



IDENTIDADES REPRESENTADAS

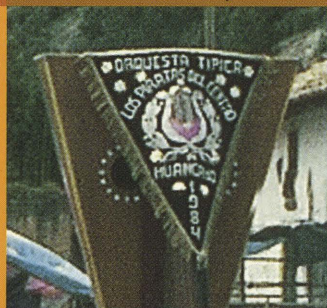
performance, experiencia y memoria en los andes



Capítulo 10

Cánepa Koch

Editora



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 2001

La presente edición se ubica en el marco de las publicaciones que promueve el Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú gracias al apoyo de la Fundación Ford.

Primera edición: diciembre de 2001

Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes

Carátula: Natalia Iguíñiz

Copyright © 2001 por Fondo Editorial de la

Pontificia Universidad Católica del Perú

Plaza Francia 1164, Cercado, Lima, Perú.

Telefax: 330-7410

Teléfono: 330-7411

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal 1501052001-4556

Derechos reservados

ISBN 9972-42-450-2

Impreso en Perú – Printed in Peru

Incas y españoles bailando un alegre huayno **El humor en una representación teatral en los Andes**

Alex Huerta-Mercado

Una de esas noches horribles en las que no se puede conciliar el sueño debió ser aquella madrugada del 16 de noviembre de 1532 para todo el ejército español apostado en Cajamarca en espera de conocer al inca Atahuallpa. ¿Qué había pasado? El día anterior el inca había aceptado una invitación cursada por Francisco Pizarro para un primer encuentro, en donde la comitiva incaica destacaba por su superioridad numérica frente a la hueste perulera, temerosa de un posible enfrentamiento. ¿Qué sucedió luego? La angustia se incrementó hasta entrada la tarde: el inca parecía tener una puntualidad del tamaño de la paciencia de los españoles, quienes lo esperaban hacia el mediodía. Atahuallpa apareció muchas horas después con un enorme séquito.

El inca está ya en la plaza de Cajamarca cuando fray Vicente de Valverde se le acerca para realizar el requerimiento. Problemas de comunicación. Ahora es Atahuallpa quien parece no tener paciencia ante un ritual que no le dice nada. Un libro —la Biblia—, que se supone contiene la palabra del dios al que el sacerdote se refiere, tampoco significa suficiente para el soberano, que lo arroja al suelo. Fray Vicente intenta explicar, se llena de temor, huye y clama por apoyo. Se inicia un ataque sorpresivo que se convierte en masacre, los caballos corren encima de los cadáveres, la pólvora cubre la tarde y, para la noche, el inca es prisionero de los españoles. Prisionero incómodo, juicio sumario, el soberano es ejecutado al poco tiempo, estrangulado con un torniquete en la pena del garrote.

Más de cuatrocientos cincuenta años después, bajo el cielo despejado de Sapallanga y en el marco de la fiesta en honor a la Virgen de Cocharcas, frente a un numeroso público del cual formamos parte, un actor personifica a un gracioso *fray Vicente de Valverde* que ofrece una Biblia a su colega actor que encarna al *inca*: «Atahuallpa, Atahuallpa, vengo de más allá del mar para hacerte conocer los fundamentos de la ley cristiana».

El encuentro entre el inca y su comitiva con los conquistadores españoles en Cajamarca se revela como un hecho fundante en la mentalidad de los peruanos. A partir de los textos escolares y el discurso oficial, el imperio incaico se presenta idealizado y poderoso, al tiempo que dolorosamente vulnerado por un, en esos momentos, reducido y codicioso grupo de españoles. A la manera de un mito fundacional, este encuentro se percibe como el extremo inicial de una historia permanente de dominación total y legitimidad colonial (Portocarrero 1993).

El presente ensayo busca aproximarse a una relectura del encuentro en Cajamarca a partir del análisis del *Apu inca*, danza y representación teatral que se realiza en homenaje a la Virgen de Cocharcas en la comunidad de Sapallanga cada 8 de setiembre. Esta representación se caracteriza por la disciplina en su realización, el cuidado en el vestuario (los danzantes lo comparan con el que se usa en el Inti Raymi cuzqueño) y la expectativa que genera en los asistentes a la fiesta. Sin embargo, si dejamos de observar exclusivamente la representación y dirigimos nuestra mirada al público, descubrimos sonrisas permanentes, bromas compartidas con los actores y, sobre todo, momentos de carcajadas. El evento representado no guarda exclusivamente un sentido trágico, sino que propone una relectura con elementos lúdicos y carnalescos, que logran al final integrar en una sola danza a los personajes en escena. Quisiera centrarme en este aspecto: el humor en la obra, aceptando que no se trata de una pieza teatral que pretende ser comedia. El humor como elemento reconciliatorio o de agresividad atraviesa casi cualquier área de las relaciones humanas, y es a través de su análisis que podemos descubrir los aspectos que detrás de él se camuflan.¹

1. La Virgen

Saliendo en colectivo del centro de Huancayo se llega en 20 minutos a Sapallanga, una comunidad campesina que pertenece al distrito del mismo nombre, en la provincia de Huancayo. Aquí las actividades productivas son la agricultura, la ganadería y especialmente el comercio, favorecido por la cercanía de la comunidad con la capital de Junín.

En toda la región del valle del Mantaro² se celebra a la Virgen de Cocharcas. Leoncio Cárdenas le narró a Gerardo Castillo que esta imagen es una réplica de la Virgen de la Candelaria en Copacabana, aproximándonos a los orígenes de la devoción:

Un indio *quimichi* [cargador de imágenes] de Cocharcas, en la provincia de Abancay [hoy Chincheros] del departamento de Apurímac, va a Copacabana en el Alto Perú, guiado por una revelación, para ser curado de una terrible enfermedad. Al llegar ante

¹ Las siguientes reflexiones son fruto del trabajo de campo realizado en setiembre de 1995 como parte de las actividades del Centro de Etnomusicología Andina. Quisiera agradecer a Juan Ossio y a Gerardo Castillo, con quienes realicé el viaje y compartí mis inquietudes. En 1998 regresé a Sapallanga para registrar fotográficamente el evento, encontrando hasta cuatro comparsas que realizaban la danza (en 1995 solo una comparsa presentaba el *Apu Inca*). Coincidí en el lugar con Manuel Ráez, a quien le agradezco los consejos y la información para el presente artículo.

