la festividad, en la que están involucrados todos los asistentes, la cual termina con el *Intillocsina*, un ritual de recibimiento al Inti (el sol), el cual

desencadena en que “danzantes se incorpora, 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)”; y, la siguiente más importante es, la peregrinación de los Ukukus, ritual que detallaremos a continuación en un propio ítem, pues este se involucra directamente con el rol que ejecuta el Ukuku dentro de la festividad y con este podremos demostrar la riqueza de este personaje pues alberga todas las características propuestas en la conceptualización de teatralidad andina.

III.1.4. 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 ella 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, y 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 y se convierte, de esta forma, en fuente de comunicación con los humanos¹.

El Ukuku es un personaje multifacético y ambivalente que participa en distintas danzas típicas. Este se caracteriza por llevar puesta una pelliza de lana negra con una

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

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 se comunica utilizando la voz en falsete para comunicarse sin exponerse a ser reconocidos, ya que su misión a veces es poco comprendida por los peregrinos.

Dentro de la festividad del Señor de Qoyllur Rit’i, hacen una peregrinación que implica subir al nevado Sinak’ara, para traer de lo más alto posible del nevado bloques de hielo bendito por el Apu Ausangate para repartirlos entre los peregrinos, aunque en los últimos años, a consecuencia del deshielo, han recurrido a traer consigo botellas de agua del manantial. Existe una creencia del lugar que 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 caso algún Ukuku se desbarrancara se lo interpreta como ofrenda y sacrificio para el Apu.

La primera ascensión que ejecutan al nevado del Sinak’ara se lleva a cabo después de la fiesta de la Santísima Trinidad, en donde los Ukukus suben al nevado con ocho cruces representado a cada nación devota de la festividad, esto sucede en la tarde del lunes, y en la noche es donde vuelven a subir al nevado para bajar las cruces (Spotswood, D., 2015).

Asimismo, el Ukuku rodea los alrededores del santuario del Señor de Qoyllur Rit’i, el comportamiento de los peregrinos y chasquean su látigo como advertencia para aquellos quienes faltan 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.

La participación del Ukuku dentro de la festividad del Señor de Qoyllur R'iti evidencia la teatralidad andina en todo momento: en 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 en la que Ukukus de varias naciones realizan distintos rituales para alcanzar la cima del nevado al hacer la ascensión al Sinakara, además de prestar el cuerpo para la visualización de uno de los componentes mitológicos de la cultura andina en la cual para (re)presentarlo le incluyen la voz en falsete para representar lo lúdico que es el Ukuku, sobre todo al momento de interrelacionarse con los demás. La peregrinación de los Ukukus al Apu Ausangate tiene una narrativa 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.

IV. CONCLUSIONES

Para concluir con este artículo, podemos afirmar que la Festividad de Qoyllur R'iti sí manifiesta una teatralidad andina y sus aspectos son:

1. La peregrinación como una acción principal en la que están involucrados todos sus concurrentes, la cual permite realizar diferentes actividades durante su recorrido. Estas actividades ocurren de manera simultánea 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 comunicarse con los fieles sobre todo para controlar su actitud dentro de la festividad y sirve como fuente de comunicación entre los peregrinos y el Apu.
3. La presencia de la danza y la música como ofrenda y muestra de fe ante el Señor de Qoyllur R'iti y al Apu Ausangate son constantes durante la festividad. Son 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* y en la (re)presentación de la personalidad del Ukuku, en donde los peregrinos asumen el juego de manifestar sus deseos para que estos sean realizados, y en el juego del Ukuku con los peregrinos a través de algunas bromas que aquel personaje lleva a cabo.
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, pero 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 ocurre en el Qoyllur R'iti, 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.

V. BIBLIOGRAFÍA

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 Quyllurit'i*. 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*. Recuperado de: http://repositorio.unsaac.edu.pe/bitstream/handle/UNSAAC/3606/253T20180200_TC.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Conozca el Qoyllur Riti, la fiesta de Cusco que se celebra en el nevado. (2018, mayo 25). *Andina*. Recuperado de: <https://andina.pe/agencia/noticia-conozca-qoyllur-riti-fiesta-cusco-se-celebra-el-nevado-711157.aspx>

Cortes, I. (2016). *Lo heterogéneo en los rituales andino-católicos: la peregrinación del Señor de Quyllurrit', Cusco, Perú*. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/140646/Lo-heterogeneo-en-los-rituales-andino-catolicos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Insúa, M. & Vinetea, M. (edit.) *Teatro y fiesta popular y religiosa*. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 137-155. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 20/Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-409-6.

Martínez Núñez, María Delia, INDAGACIONES SOBRE EL CUERPO COMO SOPORTE DE TEATRALIDADES ANDINAS COLONIALES. *Diálogo Andino - Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina* [en línea] 2012, (Diciembre-Sin mes): [Fecha de consulta: 10 de julio de 2019] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=371336250005>> ISSN 0716-2278

Mendoza, Z. (2010). *La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música en Qoyllurit'i*. 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. *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 Qoyllurit'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*. 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=gsbs_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. [Casa de la Literatura]. (2016, mayo 4). *Clase maestra: detrás de la máscara con Débora Correa*. 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>

Nevisa Tv Travel Channel. (2019, mayor 20). *Qoyllur Riti Documental Completo (exclusivo)*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4KIKDe1fSeU>