² La región que aquí denominamos valle del Mantaro comprende un área ubicada a lo largo de 60 kilómetros, entre las provincias de Jauja, Concepción y Huancayo, en el departamento de Junín, en los Andes centrales peruanos.

la imagen queda extasiado por la belleza de la Virgen. Curado milagrosamente por la santa, se queda en el convento sirviendo por varios años. Regresa a su pueblo y el artesano Tito Yupanqui le fabrica una réplica de la imagen con la cual emprende una peregrinación pidiendo limosna acompañado por su *chirisulla*. El recorrido del *quimichi* por el valle del Mantaro despertó gran devoción en muchos de los pueblos que aún hoy celebran la fiesta de la Virgen, pero es en Sapallanga donde la Virgen decidió quedarse, en una instancia que recibe el nombre de Cocharcas.

Manuel Ráez (comunicación personal) recoge el testimonio de un agricultor y panadero sapallanguino que nos informa acerca de los motivos por los cuales la Virgen escogió su paradero:

La Virgen se apareció en el anexo de Cocharcas en un manantial y desde ese momento ha habido bailarines, inicialmente hicieron hacer el *Apu inca*, entonces la Virgencita no quiso moverse de su trono en el anexo y resulta que prepararon otro baile más, de la *palla*, los *whiskys* y los *calachaquis*, entonces como esos hacían chistes, la Virgencita ha sonreído y empezó a dar el primer paso, tan así que ahora tiene bastante bailarines.

El sonreír y disfrutar de las ocurrencias de los intérpretes no solo es la excusa mítica de la Virgen para quedarse en Sapallanga; es también uno de los motivos por los que la celebración es una de las más concurridas en el valle del Mantaro y, en parte, la motivación de este trabajo.

2. La fiesta

Puestos ambulantes de comida de donde emana un delicioso humo que delata la preparación del carnero al palo, aceite crujiendo en una sartén, abrasando chicharrones de chanco y picarones. Las calles están pobladas de permanentes comensales que se asoman de entre los plásticos azules que fungen de paredes en improvisados quioscos. También se vende artesanías, juguetes y globos, rollos de cámara y, cerca del templo, la especialización comercial prefiere los collares, las estampas y los llaveros, que tienen como motivo principal a la imagen de la Virgen de Cocharcas.

Por la noche, bajo el cielo iluminado por los cohetones o buscando amparo de la *vaca loca* que ataca a los peregrinos, corre a discreción el ponche de leche con alcohol, la chicha de maíz, la cebada caliente sin alcohol, el jugo de caña o aguardiente y el típico *quemadito* o *calentito*, forma consecuente de llamar a un macedado de hojas de coca, toronjil, eucalipto, cáscara de naranja, cebolla, ajo, canela, clavo, azúcar y jugo de caña o pisco. En ningún momento las bandas han dejado de tocar y constantemente los danzantes enmascarados bailan en comparsa entre la multitud, yendo y volviendo de saludar a la Virgen. La fiesta ha tomado el espacio y el tiempo.

La organización de la fiesta corre a cargo de un *prioste mayor* y de un *prioste menor*, quienes reciben tal responsabilidad el 9 de setiembre de manos de los *priostes* salientes. Durante el período comprendido entre los meses de mayo y julio, los *priostes* realizan el *takiachicuy*, que es un apoyo para la fiesta en donde, movilizandó todas sus redes sociales, confirman la participación de grupos musicales y donantes. No es para menos: el *prioste* debe cubrir los gastos de la bebida y la comida de las personas que lo visiten el día de la fiesta, contratar una banda, pagar los servicios de los cocineros, despenseros, chicheros y coheteros que trabajarán en su casa y donar un manto que el *cargo* entrante utilizará en las velaciones a la Virgen. Junto al *prioste* hay mayordomos que preparan arcos y altares con flores y papel cometa por donde cruzará la procesión. Muchos devotos, a su vez, se ofrecen como donantes, regalando chicha, papa, maíz, todo tipo de fuegos artificiales y mantos para la Virgen u ofreciendo misas en su homenaje.

Si bien el día central de la fiesta es el 8 de setiembre, las celebraciones se inician desde el 31 de agosto. Durante un período de seis días se celebran misas en el marco de la antevíspera. El 6 de setiembre el *prioste mayor* ofrece a los visitantes a su casa ponches y picarones, preparando la víspera, que será al día siguiente.

La víspera encuentra desde la mañana a los visitantes arribando al santuario de la Virgen. En la tarde, la imagen es bañada en la pileta de agua bendita del templo y es vestida luego por un grupo de devotas. Es tan hermoso como interesante observar las consultas públicas hechas a los fieles congregados en el templo, quienes eligen o sugieren cómo se verá mejor la imagen a partir de las muchas prendas ofrecidas en donación. Es en estos momentos cuando muchos devotos aproximan a la Virgen algodones y velas buscando el contagio de la sacralidad.

El camino que separa Huancayo de Sapallanga se puebla de cientos de peregrinos el día central de la fiesta: escucharán misa hacia el mediodía, los petardos anunciarán la procesión de la Virgen y todos conformarán un multicolor grupo en donde los danzantes, las bandas y los fieles acompañarán a la homenajeadá.

El día 9 de setiembre, luego de la misa, se celebra el *alhapacuy* («botar la fiesta»), evento en el que compiten los diferentes conjuntos de baile y se asumen los cargos para el año siguiente. Los distintos grupos llegan desde el mediodía a una explanada denominada *Cuzco*, en donde los *priostes* se han instalado alrededor de una mesa, frente a la cual se danzará. Últimamente se ha institucionalizado la modalidad de concurso con premio pecuniario, buscando estimular a los grupos que en ocasiones anteriores han preferido asistir a la competencia organizada paralelamente desde hace algunos años por el municipio en el estadio edil de Sapallanga.

Los que somos parte del público contemplamos de pie la actuación de los *garibaldis*, que evocan a los marineros italianos; la *chonguinada*, elegante parodia del baile colonial; los *calachaquis*, pequeños, pobres y descalzos; los *shapis*, ataviados con plumas en la cabeza, y con frutas, flechas y pescados en el cuerpo,

representando a los guerreros amazónicos; las *collas*, que representan a las mujeres del altiplano; y el *Apu inca*, que junto a la danza teatraliza un evento histórico.

3. El *Apu inca*

La gran representación del *Apu inca* se divide en un conjunto de danzas, incluyendo la que efectúa el personaje central, el *inca*, y las que realizan los distintos grupos que conforman su gran comitiva. Al interior de la danza se ejecuta la escenificación de la «captura del *inca*», que comienza con la primera entrevista entre el soberano y los *españoles*, y culmina con el matrimonio de los conquistadores con las *collas* y *ñustas*. Al momento de realizar la observación de campo, la danza estaba constituida por 45 personajes y una secuencia de 13 pasos.

El *inca* es el centro de las acciones y representa a Atahualpa. Ejecutando el denominado «paso del *inca*» entra en la danza escoltado por dos *collas*, sus espasas principales, y saluda a su comparsa, cuyos integrantes se inclinan a reverenciarlo. Una vez que el rito inicial culmina, el siguiente paso es el denominado «baile general», un *huayno* alegre durante el cual el *inca* regresa al lugar central para recibir el saludo que su comitiva le dará mediante bailes grupales con tonadas propias en el orden siguiente:

- Cuzqueños* : Representan a los no aristócratas, vasallos del *inca*.
- Cahuide* : Representa al guerrero incaico.
- Chasqui* : Mensajero y traductor incaico.
- Príncipes* : Representan a la nobleza masculina incaica.
- Ñustas* : Representan a la nobleza femenina incaica.
- Espanoles* : No bailan, entran marchando con un gracioso paso de ganso, al compás de un pasillo. Saludan al *inca* marcialmente con sus espadas, aunque no hacen la reverencia de los otros personajes.

Terminado el último saludo se ejecuta un *huayno* de participación general, denominado «relojera», consistente en movimientos circulares. Una vez que todos se han ubicado en sus posiciones formando dos hileras paralelas encabezadas por el *inca* y sus *collas*, se impone un silencio interrumpido por el sonido de un *pututo*, que señala el ingreso a la carrera de un *chasqui*.

Chasqui

¡Apuyay, apuyay, yanaruna hamushka!

¡Apuyay, apuyay, yanaruna hamushka!

¡Gran Padre, Gran Padre, gente negra se aproxima!

¡Gran Padre, Gran Padre, gente negra se aproxima!

Inca

¡Hine hamusho!

¡Que vengan!

Español 1

Atahuallpa, Atahuallpa, vengo desde más allá del mar enviado por el rey de España, por don Francisco Pizarro, para que tengan un diálogo.

Chasqui

Apuyay, cay runa riman kanwanchi tupanán cuyaca.

Gran Padre, ese hombre habla, contigo van a conversar.

Inca

¡Hine hamusho!

¡Que vengan!

Ñojaj cajamarca plazapi cay kimsa punchamanta.

Chasqui

El inca dice que se encontrarán dentro de tres días en la plaza de Cajamarca.

Español 1

Así será. [Se retira].

[Se aproxima Valverde. El *chasqui* lo antecede y toca nuevamente el *pututo*].

Chasqui

Apuyay, apuyay, Yanacondor hamuska.

Gran Padre, se aproxima un cóndor negro.

Inca

¡Hine hamusho!

¡Que vengan!

Valverde

Atahuallpa, Atahuallpa, vengo de más allá del mar para hacerte conocer los fundamentos de la ley cristiana... En esta santa Biblia, habla la voz de nuestro Jesús... También te bautizarás y serás el rey de España. Ten esta Santa Biblia, que habla acá nuestro señor, la voz, para que te bautices y observa y... ten, entrega al in... al inca Atahuallpa.

Chasqui

[Entrega la Biblia a Atahuallpa y le explica] *Apuyay caypa rima tayta sutinta. Chaymanta canuyucunqui. Caypa rima Dios sutinta.*

Gran Señor, esto habla en nombre del padre. Acá quiere que entres tú. Esto habla en nombre de Dios. [El *inca* recibe el mensaje y la Biblia, la huele, se la pega a la frente, al oído, la levanta con el brazo y la agita].

Inca

Mananañokayay winakuywiñay kuymanchu. Ñojapa dios nika intim, mamaca mama quilla. Manan keka innachu. Manan imantapis.

Yo no quiero escuchar. Mi dios es el Sol, mi madre es la Luna. Acá no hay nada. Acá no dice nada. [Atahuallpa arroja la Biblia].



Figura 1: El *Inca*: vive y bebe. Memoria y humor en la fiesta andina. Sapallanga, Junín, 8 de setiembre de 1998. Foto: Alex Huerta-Mercado. Cortesía CEA-PUCP.



Figura 2: El *Inca*: actor guarda la solemnidad que nace del lugar central de su personaje. Sapallanga, Junín, 8 de setiembre de 1998. Foto: Alex Huerta-Mercado. Cortesía CEA-PUCP.



Figura 3: ¡Guerra! Los actores se enfrentan una vez más para un final ya conocido. Sapallanga, Junín, 8 de setiembre de 1998. Foto: Alex Huerta-Mercado. Cortesía CEA-PUCP.



Figura 4: El *Inca* ha muerto: ahora la fiesta es de los españoles. Sapallanga, Junín, 8 de setiembre de 1998. Foto: Alex Huerta-Mercado. Cortesía CEA-PUCP.

Valverde

¡Venganza, venganza, este indio arrojó la Biblia cristiana! [Se inicia un enfrentamiento en el que todos los *príncipes* y *cahuides* son muertos por las espadas de los *españoles*; luego de esto, el *inca* es capturado].

Pizarro

Señor Atahuallpa, le iniciaremos un juicio por haber dado muerte a su hermano Huáscar y haber apoderado el trono. Le daremos por muerte... [El *inca* habla levantando el brazo derecho, pero el bullicio impide escuchar su parlamento].

Chasqui

General Francisco Pizarro, el *inca* dice que le dará dos cuartos llenos de plata, y un cuarto lleno de oro, de oro, hasta que alcance la altura de su mano.

Pizarro

¿Aceptamos?

Español 1

¡Sí!

Español 2

¡Sí!

Español 3

¡Sí!

Pizarro

Prosiga, señor Atahuallpa, con la...

Atahuallpa

¡Apamuichi, Apamuichi corita, quellita!

¡Traigan oro y plata!

[Las *ñustas* colocan sus coronas al pie del *inca*, en unos cántaros se depositan pequeñas bolas doradas].

Pizarro

Compañeros, proseguiremos con... estamos apurados...

Inca

¡Apamuichi, Apamuichi corita, quellita!

¡Traigan oro y plata!

Pizarro

Compañeros, proseguiremos con nuestro reparto. [Reparte las bolas doradas entre sus compañeros]. Uno para ti... y otro para mí, otro para ti y otro para mí, otro para ti, otro para mí. Padre, para usted también hay.

Valverde

Ah, ese dinero...

Pizarro

Compañeros, si le dejamos en libertad a Atahuallpa, mañana más tarde formará su gran ejército y se vengará de nosotros. Le proseguiremos dar su muerte. ¿A garrotazo?

Españoles

¡No!

Pizarro

¿Quemado?

Españoles

¡No!

Pizarro

¿Ahorcado?

Españoles

¡Sí!

Pizarro

¡Prosigan! Compañero, padre Valverde, prosiga con bautizarle... padre Valverde...

Valverde

Atahuallpa, Atahuallpa... yo te bautizo con el nombre de Juan Atahuallpa. Gloria al Padre y al Hijo y al Espíritu Santo [hace una suerte de señal de la cruz]. Esta Santa Biblia, por haberla arrojado... serás bautizado... y besa esta Santa Biblia cristiana. Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.

Pizarro

Prosiga. [Dos *españoles* ajustan una cuerda roja que ha sido enlazada en el cuello del *inca*, ejecutándolo. Las *ñustas* unidas a las *collas* se cubren la cara y lloran]. Padre Valverde, ya que ha muerto el inca Atahuallpa, nos procedemos a casar con las esposas.

Valverde

¡A ver pónganse, pónganse! [Los *españoles* encabezados por Pizarro se arrodillan en fila, escoltados cada uno por dos *ñustas*]. Primeramente, la sangre india será mezclada con la sangre española, en este momento serán casados marido y mujer... Yo también contento me llevo una de sus mujeres del inca... a las dos me llevo.

Pizarro

Bendícenos, padre.

Valverde

En nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo. Todos, ¿aceptáis como esposa a las mujeres?

Españoles

¡Sí!

Valverde

¿Aceptáis como esposos a ellos?

Ñustas

¡No!

Valverde

En nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo... ¡Yo también me he casado con dos de ellas!... [dirigiéndose a la banda]... Huaynito...

La banda interpreta más bien un *Danubio azul*, que da lugar a que la fila de *españoles* entrelazados con su correspondiente par de esposas avance en círculos, caminando encima de los *príncipes* y *cahuides* muertos. Valverde se une al baile entrelazando con sus dos brazos a sus flamantes esposas. Pizarro dirige la danza saltando y moviéndose graciosamente. Luego, la banda ejecuta la *pallpa*, que es la tonada regional para los matrimonios. Entonces ocurre una espectacular transformación: los *príncipes*, los *cahuides* y el propio *inca* resucitan y se unen al baile; todos en fila se aproximan a saludar y brindar con el *prioste*.

4. Los personajes andinos

El *inca* y su comitiva, a los que llamaremos *personajes andinos*, están claramente diferenciados de los *españoles*, formando dos grupos antagónicos que paulatinamente, de manera violenta, lúdica o ceremonial se irán integrando.

En los personajes andinos se aprecia definitivamente un mayor cuidado del vestuario. El *inca* aparece ataviado con una capa roja y un *unku*,³ porta corona de metal dorado y un báculo del que penden un par de cintas rojas. A dos metros de distancia, a izquierda y derecha, se ubican sus dos esposas principales, las *collas*, que responden con una venia el saludo de la corte. El *inca* responde al saludo solo con la mirada, las *collas* son la formalización del regio saludo y amplían el diámetro de la presencia física del *inca*.

Las *collas* llevan capas rojas, con unos bordados que en su mayoría representan al sol y a la luna. Esta última adorna igualmente las coronas que lucen sobre sus cabezas (complementando la imagen del sol que luce la corona del *inca*). El mismo atavío llevan las otras catorce *ñustas*, que superan en número y en edad a aquellas.

Los *príncipes* danzan ataviados con capas de diversos colores, adornadas con bordados en oro; igual que el *inca* portan una corona con motivos solares y báculos enchapados en bronce, en cuyos extremos sobresalen relieves con imágenes del sol o del cuchillo de Íllimo o *tumi* (símbolo paradigmático del arte precolombino y la artesanía peruana). Bailando en conjunto, forman un hermoso bosque multicolor.

A partir de este momento, nos alejamos de la aristocracia incaica y nos encontramos con los guerreros. Ellos llevan por nombre el epónimo *Cahuide*⁴ y ostentan plumas sobre sus cabezas. En su vestuario de lana, mucho más sencillo que el de los *príncipes*, están representadas grandes imágenes como la del *tumi*;

³ El *unku*, atuendo típico de la época prehispánica, es una túnica tejida, de mangas cortas, que llega un poco más arriba de las rodillas.

⁴ Es uno de los pocos nombres atribuidos a militares incaicos. En este caso se trata de un general que, ante la posibilidad de captura, optó por el suicidio.

sus porras de madera recorridas por púas les dan una apariencia bastante amenazadora y portan también un escudo conformado por un cuadrado de latón, pintado al esmalte con motivos andinos muy policromos. Mientras danzan, impactan sus escudos con sus mazos, dando un complemento de percusión al *huayno* que los acompaña. Los *cuzqueños* rompen el rigor histórico que se pretende y se presentan como la manifestación andina atemporal; ellos con *chullos*, chalecos y pantalón de bayeta; ellas con polleras y montera, todos bailan un clásico *huayno*.

En esta ocasión, el *chasqui* funge de traductor.⁵ Su vestuario, al igual que el de los guerreros, es sencillo. Es el único de los personajes andinos que rompe los esquemas de formación grupal: solitario todo el tiempo, recorre la explanada, dando indicaciones a sus compañeros o cuidando el orden entre el público presente. Antecede cada una de sus intervenciones con la ejecución del *pututo*, que en este caso es una concha de gran tamaño que no emite sonido por sople, por lo que el actor tiene que simularlo con la boca. Es el personaje andino que más habla y el más emotivo, es la voz del *inca* frente a los españoles repitiendo el texto del soberano en castellano.

5. Los españoles

Tanto el vestuario como la actitud (al momento de caminar y de tomar la palabra) hacen que *Francisco Pizarro* despierte las primeras risas del público. En general, los *soldados españoles* se encuentran ataviados de manera más informal que sus antagonistas andinos. Usan yelmo y armadura de color plateado, evidentemente hechos de cartón con pintura. Sus rostros están cubiertos por gruesas barbas postizas que se separan graciosamente de sus rostros, dándoles un aire de impostación. Llevan pantalones bombachos policromos que parecen bailar solos mientras ejecutan el paso de ganso con el que entran en escena, y están premunidos de espadas de madera, tan plateadas como sus armaduras.

El actor que encarna a Pizarro gesticula e improvisa constantemente, cada cierto tiempo se dirige al *inca*, tratándolo como «señor Atahualpa», de una manera más coloquial que respetuosa. Sus actitudes lo revelan travieso al momento de distribuir el tesoro o al dar saltos al compás del *Danubio azul* mientras se está casando.

El *padre Valverde* se constituye en el personaje más celebrado. Parece ser el actor que tiene mayor confianza en sus dotes histriónicas, puesto que improvisa muy bien en los momentos en que, al parecer, se olvida del libreto. Es bastante

⁵ Si bien se nos informa que uno de los jóvenes españoles no es otro que Felipillo, el traductor tallán de los conquistadores, este se comunica con el inca en español, siendo el *chasqui* el encargado de la traducción al momento de la representación.

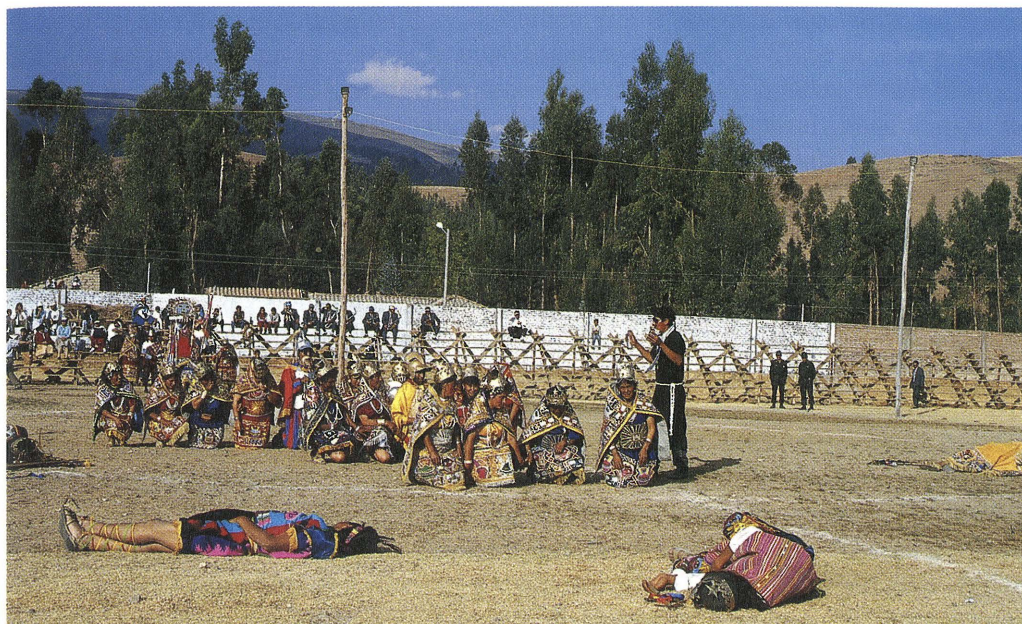


Figura 5: Mestizaje: *Valverde* oficia un matrimonio entre las afligidas *collas* y los victoriosos españoles ante cadáver del *Inca*. Sapallanga, Junín, 8 de setiembre de 1998. Foto: Alex Huerta-Mercado. Cortesía CEA-PUCP.



Figura 6: Sacerdote y polígamo: *Valverde* disfruta de la victoria; el mundo está al revés; público ríe a carcajadas. Sapallanga, Junín, 8 de setiembre de 1998. Foto: Alex Huerta-Mercado. Cortesía CEA-PUCP.

dinámico, sus desplazamientos son zigzagueantes e intentan abarcar todo el vacío que se produce en el escenario cuando entra en acción. Viste sotana y bonete, a la vez que un par de modernos lentes oscuros que lo ayudan a enfatizar su informalidad y su carácter transgresor frente a lo tradicional. Se encarga de dirigir los rituales escenificados —requerimiento, bautizo y matrimonio—, ayudado por un amplio espectro de movimientos de sus brazos y una fuerte voz que prolonga las sílabas, acaso recordando la formalidad fonética del latín.

Estamos frente a un espectáculo en el cual el actor trabaja para un público que lo observa, lo celebra y lo aplaude. Durante el pasacalle y la entrada, tanto los *españoles* con sus espadas, como los *cahuides* con sus mazos, se han dirigido a los concurrentes obligándolos a guardar orden; no es una relación muy estrecha y no necesariamente convierte al público en actor. En otro momento, la Biblia es arrojada contra el público, algunas personas se retiran para no ser impactadas por el improvisado proyectil, actitud que provoca risa, pero que tampoco integra al respetable. Ello únicamente ocurre cuando se ejecuta la *pallpa*, que los mismos actores invitan a bailar a sus amigos del público. El área se llena de *incas*, *españoles* y, por decirlo de alguna manera, civiles, en una danza integradora. Poco después es común que disfrutemos viendo a los *incas* sentados alrededor de algunas mesas, brindando con cerveza junto a los *españoles* y al *padre Valverde*.

6. ¿Qué es lo que nos provoca risa?

Cuando relajamos súbitamente nuestros músculos faciales junto a nuestra capacidad respiratoria podemos provocar una acción fisiológica conocida como *risa*, que encuentra su fundamento en un estímulo externo. Para el presente análisis me interesan las motivaciones que tienen lugar en el plano cognitivo;⁶ es decir, la génesis de la carcajada a través de la broma, el discurso que produce risa, el discurso humorístico que se contrapone al discurso serio.

Aun cuando la seriedad es percibida como parte del discurso «normal» esperado en la sociedad, es, al igual que el discurso humorístico, fruto de una serie de artificios dramáticos, literarios e históricos determinados culturalmente (Abril 1991). No obstante, me será muy útil definir el concepto de seriedad para, por oposición, poder llegar a presentar las causas del humor.

Entiendo *lo serio* como la tensión que la mente suele dirigir sobre la expectativa de un orden de eventos. Al encontrar nuestro plano mental una correspondencia con el plano externo, lo serio se presenta como lo esperado en un contex-

⁶ Existen estímulos externos propiamente fisiológicos que producen risa: el ejemplo más conocido es el de las cosquillas. A su vez, la risa, por ser una reacción catártica, puede estar presente en reacciones tan diversas como el miedo o el dolor.

to frecuente. Frente a esta sucesión de eventos esperables, *lo cómico* será, entonces, la inesperada pérdida de esta tensión que se mantiene en expectativa. No toda sorpresa genera risa: esta tiene que ser leve y agradable; a su vez, los patrones que son cambiados tienen que ser entendidos culturalmente, en ese espacio y en ese tiempo. Por otra parte, existen espacios donde la broma es permitida y no sancionada, como el de la fiesta o el carnaval, mientras que, en ocasiones de luto o en muchos ritos sagrados, el discurso serio reclama protagonismo.

Analizando las características del carnaval medieval, Bajtin encuentra en el humor un elemento de triunfo sobre el miedo a lo sagrado, al poder en sus distintas encarnaciones (1974). Sin embargo, estos espacios de inversión de roles y relajación de jerarquías son efímeros, autorizados y tolerados por su carácter extraordinario y marginal. Podemos encontrar elementos carnalescos en el espacio festivo, privatizados en momentos muy específicos, cuyas características participativas (existencia de escenario y público) se han perdido.

Para Aristóteles, el hombre es el único animal que ríe (en todo caso, es el único animal del que entendemos la relación causa-efecto entre lo que culturalmente provoca la carcajada y su consecución). El filósofo griego sostiene, además, que la humillación a través de la risa determina a los hombres superiores e inferiores: la comedia mimetiza a los hombres inferiores en sus defectos y fealdades, pero precisamente para mantenerse en ese nivel, no debe buscar dolor o ruina (aunque muchas veces lo consigue), sino proponer una forma de resolver los conflictos que presenta, reconciliando enemigos bajo la modalidad de un daño limitado.

El humor, según Freud, nos protege de la crítica que puede desencadenar aquello que nos produce placer y que tenemos reprimido. A través del chiste liberamos de manera aceptada socialmente una serie de sensaciones sancionadas por nosotros mismos y por la sociedad a la que pertenecemos (ejemplos recurrentes son los temas sexuales y la agresividad), constituyéndose así en una válvula de escape a través de la cual los agravios y los agraviadores se «desresponsabilizan».

7. Las situaciones cómicas durante la representación

Como he mencionado, no estamos ante una representación cómica, sino ante la recreación de un hecho histórico, percibido como doloroso o triste. Los actores que encarnaban personajes andinos me comentaban que no estaba dentro de sus intenciones centrales el hacer reír a su público, pero admitían que, en efecto, había partes de la obra que siempre provocaban carcajadas y añadían que cada vez que alguien se equivocaba u olvidaba su parlamento era frecuente oír risas. Por su parte, los actores que hacían de *españoles*, en especial el *padre Valverde*, admitían sus intenciones de hacer reír y animar al público, decían representar la

codicia y el cinismo del conquistador, aunque de una manera un tanto amistosa. Muchos espectadores me comentaban que era gracioso ver a los *españoles* un tanto ridículos en apariencia frente a los *incas* o que el *padre Valverde* les parecía un «zamarro» y que era graciosa la manera como hablaba. Eran, pues, diversas las respuestas ante la pregunta de por qué se reían, aunque siempre es más fácil describir los elementos externos que nos provocan la carcajada que entender sus causas.

Partiendo de la descripción de los elementos sorprendivos que nos ofrece la representación, y que coinciden con los momentos de carcajada del público, me propongo evaluar la causa de los elementos graciosos, para así poder concluir el rol específico de la risa en esta representación. Entiendo que, en muchos casos, la risa es un hecho individual, pues nos pone en contacto con nuestras asociaciones, recuerdos y experiencias pasadas; sin embargo, también se constituye en una experiencia compartida tanto en sus efectos como en sus causas, aspecto que es en realidad el que me interesa.

8. El contexto general

La fiesta es un espacio tanto temporal como geográfico en el que se relaja una serie de normativas e incluso se estimulan transgresiones leves, como beber licor o mantener actividades ruidosas muy entrada la noche. A la vez es un espacio de disfrute y gozo, una de cuyas manifestaciones es la variedad y calidad de la comida ofrecida en venta. Los danzantes dan un aspecto polícromo a la multitud que se confunde con ellos y constantemente recorren el espacio personajes burlescos, actores destinados a controlar el orden (para que la multitud abra paso a los danzantes), disfrazados de perros, osos, gatos o simplemente enmascarados con lana y ataviados con pieles. Tocan pitos, usan látigos o, en el peor de los casos, llevan cosidos en sus brazos pedazos de tunas de donde sobresalen enormes puntas (uno de ellos incluso lleva un cartel que reza: «Gato loco, no acercarse, no se responsabiliza»). Más de una vez se me han aproximado para proponerme bailar o para darme besos en la boca (aunque compartamos el mismo género). Es, pues, un ambiente lúdico y festivo donde la broma es permitida y casi exigida, en contraste con una fiesta religiosa. Lo sagrado convive con lo profano de una manera casi indiferenciada, pero tiene momentos de exclusividad en la procesión, al interior del templo y especialmente durante la misa.

9. Los contextos durante la representación

Los primeros personajes en aparecer protagónicamente son los andinos, precedidos por un *inca* sumamente serio y que no oculta su magnificencia en tanto

avanza, en tanto saluda y en tanto está permanentemente escoltado por sus *collas*. Corresponde a la imagen clásica de los dibujos en los *queros*, los murales y, por ende, en los textos escolares. Su posición privilegiada no solo se refuerza por la carga simbólica de su presencia o las evocaciones históricas que provoca en el público, sino también porque, durante toda la primera parte de la presentación, las danzas de cada grupo diferenciado han estado exclusivamente destinadas a rendirle pleitesía.

La primera irrupción que ocasiona risa entre el público es la aparición de los *españoles*, pues rompen el orden ceremonial, no bailan, sino que marchan graciosamente y, a diferencia de los andinos, la impostación de su vestuario y maquillaje es evidente, como ya lo he subrayado. Los movimientos de *Pizarro* son bruscos y rápidos al levantar la espada en señal de saludo; también genera risa el absurdo de ver entre su hueste a un niño disfrazado al que le han pintado barba. La gran formalidad ceremonial es interrumpida abruptamente y se escuchan carcajadas entre el público.

La segunda irrupción que genera risa es la presencia del *chasqui*. En una ceremonia cuidada estéticamente con esmero, rompe abruptamente el concepto de normalidad oír un *pututo* que no brota del caracol que lleva este personaje, sino de sus propios labios. Aquí el público descubre algo importante: los actores que representan personajes andinos no se comunicarán entre sí usando la lengua española, sino el quechua. Es necesario subrayar que este aspecto refuerza la distancia que la ceremonialidad incaica ha impuesto, pues la mayoría de los asistentes interrogados desconocía el quechua (incluso los actores y actrices más jóvenes al interior de la representación), pero al interior de la obra esto tendrá solución pues el *chasqui* traducirá todo y hará sus propias interpretaciones. Así, las barbas negras de los *españoles* los convertirán en *yanarunas*. Pero la interpretación del mensajero que causa más jolgorio entre los asistentes es la que hará a partir de la forma y el color del vestuario del *padre Valverde: yanacondor*. El *chasqui* y *Valverde* quiebran el estricto orden de formación establecido; son personajes solitarios, pero bastante dinámicos y con sus constantes movimientos evitan una especie de «horror al vacío» en el escenario.

Precisamente la tercera irrupción risueña es la del *padre Valverde*. En realidad, cualquiera de sus intervenciones arranca por lo menos sonrisas entre el público. Lejos de la marcialidad y recato que se asocia a los sacerdotes mayores de edad, este parece ser bastante extrovertido: gesticula, grita, sonríe y mantiene una potente voz impostada. La cadencia de su dicción al momento de hacer énfasis en su mensaje no hace sino incrementar las evocaciones mentales que convierten a *Valverde* en un personaje cínico para la percepción de los presentes (funge como cura, pero en el fondo sus intenciones son las mismas que las de los conquistadores según los textos escolares).

La exasperación del *inca* y el episodio de la Biblia constituyen el cuarto motivo de carcajada en el público. La Biblia se integra con los espectadores y algu-

nos descubren que se trata de un directorio telefónico. La irrupción se da, por un lado, cuando un artefacto sagrado se integra a lo profano del suelo en un hecho tan conocido como predecible, aunado a lo violento y acentuado de la acción: el *inca* ha arrojado el objeto hacia arriba y, en un movimiento parabólico, este ha invadido un espacio lejano a la representación. Muchos han sido sorprendidos por la amenaza voladora y han corrido. Esta irrupción causa risa en ellos y en todos.

Valverde contribuye a este ambiente, pues a pesar de ser un anciano sacerdote asociado con la calma o el caminar cansino, sale corriendo desesperado clamando no por piedad, sino más bien por venganza; además, iniciado el fragor del combate, hace ademanes de evitar ser impactado por algún arma.

El combate es uno de los espacios más festivos, puesto que el orden aparentemente se convierte en caos. La guerra entre *españoles* y *andinos* es muy celebrada, el público se ríe de las persecuciones y los porrazos. Es un ambiente carnavalesco donde el orden desaparece para reaparecer invertido, pues despejada la nube de polvo son ahora los *españoles* quienes dominan. Se oyen muchas voces de entre los espectadores que entran en complicidad con los actores: «¡Oe, mávalo a ese!», «¡Ese inca no está muerto, se está riendo...!».

Es un espacio donde la representación pareciera haberse desbordado del guión y del escenario y cada cual interpreta su papel de víctima o victimario en un singular combate ritual que se ejecuta en tiempo real, durando todo lo que representa el proceso de dar muerte por parte de los *españoles*. Incluso se observa una cierta lógica en la que a cada *español* le corresponden dos *príncipes* o *guerreros* (para equilibrar las desventajas numéricas). Un par de niños, Felipillo y un muy joven *príncipe*, combaten en una suerte de guerra paralela y pequeña. Se evoca el combate con arma blanca, los *españoles* clavan sus espadas de madera en los estómagos de los combatientes andinos, los atacan por la espalda, los *príncipes* usan sus báculos solo para defenderse y las porras de los *cahuides* no consiguen ninguna baja entre los maquillados barbudos. El suelo de tierra se cubre de polvo para luego tornarse multicolor, todos los *cahuides* y los *príncipes* yacen boca arriba, con los ojos cerrados, haciéndose los muertos. Ahora los *soldados* y el sacerdote español, dueños de la situación, avanzan firmes, aunque evadiendo o pasando por encima de los cuerpos tendidos, hacia el *inca* que ha quedado de pie.

Toda la guerra es una sorpresiva irrupción de un orden dado, los *príncipes* y *cahuides* han roto abruptamente formación y un espacio sumamente ordenado ha perdido forma y aparentemente disciplina. La mayor parte del público conoce el relato histórico y no se sorprende de la guerra; la risa se genera no por el contenido narrado, sino por la forma sorpresiva de presentarlo, en donde una expectativa ordenada se ha reducido a nada, de manera festiva.

El orden se ha invertido y ahora los *españoles* tienen el control. Por primera vez se oye la voz de *Pizarro*; a diferencia de los *incas*, habla español y todos lo

entienden. Su voz es fuerte, pero no imposta para representar a un personaje específico; habla enérgicamente, con el mismo acento y forma con que lo haría un contemporáneo ciudadano del actor. La forma como trata al *inca* y, sobre todo, la manera pícaro en la que reparte el botín altera aun más un espacio que se había presentado como ceremonioso. La relación con sus huéspedes es de una democracia sumaria en cuanto a aceptar o no el rescate, repartirlo o incluso elegir la forma de ejecutar al *inca*. *Pizarro* parece regresar a los personajes a la actualidad, se comporta como un criollo, alguien muy despierto, informal y graciosamente tramposo, un estereotipo urbano.

No deja de ser interesante la existencia de una confusión histórica que permite una trilogía de posibilidades para ejecutar al *inca*. Históricamente, el soberano quechua aceptó el bautismo para evitar ser quemado, por lo que se le aplicó la pena del garrote, instrumento que se utilizaba para dirigir el torniquete con el cual sería finalmente ahorcado. Por equivalencia de significado, la primera propuesta es «a garrotazo», por evocación histórica; la segunda posibilidad es «quemado»; y por consecuencia real final conocida, la tercera posibilidad es «ahorcado», la que se ejecuta en una variante de este tipo de ajusticiamiento en donde dos soldados tensan la cuerda que envuelve el cuello del *inca*.

Este *Pizarro* «vivo» y sus secuaces han invertido los valores transmitidos en la mayor parte de la danza, la centralidad del *inca* y la distancia que se le guardaba, acercándose al mismo tiempo al público, que entiende su idioma e identifica sus actitudes con aquellas de la periferia. La conducta de *Valverde*, uno de los cómplices más activos y quien más celebra la repartición, es también transgresora.

Las *ñustas* habían entregado sus coronas y ahora en perfecta fila se cubren la cara, se inclinan y fingen llorar. Muchas personas del público expresan su incredulidad: «¡Esa ñusta no está llorando... se está riendo...!», y es que los *españoles* parecen haberle restado seriedad al evento y el llanto se percibe impostado.

El matrimonio se constituye en la irrupción final, a partir de la percepción de la poligamia, tradicionalmente aceptada en el *inca*, pero interpretada como aprovechamiento en el caso de los españoles, cuya ansiedad por casarse también genera risa, tanto como la negativa de las *ñustas*, que para este momento también ya están sonriendo, contagiadas por sus flamantes esposos.

El baile será el elemento que redondeará el humor del evento. Así como el pasillo español irrumpió en la música andina, el *Danubio azul*, un tanto acelerado, vuelve a colocar musicalmente a los españoles en contexto. *Pizarro* prolonga esta impresión bailando a saltos y *Valverde* es quien se mueve más, celebrando efusivamente el haber invertido su celibato con las dos principales esposas del *inca*. Es un espectáculo singular, pues todo sucede sobre un pavimento poblado por supuestos y coloridos cadáveres sobre los que se danza.

Como en todo buen matrimonio en el valle del Mantaro, un alegre *huayno* da lugar a la *pallpa* y es buen pretexto para que, junto con el *inca*, guerreros y *principes* resuciten y regresen a su formación, pero esta vez no solo con el públi-

co que se integra a bailar, sino además con los *españoles*, que ya son parte del panorama festivo.

10. Conclusiones

Termino este artículo con el fondo rítmico de la *pallpa*, al compás de la cual los *españoles* se han casado con las *ñustas* en una suerte de matrimonio masivo en el que el sacerdote no ha actuado únicamente como oficiante, sino también como un novio más. Los *príncipes* y los guerreros han resucitado y el *inca* regresa al baile, que ya no es el mismo, puesto que nuevos personajes se han integrado, componiendo un paisaje totalmente nuevo: todos bailan y se acaban los límites del escenario, el público entra en escena y comparte la danza matrimonial.

Es posible que el discurso cómico rompa con un sistema esperado, remplazando elementos congruentes con elementos incongruentes, informándonos indirectamente cuáles elementos pertenecen al sistema y cuáles no (Abril 1991). Los personajes cómicos, al invertir el orden, lo afirman por oposición y nos regalan así un panorama metafórico de aquello que aceptamos o no como normal. Pero también nos revelan lo absurda que puede ser la realidad y la ambigüedad en la que muchas relaciones se desarrollan. Un sacerdote lúdico, ceremonial, y al mismo tiempo travieso y codicioso. Un *Pizarro* criollo, cotidiano e informal, cuya presencia parece aportar elementos modernos, vinculados con las actitudes habituales en la urbe. Un *inca* majestuoso y espectacular, una danza que representa una jerarquía ordenadísima y coherente. Todos ellos se encuentran en un espacio ceremonial que va desde la primera entrevista hasta el metafórico matrimonio que da lugar al mestizaje, en un proceso donde hay conflicto (falta de comunicación), guerra, ajusticiamiento y reparto de botín; hechos todos integrados por un humor que diluye el tono trágico y le brinda un carácter conciliatorio.

La formalidad y lejanía incaicas (muchos admiten no entender el idioma quechua con el que el *inca* se dirige al *chasqui*) contrastan con la cercanía y complicidad de los *españoles* (hablan español y se comportan con parámetros cómicos identificables). El absurdo o la ambigüedad del papel de la Iglesia en el proceso de la conquista es resuelto con la metáfora de un travieso y divertido sacerdote pícaro. El proceso de inversión del mundo de dominadores a dominados y la ambición irracional son absurdos que en este caso se presentan como vehículos del humor.

El humor como elemento conciliatorio nos acerca, libera aquello que nos cuesta soltar, invierte por momentos la opresión del orden y nos hace recordar que, a pesar de todo, la música puede ser distinta, pero todos podemos ahora intentar bailar juntos.

Referencias bibliográficas

ABRIL, Gonzalo

1991 *Comicidad y humor en terminología científico-social. Aproximación crítica.* Madrid: Anthropos.

BAJTIN, Mijail

1974 *La cultura popular en la edad media y el renacimiento.* Barcelona: Barral Editores.

BURGA, Manuel

1988 *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

BUSTO, José Antonio del

1978 *Francisco Pizarro, el marqués gobernador.* Lima: Studium.

FREUD, Sigmund

1973 *El chiste y su relación con el inconsciente.* Madrid: Alianza Editorial.

MILLONES, Luis

1992 *Actores de altura.* Lima: Horizonte.1999 *Dioses familiares.* Lima: Ediciones del Congreso del Perú.

MURRAY, Davis

1993 *What's so funny? The comic conception of culture and society.* Chicago: The University of Chicago.

OSSIO, Juan, ed.

1973 *Ideología mesiánica del mundo andino.* Lima: Ignacio Prado Pastor.

PALMER, Jerry

1994 *Taking humour seriously.* Nueva York: Routledge.

PORTOCARRERO, Gonzalo

1993 *Racismo y mestizaje.* Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

PORTOCARRERO, Gonzalo y Patricia OLIART

1989 *El Perú desde la escuela.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario.