

# EL CHIARAJE UN ENCUENTRO CON LA TEATRALIDAD

Alejandro Flores Solís  
*Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca*

[Ketzalcalli 2|2008: 55-85]

*Resumen:* Si bien la teatralidad puede ser comprendida desde diversos ámbitos teóricos, en el presente trabajo se abordará a partir de las fronteras que demarca el discurso del arte teatral, con el fin de visualizarlo como un acto representacional que mantiene nexos indisolubles, con el drama, el juego, y compartir los componentes estructurales que dan cuerpo a esta expresión artística. Así mismo, se hará el ejercicio de interpretarla a través de una fiesta tradicional, un tupay/batalla ritual, que se lleva a cabo cada 20 de enero, en una puna conocida como El Chiaraje, en Cuzco, Perú, en dicho lugar se enfrentan los distritos de Ch'eqa y Kunturkanki contra los de Quehue y Langui, todos pertenecientes a la provincia de Canas.  
*Palabras clave:* Teatralidad, Chiaraje, tupay

## TEATRALIDAD

Hablar sobre teatralidad implica iniciar el recorrido por el mundo de las ideas, de las formas representacionales a través de las cuales nos conectamos con la realidad y al mismo tiempo interpretamos el devenir del hombre, es tener presente que la construcción de lo que hoy somos y seremos tiene como punto de partida lo que pensamos, cómo pensamos y como todo ello tiene un reflejo en las formas de actuar y conducirnos.

El comprender los constructos que regulan y edifican a la teatralidad es adentrarse en un universo que va estructurándose en la cotidianidad y permite desentrañar la cosmovisión del grupo que lo realiza, es reencontrarse con una multiplicidad de representaciones, de interacciones que dan cuenta de la complejidad de las relaciones humanas, de ahí que cuando se habla de teatralidad, se haga alusión en primera instancia a los nexos que lo emparentan con el arte teatral,<sup>1</sup> pues ambos se configuran como actos representacionales y comparten elementos que los estructuran.

Ahora bien, para el caso particular de este trabajo se hará mención de los lazos que la estrechan con la fiesta,<sup>2</sup> para lo cual se tomará como referencia una batalla ritual que se lleva a cabo cada 20 de enero, en una puna conocida como El Chiaraje, en Cuzco,<sup>3</sup> Perú, perteneciente a la provincia de Canas.

Desde esta perspectiva, el binomio fiesta-teatralidad, se verá como un componente complejo que da sentido a la cultura y adquiere significación en la multiplicidad de realidades que reconstruye, permitiendo entablar un diálogo directo con el juego, con el pasado, el presente y el futuro del hombre. De ahí que se declare como un punto de enlace y refe-

rencia, pues en toda celebración se revelan actos representacionales. Es ahí donde la teatralidad se hace presente de forma explícita.

Y es que las fiestas mantienen un sentido dramático en la medida que son ritualizadas, pues agrupan relaciones socioculturales que le permiten estructurarse como una expresión-síntesis de la historia y la cultura, cuyo fin es conservar el pasado a través de ciclos ceremoniales y rituales (Portal 1997).

Así, el binomio fiesta-teatralidad, Implica una relación intrínseca entre quien lo realiza y el mundo que le rodea, es expresión escénica del acontecer y hacer cotidiano, por lo que se constituye como un pretexto para la dramatización escenificada de la propia existencia, cuya demostración se da a través de conductas, actitudes y relatos dramatizados, de las vivencias que permean el mundo social, donde la simulación se hace presente en la estructuración de un tiempo y espacio ficcional que adquiere corporalidad en la representación, en el que los actores sociales, a través de la adquisición y ejecución de roles, son los encargados de hilar la trama.

Lo sustancial versa en reconocer esa región lúdica que invade la existencia empezando por la divagación, la ensoñación, las formas de convivencia y la interacción, lo cual es importante como lo son también las innumerables especulaciones que generan los imaginarios sociales sobre realidades concretas; esto permite comprender las formas en que el hombre recrea su medio social en el cual se desenvuelve.

De esta manera la teatralidad tiende a convertirse en un eje cultural, que encuentra un sustento en la organización social inherente a toda actividad humana, por lo que engloba dos objetivos: a) Posee un contenido y una esencia de identidad; b) Cumple las funciones de legitimación y cohesión grupal.

Puede interpretarse también como esa serie de acciones a través de las cuales el yo se distingue del no yo, formas mediante las que se comprenden e interpretan las diferencias y similitudes. Su presencia persiste en lugares donde se conservan complejos socioculturales estructurados en esquemas o sistemas que tienen relación con la memoria colectiva, reapareciendo cíclicamente en las representaciones colectivas de tipo mágico-religioso o histórico culturales, caracterizados porque los participantes desempeñan papeles durante su desarrollo, simulan acciones, roles que recrean la realidad.

Es un proceso creativo permanente a través del cual el hombre recrea la esencia de la tradición, de lo vivo y necesario para que él teatralice su realidad, recree su vida a través de la representación, del drama, por eso forma parte de los actos celebrativos, del ritual, en tanto compromiso que se establece con Dios, las fuerzas de la naturaleza, el santo o los demás miembros de la comunidad, pues de esta manera el hombre rescata su medio, a través de la representación de sí mismo, de su contexto, su realidad, por tal, se dice: "no solamente existe un contexto social que produce teatro sino que el mismo contexto se vuelve por sí teatral" (Meyer en INBA 1985: 6).

Pero más allá de dimensionar a la teatralidad al amparo de estas premisas, para el presente trabajo se le define como:

Un acto representacional que se estructura a través de un conjunto de dramas-acciones, hechos significativos, que se gestan en un tiempo y espacio ficcional y permiten la transmisión de discursos que configuran imaginarios sociales y sistemas de códigos de comunicación, a través del conjunto de percepciones, de acciones lúdicas, visuales, sonoras y significativas que se manifiestan en la auto representación del hombre social, en la variedad de roles, máscaras-personajes que los involucrados pueden desempeñar. De ahí

que se manifieste como un constructo sociocultural, un espesor de signos, caracterizándose de forma particular porque necesita de un actor-espectador activo, que personifique su propia existencia sociocultural.

Entonces, la teatralidad, traducida como esa serie de actos representacionales, nos permite observar las interacciones que entablan los sujetos con su entorno natural y social, volver a descubrir el mundo a través de procesos comunicativos, redimensionar a los propios actores sociales en un complejo constructivo de múltiples realidades, es a final de cuentas un juego dramático que dibuja y conceptualiza al mundo real como un escenario, un drama permanente.

Pero para comprender a la teatralidad de una mejor manera, es preciso conocer los componentes estructurales que le dan cuerpo y forma. Aclarar este punto es tarea del siguiente apartado.

## COMPONENTES ESTRUCTURALES DE LA TEATRALIDAD

### *EL ESPACIO*

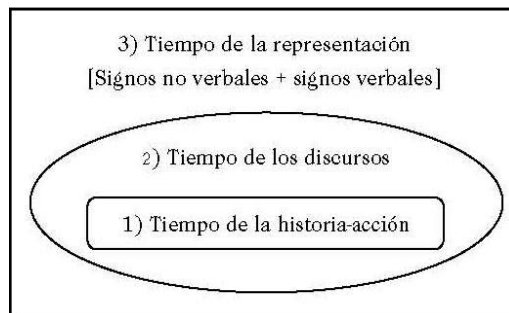
Al hablar de teatralidad y espacio se hace referencia a lo representacional, a esa dimensión reconstruida, efímera y cambiante, donde se manifiesta lo dramático, así como los actos ficcionales que se exhiben en todo su esplendor; como punto de partida y principio fundamental. Se puede decir que de forma alterna y complementaria se constituyen dos tipos de espacios, el escénico<sup>4</sup> y el dramático.

El espacio escénico se refiere a lo que es perceptible en escena, al espacio representante, en el que tienen evolución los personajes y las acciones, es construido por agentes externos, llámense espectadores. El dramático, se refiere a lo actancial,<sup>5</sup> a las relaciones que entablan los participantes-personajes entre si y la acciones que devienen de esta relación, son los lugares ficticios donde se desarrollan las acciones.

Así el espacio escénico-dramático es la esfera de las relaciones, de la interacción, del intercambio de ideas, conceptos, imaginarios, cosmovisiones, lo que desestructura la cotidianidad y da paso a la constitución de un ámbito alterno, festivo, ritual, simbolizado y ficcional. Es un rompimiento, que se vislumbra a través de la representación, que confluye en la teatralidad.

### *EL TIEMPO*

Desde la configuración de la teatralidad se hace referencia al tiempo escénico, que parte del campo estructural del arte teatral, y considerado como la materialización de una obra dramática y se descubre a través de tres niveles estrechamente relacionados.



El tiempo de la historia-acción se refiere al momento, época o periodo al que se hace referencia o se dan las acciones; tiene una temporalidad determinada, es decir, la acción puede transcurrir en un tiempo establecido, meses o años o puede ser sólo un fragmento que sucede en un día, unas horas.

El tiempo de los discursos se refiere a los diálogos, a la palabra que se revela a lo largo de la representación y adquiere cuerpo a través de los personajes, por lo que es complejo, cambiante y diverso; puede rebasar las barreras de lo verbal, ampliando el espectro a otros lenguajes, haciendo más complicado su entendimiento.

El tiempo de la representación se refiere a la duración real en el que transcurren las escenas, la lectura de este tiempo puede hacerse a través de la decodificación de los signos verbales y no verbales que se circunscriben durante la representación.

Las relaciones que entablan estos niveles son cambiantes, mutables, en momentos pueden coincidir o tener cruzamientos y en otros no- Por ejemplo la relación entre la acción y el discurso consiguen comprenderse por medio de la narrativa que dan un orden, un ritmo, una frecuencia y pueden integrarse al tiempo de la representación.

En el tiempo escénico se funde lo fugaz, lo cíclico, es donde los significantes son reconstruidos a través de la materialidad corporal, de lo visual. En él, los niveles de temporalidad se diversifican en una multiplicidad narrativa que le dan cuerpo y forma, a través de la sucesión de acontecimientos que se van estructurando durante el transcurso del acto representacional (Forns-Broggi 2003: 1).

Al igual que el espacio, se pueden considerar otros tiempos como es el dramático y el de ficción. El primero, de acuerdo con Pavis, es el vivido y acontecido, es el conjunto de acciones que suceden en un presente continuo, que se mueve de forma sucesiva para dar paso a otro presente renovado. Se interpreta a través de las acciones de los actores y de los personajes, por lo que sus medios de expresión escénica se simbolizan en el espacio a través de la progresión dialéctica de la acción, de los diálogos, de la historia; es una producción de sentido, que da coherencia a lo que acontece, dinamiza y construye realidades alternas.

El tiempo ficción es propio de todo discurso narrativo, es descrito por la palabra, el gesto, el movimiento, “remite a una extra-escena y apela a nuestra imaginación para ser simbolizado en un sistema de referencia” (Pavis 1980); orienta a creer que lo representado es la realidad, ya que se estructura lógicamente e históricamente como el tiempo real. Utiliza todos los artificios necesarios, para hacer creer que es real todo lo que acontece, que los sucesos narrados a través de las acciones sean creíbles a los ojos de los participantes en primera instancia y después a los ojos de los espectadores.

La conjunción de estos tres tiempos, el escénico, el dramático y el de ficción, concretan el entendimiento de la teatralidad que confecciona y absorbe sus cualidades, creando un mundo de ilusiones, de simulaciones, recreaciones de la realidad, que se materializa en la acción-ficción, gestándose a través de los personajes, de las máscaras, en el juego, roles a través de los cuales se manifiestan y se cimientan las situaciones, las formas de resolución y los mecanismos que activan el movimiento de los personajes.

#### *LA ACCIÓN Y LA FICCIÓN EN LA TEATRALIDAD*

Cuando se habla de la acción, se hace referencia a la serie de acontecimientos escénicos producidos en función de los personajes, que tienen una serie de actitudes y comportamientos referenciales que los orientan a conducirse de tal o cual manera, también se entiende como el conjunto de procesos de transformaciones visibles, tanto de la escena, como de los personajes, en lo que se refiere a las interacciones que entablan entre ellos.

Desde esta óptica se analiza al sujeto-actor-personaje con respecto al objeto-realidad, cómo se circunscriben, cómo confluyen, cuáles son los niveles de interacción para dar cuenta de la acción como elemento transformador, dinámico, que permite pasar lógica y temporalmente de una situación a otra, que adquiere materialidad en el tiempo-espacio (Pavis 1980).

Aunque la acción puede percibirse como el conjunto de procesos de transformación, tangible e intangibles en escena, en diferentes planos, que caracteriza las posibles modificaciones psicológicas o morales en los personajes, que a final de cuentas van accionando realidades, es a través de la situación dramática que la acción cobra vida, pues el conjunto de datos escénicos, la serie de acontecimientos y relaciones que entablan los personajes, las condiciones espacio-temporales, la conjunción de diversos lenguajes, como los corporales y verbales se dimensionan y significan en distintos planos. Lo que permite entender también el cúmulo de las relaciones psicológicas, sociales, culturales que aparecen en escena, así como todo elemento que indique la motivación para actuar de determinada manera (Pavis 1980). Es encontrarse de frente con el modelo actancial que permite comprender las estructuras que se encuentran inmersas en la acción, tales como la discursiva, la narrativa, la manifestada.

Pero la acción no siempre es visible a los ojos de todos, adquiere diversos matices y formas para hacerse presente, logrando con ello traspasar la frontera espacio-temporal de la escena, para que impacte de forma directa en la realidad en la que se circunscribe, encontrándose de esta manera de frente con la teatralidad.

La acción por sí sola pierde su dimensión si no se vincula con la ficción, con la estructuración de discursos que se refieren a personas, cosas o situaciones, que sólo adquieren cuerpo y forma en la imaginación de quien funge como actor y por supuesto del espectador.

Desde esta perspectiva la ficción puede entenderse como un discurso que simula a la realidad con carácter de verdadero, pero que en sentido estricto no se vincula a criterio alguno de verdad o de lógica; es decir, no es la verdad real, antes bien es creada de forma alterna paralela, pero que pasa como verdadera (Pavis 1980).

La ficción funciona desde el territorio de la similitud, para lo cual requiere de abrir un proceso de resignificación, que deje las puertas abiertas para entrar y salir cuando se requiera. Es encontrarse con la dialogicidad, que deja al descubierto una multiplicidad de voces, de textos, peroratas alternas a la realidad que se estructuran como interpretaciones, explicaciones de la misma, por lo que se deben de tomar en cuenta los pasos y procedimientos de los cuales se vale para desentrañar, no una realidad, sino múltiples realidades que se interpolan, condensan, manifiestan de forma indistinta, de acuerdo a las situaciones por las que atraviesan los personajes.

La ficción es una simulación que no requiere de intermediarios, por lo que se presenta como algo directo y real, generando un efecto de la realidad o ilusión; es decir se abre la posibilidad de multiplicar a la realidad, entrar en la constitución no de una realidad, sino una diversidad dialéctica y heterogénea de realidades; cuyo objetivo es, hacer parecer real algo que se sabe que no lo es, pero que se encuentra cargado de elementos simbólicos y materiales, que lo estructuran, dimensionan e interpretan.

Por esta razón la ficción y la acción son un binomio indisoluble, que forman parte de los elementos estructurales de la teatralidad, por lo que su entendimiento y comprensión es básico y fundamental, pues en conjunto con el tiempo y el espacio, redimensionan y reestructuran de manera objetiva y lógica al sujeto y objeto escénico-representacional.

### *MÁSCARA-PERSONAJE Y PARAFERNALIA*

Sólo a través del uso gramatical para designar las personas (yo-tú-él), es que se adquiere la significación de ser animado, de persona, por eso cuando se habla de personaje se hace alusión a los roles y funciones que puede desempeñar el sujeto-actor y permite visualizar cómo se desarrollan las interacciones que entablan 'estos con el público-receptor, es decir, el personaje actúa y reacciona según lo que hacen los demás, situándose de antemano en un mundo ficcional.

De ahí que los personajes sean quienes realizan la acción o a la inversa, toda acción necesita de personajes. De esta constatación proviene la idea de que para la teatralidad o bien toda forma de relato, se manifieste una dialéctica entre acción y carácter.

Pavis menciona que los caracteres se presentan como ese conjunto de rasgos característicos del personaje acorde a su temperamento, los vicios, o bien las cualidades que éste puede tener y se adopta a través del disfraz. De ahí que un personaje pueda cambiar de identidad al momento que muda de ropaje o de máscara; esta transformación puede ser individual, social, política o sexual, entre otras. Se puede considerar entonces que el personaje, que es un ser animado, es un sujeto que confronta mundos y realidades a través de la simulación, del desempeño de papeles o roles que si bien son extraídos de la realidad, no son la realidad como tal. Por medio del gesto y la palabra, el juego de situaciones y conflictos, de los caracteres y el disfraz adquiere cuerpo, se hace evidente a la mirada del otro, del espectador; la realización de acciones se hacen ostensibles en él, por lo que se convierte en un agente actante, que estructura las etapas del relato, construye la historia, guía la narración de los hechos, confrontando redes de signos opuestos cuando interacciona con otros personajes.

Por eso el personaje, el carácter y el disfraz son característicos de la teatralidad, de la representación, pues cumplen diversas funciones que dan pie a una meditación entre la realidad y la apariencia, dejando al descubierto la identidad del hombre como una revelación sociocultural.

El complemento que permite distinguir la importancia del personaje con respecto a la representación es la parafernalia, el conjunto de aquellos aspectos que visten a la representación, que dan colorido, luz, tales como la música y el canto, la vestimenta o vestuario, el uso de máscaras, las danzas, los arreglos que engalanan el espacio, donde el punto clave que permite comprenderla y estructurarla es el personaje, pues a través de él se perfila, toma cuerpo y forma.

Llegado este momento, se puede decir que la aplicación y comprensión del espacio, el tiempo, la acción, la ficción, el personaje y la parafernalia (componentes estructurales del arte teatral), permiten concebir y redimensionar a la teatralidad, dejando en claro que ante todo es un acto representacional que conlleva a diversos procesos socioculturales que originan una multiplicidad interpretativa.

Por lo tanto, cuando esos elementos estructurales se accionan, tienen la particularidad de transmutarse, lo que permite apreciar la realidad del grupo que lo realiza. Así, la teatralidad implica un impulso motivacional que refleja situaciones sociales, discursivas, así como su conversión en celebración. Es un medio idóneo para resolver conflictos históricos y políticos en algunos casos; en otros, lograr un reforzamiento de la identidad y un conocimiento profundo del grupo en cuestión a través del intercambio entre la diversidad de sectores sociales.

Y es que la representación-teatralidad, forma parte indisoluble de la existencia del ser humano, esto es, la teatralidad es vida, esencia mítico-religiosa, es fuente originaria, pues

la creencia fundamental está referida a la participación directa en la esencia de la creación de todas las cosas que conforman el mundo, lo que establece un nexo inherente y existencial entre todos los seres que pueblan el universo, constituyendo la génesis del sentimiento afectivo que conduce a la creación.

En conclusión, se puede decir entonces que la teatralidad permite constituir la cosmovisión del hombre teatral en torno de la cual gira su vida, de modo tal que las escenificaciones, las representaciones–dramatizaciones al configurarse estructuran prácticas tanto materiales como simbólicas, mismas que al momento de ser compartidas por la colectividad, recrean a la realidad misma, formando como en la escena teatral, realidades alternas. Todo esto nos indica por qué la teatralidad es vigente, pues es un medio expresivo por excelencia, pues al reunir en sí misma a la risa, la burla, la sátira, la parodia, como factores importantes que entran en acción con la danza, la música, las máscaras, el tiempo y el espacio dramático, dan cuenta de los procesos socioculturales por los que atraviesa una comunidad, pero a su vez entrelazados con la ficción, la acción dramática, la religiosidad la fiesta, desencadenan una serie de actividades que sostienen el entramado de la identidad, de esos sentidos de pertenencia y diferenciación que la demarcan y constituyen.

#### EL CHIARAJE<sup>6</sup>

Una de las tareas a la que se enfrenta todo estudioso social es acotar el significado de los términos que va utilizando conforme avanza el proceso de la investigación que desarrolla. Por ello en el presente apartado se irán esclareciendo ciertas locuciones que devienen del Quechua, como es el caso del vocablo tupay o tincuy, que será empleado en el presente escrito. Su significado se revela como “encuentro, convergencia o choque; lucha entre contrarios, pelea entre adversarios”, es una forma de designar a las batallas rituales que se manifiestan en diversas regiones del Perú. En quechua Puka, significa color rojo, y Tinkuy, significa “encontrarse, entrevistarse festivamente”, por lo tanto, se podrá entender a lo largo del escrito como batalla, juego, encuentro y aunque pueden existir divergencias sobre el mismo, existe la posibilidad de unificar criterios, con el propósito de localizar coincidencias al respecto.

Este trabajo, como se dijo anteriormente, toma como referencia un escenario, un espacio concreto, el Perú,<sup>7</sup> país que guarda dentro de sí características que le han permitido mantener una identidad nacional cargada con una fuerte connotación indígena, pues es sabido que a lo largo del territorio peruano, en diversas provincias y épocas del año se realizan una variedad de tupay, que por su conformación se estructuran como rituales en el marco de un ámbito festivo mayor. Estos encuentros se realizan entre individuos de una misma comunidad o bien entre comunidades de una región, lo que permite observar una diversidad de formas expresivas a través de las cuales los actores que participan, ya sea de forma directa o indirecta, disponen y dan pauta a la generación de procesos socioculturales, de teatralidades.

El Tupay que despertó mi interés, por la polieromía de elementos que condensa, es el que se celebra cada 20 de enero en el marco de la fiesta de San Sebastián en la provincia Canas,<sup>8</sup> ya que durante el desarrollo de esta festividad se realiza una batalla ritual en un lugar denominado Chiaraje.

El Chiaraje es una puna<sup>9</sup> situada en la parte alta de la cordillera, de la cual se retoma el nombre que da pie a esta singular celebración; el terreno es irregular, tiene laderas de cascajo, pequeñas explanadas, lugares cenagosos con arroyos y pastizales. Se encuentra

entre tres cerros: el Orccocca, el Londoni y el Escurrani; tiene una extensión aproximada de dos kilómetros de diámetro, que la convierte en un espacio propicio para el encuentro, pues los contrincantes se ubican en las laderas, lugares que son parte del escenario donde se desarrollan las danzas y pueden descansar los combatientes (Cama en Ortiz 1003: 20-23)

No es la única batalla que se realiza en la región, pues existen otras, las cuales comienzan regularmente el 8 de diciembre y concluyen días antes de que empiecen los carnavales, como es el caso de Tocto, donde se enfrentan los Caneños contra los Chumbivilcanos y Micazo, que se encuentra al oeste de la capital de Canas, donde combaten las comunidades de Chicnayhua, Puka Puka, Hamparuta contra Pongoña, Kaskani y Piedras Blancas (Cama en Ortiz 1003: 43).

Por el número de encuentros que existen y las fechas en las cuales tienen lugar se puede considerar ciclo festivo, donde se presentan una serie de rituales que responden a un complejo sistema de creencias y necesidades simbólicas que los pobladores requieren.

Se sabe de un primer encuentro, el cual se lleva a cabo el 8 de diciembre, día dedicado a la veneración de la Inmaculada Concepción, conocido entre los habitantes como Concepción Tupay, le sigue otro que se realiza cada 25 de diciembre, llamado, Machu Niño o Niño Pukllay. Posteriormente, el 1º de enero se realiza uno más, denominado Wata Qallarity Tupa. El 20 de enero se da lugar al cuarto encuentro, nombrado como San Sebastián Tupay, le continúa un quinto, que se realiza el día conocido como jueves de los compadres, una semana antes de los carnavales y se concluye con un sexto, que se efectúa el 2 de febrero, día que se festeja a la Virgen de la Candelaria, por lo que se le conoce como Purificada Tupay.

Es de resaltar que el cuarto tupay, al tener una mayor participación, se convierte en el más importante de los seis, pues además de lo numérico, se le vinculan una mayor cantidad de elementos simbólicos, pues se sabe que el participar acrecienta la oportunidad para conocer el futuro que les ofrecerán los dioses tutelares.

El ciclo de encuentros se efectúa durante el tiempo de maduración de los productos agrícolas, es decir, la época de lluvias, caracterizándose todos estos actos por la realización de ceremonias mágico-religioso de tipo propiciatorio, donde lo lúdico se hace presente como parte estructural y fundamental, de estas celebraciones y por supuesto de las batallas. Sin embargo, vale aclarar, que fuera de esta región no es difícil encontrar otras batallas, pues es de conocimiento que se llevan a cabo también en Ayacucho, Apurímac, Arequipa y Puno, entre otros, incluso en países vecinos como Ecuador, Bolivia, Chile y Argentina.

Alejandra Ttito Tica (Cama en Ortiz 1003) respecto al Chiaraje, sugiere que el nombre correcto es Ch'araje, cuya significación es "lugar donde existe y se produce sangre coagulada"; Alejandro Ortiz menciona que en aymara, significa "hombre negro"; José Rojas también aporta lo suyo al proporcionar su origen etimológico, Chiaraqe: peñón negruzco, Chiara: oscuro o sombrío.

Aunque existe divergencia sobre el significado de la palabra Chiaraje, también presenta características que la convierten en singular, pues alude a un espacio que, por sus dimensiones, los habitantes de la región le confieren elementos mágico-religiosos, pues para ellos todo el contexto es sacro, por lo que los montes, los caminos, los lugares donde danzan son sagrados y, al mismo tiempo, estratégicos. Por eso los relatos que hablan sobre el Chiaraje mencionan que existe una relación en este lugar, entre los habitantes y las deidades que habitan o descansan en el interior de la montaña.



Estas provincias altas del Cuzco guardan sus propias concepciones del mundo, empapadas de un profundo carácter religioso, mismas que se encuentran vinculadas con el calendario agrícola, donde se puede observar cierta coincidencia en fechas y celebraciones cristiano-católicas, por lo que se presenta una estrecha relación de las actividades y las funciones que cumplen los habitantes, basadas en la reciprocidad, pues, toda actividad tiene una relación con la tierra y es proyectada hacia el mundo sobrenatural en una simbiosis de valoraciones.

En dicha percepción del mundo se puede observar una dualidad y segmentación que caracteriza a este tipo de sociedades, lo cual provoca la estructuración de antagonismos y competencias entre los propios integrantes. Sin embargo, al mismo tiempo se puede observar un equilibrio, lo cual complementa esta visión, pues la finalidad de la partición es conseguir la armonía en el cosmos, así como la abundancia en productos agropecuarios, en la economía de las familias, lo que permite acrecentar el prestigio y el estatus social ante el resto de la comunidad.

De la información que se tiene con respecto al tupay, en la batalla de Chiaraje, participan los distritos de Ch'eqa<sup>10</sup> y Kunturkanki (el descanso), a través de algunas de sus comunidades, que se ubican al margen del río Apurímac, los cuales se consideran aliados para luchar en el mismo bando, contra los de Quehue y Langui, todos pertenecientes a la provincia de Canas (Cama en Ortiz 1003).

Días antes del encuentro, los habitantes de las poblaciones que participan disponen de los elementos necesarios para llevar a buen término el encuentro que incluye una preparación física y anímica, pues saben que los dioses van a presenciar el encuentro y son quienes evalúan su conducta, presteza y producción.

A la par se realiza una serie de ritos preparatorios, como es disponer de los alimentos y bebidas que serán consumidos ese día, donde las mujeres son las encargadas de preparar el kharmu, alimentos sancochados como complemento de otros y pueden ingerirse fríos, regularmente está compuesto de chuño,<sup>11</sup> moraya sancochada, con asado de carne de oveja con pellejo, ají molido y el waqto, que es alcohol rebajado con agua.

También son importantes las bebidas que serán ingeridas a lo largo del día, entre las cuales no puede faltar la cerveza, el vino y la chicha.<sup>12</sup> (Valencia en Ortiz 1003); además, como parte complementaria, se encuentra la compra y elaboración de amuletos que les darán fuerza y suerte el día del encuentro, así como colocar ofrendas,<sup>13</sup> actividad que corre a cargo de los hombres.

Un día antes de la batalla se concentran en sus hogares quienes van a participar, acompañados de familiares y vecinos, con el fin de efectuar la ceremonia, que será dirigida por un sacerdote andino, conocido como Paqu,<sup>14</sup> quien comienza con una serie de ritos, como es el colocar una manta de tejido apenas anochece y distribuye coca entre los asistentes, quienes se encargan de seleccionar los k'intus,<sup>15</sup> para que el Paqu las ordene en correspondencia con las peticiones que cada integrante de la familia hace a los dioses, frente a las ofrendas (Valencia en Ortiz 1003).

El obtener amuletos es importante, pues a través de ellos se puede adquirir la protección debida para el día del Tupay, estos son conocidos como Khurus, cuyo significado puede interpretarse como sugestión, embrujo, hipnosis o estado especial, provocado por algún influjo externo. El amuleto suele llevar una serie de semillas, piedras, frutos de la selva como el wayruro, sin faltar por supuesto la semilla de coca.<sup>16</sup> Todo es mezclado y envuelto en un paño; es común que a todos los componentes se les atribuyan virtudes sobrenaturales y que en combinación se conviertan en un Khuru poderoso que proteja no sólo al combatiente, sino incluso a sus familiares.

La coca o mama-kuka, como se le conoce, es imprescindible y se convierte en un elemento clave que permite comprender de mejor forma el pensamiento religioso andino, pues es considerada como una planta sagrada que vincula al hombre de forma directa con los dioses tutelares. Se le obtiene en los mercados regionales, su uso se acompaña de una serie de ritos, pues de ella depende el desarrollo de la batalla-ritual, ya que a través del zumo y el sabor que adquiriera el bolo de coca cuando se masca se puede pronosticar el desenlace del tupay.

Es de conocimiento común entre los participantes que cuando se masca durante la batalla y es amarga, es porque los contrincantes le han producido maleficios para que pierda eficacia, entonces se debe tirar inmediatamente, pisar el bagazo y cambiarlo por un bolo nuevo (Valencia en Ortiz 1003), por tanto, es necesario que nunca falte en las *ch'uspas*<sup>17</sup> de los varones, ni en los *quipus*<sup>18</sup> de las mujeres, porque de esta manera la coca puede ser remplazada con facilidad para que continúe activada su protección.

Asistir entonces se convierte en un hecho singular que mueve una serie de aspectos socioculturales entre los habitantes de la región, por lo que “los pobladores del lugar valoran el hecho de concurrir al encuentro; lo consideran en realidad como un juego. Se preguntan, por ejemplo ¿vas a ir al juego?” (Cama en Ortiz 1003: 21). Es un acto lúdico que, sin duda alguna, permite entablar un diálogo con una realidad alterna, pues roles distintos a los que se ejercen en la cotidianidad se pueden observar durante su desarrollo, formando una policromía de realidades para los propios participantes. Valencia menciona que:

“Entendemos que el juego ritual en *chiaraje* es una representación dramatizada...una expresión colectiva donde se ausculta la buena o la mala ventura por producirse el año entrante, en especial, en lo que concierne a las actividades agropecuarias. A los participantes también les motiva saber el sentimiento que predomina después, que puede ser de alegría o de dolor, según sea el resultado de estos encuentros”. (Valencia en Ortiz 1003: 52)

Aunque lo lúdico implica una diversión, donde la risa está presente y permite actuar de forma diferente, no se puede obviar que es una batalla, pues la fuerza, la violencia, se manifiestan frontalmente, pues durante el desarrollo del encuentro todo es permisible, los insultos van y vienen, tienen el objetivo de ofender al contrincante para provocar la ira, misma que desemboca en una pelea en la que se usan piedras como proyectiles, para lo cual utilizan la *Guaraca*<sup>19</sup> (*Warak'a*) o bien otro tipo de armas como son el *wichi-wichis*<sup>20</sup>, el *Liwis*<sup>21</sup>, las cuales son utilizadas para hacer tropezar los caballos de los contendientes cuando son lanzadas a las patas del animal, o bien para descargar golpes sobre los enemigos, cuando el combate se torna cuerpo a cuerpo, provocando heridas graves o incluso la muerte.

También es común que los participantes porten *zurriagos*<sup>22</sup> y *reatas*, así como *ponchos*<sup>23</sup> que les permiten estar en la contienda, para atacar o defenderse de sus contrincantes, otra más es el *Wallpa waqta* o *wallpa kaldu*<sup>24</sup> y los caballos,<sup>25</sup> que les permiten un desplazamiento rápido a los jinetes, atacar con rapidez o bien huir cuando es preciso hacerlo.

En esta batalla los cantos y la música están presentes, se suele llevar instrumentos musicales de cuerdas, viento y percusión, como son la mandolina, el charango, tambores y la flauta llamada *pinkuyllu*,<sup>26</sup> que acompañan el canto que corre a cargo de las mujeres; las letras de las canciones hacen alusión a la batalla, a la fiesta o bien son de hospedaje para los del otro bando, aunque también sirven para proporcionar valor y coraje.

Se pueden observar tres fases fundamentales que permiten explicar de mejor modo el tupay: El antes, que tienes que ver con la preparación; el durante, que es el desarrollo de

la propia batalla; el después, es el retorno a casa o la culminación. Durante el transcurso de éstas se lleva a cabo una serie de ceremonias y ritos que tienen que ver con la Pachamama, donde cada una presenta su propia parafernalia, que se ve permeada de elementos comunes, similares, entre los diferentes grupos que la realizan.

Para los propios participantes, el Tupay se describe a través de dos momentos, el wayna akulli,<sup>27</sup> que tiene que ver con un tiempo joven, la renovación, mascar la hoja de la coca fresca; el machu akulli<sup>28</sup>, es el tiempo agotado, el viejo, que tiene que ser desplazado por el joven. Sobre este punto es necesario precisar que queda al descubierto, de forma inmediata, la relación intrínseca entre la coca y un complejo sistema de creencias, que en sí mismo estructura un cúmulo de relaciones socioculturales alrededor de la planta, considerada sagrada y que permite a través de su uso acercarse a los Dioses, a la Pachamama (Valencia en Ortiz 1003).

Así el Chiaraje se constituye como un eje a través del cual se generan una serie de interacciones, de acciones significativas, de dinámicas comunicativas, así como la construcción de identidades socioculturales, que dan cuenta de la cosmovisión de las comunidades que participan, lo que permite comprender e interpretar la serie de prácticas materiales y simbólicas que se circunscriben alrededor de este acto representacional.

#### AL ENCUENTRO CON LA TEATRALIDAD

El Chiaraje, contiene una serie de elementos que convergen dentro del ámbito festivo religioso, por lo que sus estructuras se han solidificado en una serie de costumbres y tradiciones, así como en la fe, que se estaciona en el marco de un complejo sistema de creencias y ritualidades. De ahí que, por esas y otras características haya sido abordada por diversos analistas interesados en buscar una explicación del porqué este tupay, su origen y permanencia aún hoy día, su caracterización sincrética, el sistema de organización que la sostiene, así como la violencia que está inmersa en la batalla.

Abordar al Chiaraje desde la perspectiva de la teatralidad, brinda un giro en las interpretaciones antropológicas que nos anteceden, pues el sólo hecho de considerar a la batalla desde su carácter teatral-representacional admite, en primera instancia, reencontrarse con un discurso sobre el espacio escénico-dramático-ficcional que rompe las barreras entre la realidad que viven los participantes y la creada de forma alterna, que se estructura a través del acto mismo, lo que rompe los muros de una relatividad interpretativa unifocal.

Asimismo, permite dimensionar una temporalidad cíclica, efímera, dramática, donde los actos y elementos que constituyen la representación tienen la característica de estructurarse a través de la corporalidad y lo visual, por lo que adquieren nuevas significaciones, cuyas interpretaciones pueden ser desde el campo de lo simbólico; la aparición de roles que permiten jugar, ficcionar un cúmulo de realidades a través de la adquisición de máscaras, en conjunto con la parafernalia que viste y da colorido, admite el examen, análisis y comprensión de la representación desde diversas perspectivas, accionando así una pluralidad exegética, que a final de cuentas enriquece el campo científico.

Es preciso tener presente que no se puede aislar el acto ritual que está inmerso en la batalla-representación del resto de la sociedad a la que pertenece sin riesgo de deformarlo, por lo que es indispensable correlacionar también el contexto histórico y cultural del Chiaraje, lo que obliga a indicar los nexos que tiene éste con los imaginarios sociales que la circundan y la identidad cultural que emana del mismo.

Las siguientes líneas involucran el análisis de los componentes de la teatralidad, que dan paso a la constitución de la teatralidad.

### *EL TIEMPO-ESPACIO*

Cuando se habla del espacio con respecto al Chiaraje, hay que tomar en cuenta varios aspectos, el primero se refiere a su configuración geográfica espacial y las condiciones del ámbito natural, para después observar su construcción como escenario alterno, múltiple y heterogéneo que se articula a través los actos y acciones que se suceden durante su desarrollo.

De diciembre a marzo es la temporada de lluvias, razón por la cual al Tupay se le relaciona con las precipitaciones pluviales y otros fenómenos meteorológicos que son propios de la temporada, como los relámpagos, el granizo y las nevadas, que suelen presentarse. Para los habitantes de la región es importante mantener una estrecha relación con las condiciones, las características y el estado que adquiere la Pachamama, ya que durante este periodo es fértil, está en pleno proceso reproductor y necesita de mayor atención.

La actividad laboral se concentra en cuidar los sembradíos, proteger a los animales, con el fin de asegurar la fecundidad y la maduración de las cosechas para que al término del ciclo se obtenga una abundante producción. Este cuidado va acompañado de una serie de rituales, de episodios, que tienen como fin primario, establecer comunicación con los Dioses Tutelares.

El mes de enero se considera tiempo propicio para llevar a cabo la batalla, pues la Puna se viste de colores, el clavel, las phallchas, y el choqechampi,<sup>29</sup> flores propias de este suelo florecen y se convierten en símbolo para los participantes del Tupay. Son motivo de alegría, pues significa que la tierra ha dado frutos, son importantes, por los usos y significaciones que condesan, pues lo mismo se emplean en ceremonias, rituales, que como obsequios para enamorar o incluso como plantas medicinales.

Adornar las monteras, los sombreros o bien cubrir la cabeza con flores es algo que con regularidad se observa en las vísperas de la batalla; se piensa que el utilizarlas genera protección, al momento de colocarlas. Es propicio decir oraciones, se pide protección para que no se fuguen sus almas, es un acto de purificación donde esperan que sus pecados sean perdonados (Valencia en Ortiz 1003).

El lugar determina una serie de actos, formas de actuar, de comunicarse, comporta un complejo sistema de relaciones y éstas a su vez constituyen espacios alternos como son el escénico y el dramático.

El espacio escénico se funda como un espacio representante donde es perceptible la escena, en el que adquieren cuerpo los personajes, las acciones. Se aprecia en toda su dimensión a través de la interacción que entablan los participantes, quienes combaten y quienes observan el desarrollo de la batalla, los espectadores, pues estos últimos forman parte activa de la propia teatralidad.

El espacio dramático, se refiere a lo actancial, a las relaciones que emprenden los participantes y las acciones que se desglosan de esta correspondencia. Es el cúmulo de interacciones materiales y simbólicas que se entretajan a través de la acción, misma que activa cadenas de sucesos y acontecimientos que acontecen en "lugares ficticios". El espacio dramático tiene una correlación directa con la representación, con el hecho escénico donde se manifiestan las acciones, la ficción y tiene como característica que es un acto eminentemente colectivo, ritual, por lo que se conecta de forma directa con la teatralidad.

Con respecto al Chiaraje, el día del encuentro se transfigura en un espacio dramático, un lugar sagrado, recinto de los dioses, en la encarnación de la Pachamama. Es el terreno propicio para jugar, para mostrar las destrezas y habilidades, probar la hombría, consagrarse a los dioses, hacer peticiones; donde se procesa un intercambio simbólico y mate-

rial que se hace presente a través de los procesos comunicativos que cada uno de los participantes-personajes ejecuta, ya sea peleando, danzando, cantando, tocando un instrumento musical o simplemente alentando a los demás a formar parte del Tupay. Todos actúan de acuerdo a roles preestablecidos, conforme a las costumbres y tradiciones, que mantienen en su seno los habitantes de la región; ese día florecen en su máximo esplendor.

El contexto natural se convierte en un espacio escenográfico ideal para realizar la batalla, para recibir la bendición de los dioses y congratularse con ellos, las laderas, los peñascos, la vegetación, las piedras que abundan en el lugar, son parte inherente, que revisten el encuentro, dándole cuerpo, forma. El recorrido que hacen de un lugar a otro los combatientes, magnifica el espacio, incluso cuando hay heridos o muertos. Este adquiere un tono distinto, ambivalente, pues es motivo de tristeza y alegría por el contacto tan cercano que tienen con la Pachamama y las bendiciones que pueden obtener de la misma.

A la par del espacio escénico-dramático, coexiste el espacio lúdico, que es donde la acción-ficción se proyecta con más fuerza, a partir de los movimientos, distancias y trayectorias de los participantes que personifican diversos roles; permite que adquieran la calidad de personajes. Es el espacio propicio para explayarse, convertirse en otro aunque sea por un momento, para romper el cerco de la cotidianidad y vivir experiencias únicas. Es colocarse la piel de otro para juzgar, reír y llorar sin riesgo a extraviarse, a ser criticado, es el lugar donde se puede hacer mofa de todo y de todos, es el momento de arriesgarse, de entrar en comunicación directa con los dioses sin importar el origen, la comunidad a la que se pertenece.

Pero así como se constituye el espacio dramático, escénico, el escenográfico y el lúdico, de forma simultánea convergen otros espacios, como pueden ser el religioso, el ritual, y otros más que son de carácter sociocultural como el familiar, el comunitario, el íntimo, todos ellos hablan de las formas de organización, de interacción y comunicación entre los miembros de la misma comunidad o de varias.

Entre el espacio escénico y el lúdico se manifiesta otro, el interior, donde los participantes, al vincularse con otras fuerzas exteriores consideradas divinas, traspasan la barrera de lo terrenal, para entrar en contacto con los dioses, con la Pachamama. A través de la personificación, construyen ese espacio para convertirse en seres semidivinos.

La forma de conducirse y actuar de cada uno de los participantes-actores articula los espacios, los configuran, los modifican de acuerdo con la serie de acontecimientos que acaecen, les dan color, permitiendo dimensionar al Chiaraje desde diversos ángulos o aristas. Es configurar una multiplicidad de espacios y significaciones con respecto al Tupay.

Tomando como referencia la dimensión de la Puna, esto por sí sólo le da un carácter espectacular a la batalla, los desplazamientos tienen que ser amplios, cada uno de los grupos participantes ocupa un lugar estratégico, ya sea para danzar y cantar, como es el caso de las mujeres o bien la infantería toma sus posiciones casi siempre atrás de los hombres a caballo; son los que siempre inician las ofensivas.

Quienes participan en la refriega, durante el encuentro se convierten en guerreros, representación que llevan a sus últimas consecuencias, incluso la muerte si es necesario. El espacio dramático es un campo de batalla, donde se puede observar violencia, ansiedad, miedo, así como el intercambio de alocuciones de un bando hacia otro. Los lugares donde se encuentran las mujeres son espacios reservados para el reposo, para el cuidado de los heridos, para la danza, la música.

Cada momento del Chiaraje adquiere matices emocionales distintos conforme avanza el día, pero no hay que olvidar que ante todo es un espacio sagrado, pues es donde des-

cansan los dioses tutelares. Eso permite observar cómo se entrecruzan los espacios, uno y otros, sin perder su autonomía ni facultades. Así, el espacio dramático es capaz de agrupar, aglutinar, de hacer que converjan los otros espacios, que se involucren, pues el cómo interaccionan los mecanismos que se emplean y los niveles de profundidad pueden verse a través de éste.

Ahora bien, no sólo el espacio es considerado un componente estructural de la teatralidad, el tiempo también lo es, aunque de forma primaria se define como esa magnitud física que mide la duración de las cosas sujetas a cambio, que a su vez ordena los sucesos en secuencias y establece períodos. De ahí que se analice cómo el Chiaraje contempla una distribución de los eventos o actividades a realizar, donde se distingue un antes, un durante y un después. El antes condensa las actividades preparatorias, son los rituales que se realizan antes del Tupay, los arreglos de la ropa que portarán, la compra de los amuletos, la limpieza de las armas, la elaboración de la comida, así como invitar a otros miembros de la familia o comunidad a participar del Juego. Este tiempo se puede comprender como toda acción previa a la batalla.

El durante contempla una distribución temporal más precisa para cada una de las actividades que ya tienen contempladas, cada una de ellas es nombrada de la siguiente manera:

De 4 a 6 a. m. dicen illarichiy; hacer algo hasta el amanecer

De 6 a 9 a. m. dicen p'unchay; Tiempo que dura desde el amanecer hasta el anochecer

De 9 a 12 a. m. dicen wayna akulli; joven o nuevo coqueo

De 12 a 2 p. m. dicen samay; descansar, reposar

De 2 a 5 p. m. dicen machu akulli; Viejo o usado coqueo

De 5 a 7 p. m. dicen inti watana inti; donde se amarra el sol o se oculta

De 7 p. m. a más dicen tuta; noche, tiempo es que está ausente el sol

A las 12 horas de la noche dicen chaupi tuta; Medianoche

(Valencia en Ortiz 1003).

En esta distribución se cruzan dos tiempos que son complementarios para los participantes, el wayna akulli, que tiene que ver con un tiempo joven, la renovación y el machu akulli, es el tiempo agotado, el viejo. Es una manera de dividir a la batalla, con el fin de dar culminación a lo malo y dar la bienvenida a lo bueno, es prepararse para lo venidero, por eso se participa con alegría, con entusiasmo, en espera de un mejor futuro.

Para concluir viene el después, que implica un retorno a la cotidianidad, a las labores pero con bríos renovados, pues se tuvo la oportunidad de estar cerca de los dioses, de consagrarse con la Pachamama; por eso el participar es importante pues tiene implicaciones con el mañana, la buena producción, el bienestar.

Sin embargo, el tiempo, al igual que el espacio, se constituye a través de la diversidad, por ello es preciso hablar de un tiempo escénico, como fundamento constitutivo de la representación; pues a través de él, es como el drama cobra cuerpo, se descubren las acciones, los personajes, las situaciones.

El tiempo escénico, se expresa a través de tres niveles que guardan una correlación intrínseca.

El tiempo de la historia-acción: tiene una temporalidad determinada, pues es el trascurso de las acciones en un periodo histórico establecido.

El tiempo de los discursos: se refiere a los diálogos que entablan los personajes durante la representación.

El tiempo de la representación: es la duración real de la representación.

Estos niveles en el Chiaraje se presentan unidos, se vinculan en un mismo orden, ritmo y frecuencia, porque la historia-acción es un hecho presente; no recrea hechos pasados ni futuros. Es el aquí y el ahora, es como si el tiempo externo se borrara y sólo los sucesos, conforme se van dando, armaran las secuencias a través de las acciones.

El diálogo es también en presente, las arengas, los cantos versados que invitan a la pelea son en un tiempo real, vivo, así como la representación que ya está establecida y distribuida en un tiempo viejo y uno nuevo, haciendo que la triada, que difícilmente llega a coincidir en una puesta en escena, aquí lo haga sin mayor dificultad, juntando los vértices en un mismo punto, permitiendo que otros aspectos como la ficción, se muestren a lo largo de toda la batalla. De ahí que el tiempo escénico se funda en una temporalidad fugaz o cíclica, dando cabida a la estructuración de otros tiempos, como son el dramático y el de la ficción.

El tiempo dramático, de acuerdo con lo comentado anteriormente, es aquel que se interpreta a través de las acciones, es una producción de sentido, que da coherencia a lo que acontece, pues permite fundar realidades alternas. El tiempo ficción permite creer que lo representado es real, para lo cual se vale de todo artificio para lograrlo, es un encuentro que se manifiesta a través de los imaginarios y un sistema de símbolos que se circunscriben a realidades alternas y ficcionales que desencadenan acciones.

Por eso se considera que la reunión de estos tiempos permite comprender a la teatralidad, que se dimensiona a través de la representación, de la cadena de acciones y simulaciones que se suceden en un espacio dramático.

Con base a lo anterior entonces se infiere que el binomio espacio/tiempo hace inteligible la acción dramática y la representación, pues se sitúa en la intersección del mundo concreto escénico y el de ficción, donde es posible reconocer los elementos visuales, sonoros y textuales del espectáculo, el tiempo se manifiesta de manera visible en el espacio y éste se sitúa donde la acción tiene lugar, ésta se efectúa con una determinada duración.

El intercambio latente entre el tiempo y el espacio constituye lo que para Mijail Bajtín, en su propuesta de análisis literario, es el cronotopo,<sup>30</sup> entendido como la unidad que conforma un todo inteligible y concreto, donde los indicios del tiempo se descubren en el espacio y éste último se percibe y se mide desde el tiempo.

Aplicado a la teatralidad, las acciones realizadas por los participantes-actores no solamente se manifiestan en el espacio, antes bien, son parte de ese tiempo y espacio, considerado como concreto, por la materialidad teatral y el tiempo de la representación. Pero a su vez es abstracto por la construcción del lugar ficticio que estructura y la temporalidad imaginaria que acontece, de ahí que la acción dramática tenga una corporalidad dual, pues es física e imaginaria a la vez.

Para el análisis estructural de la teatralidad, es importante señalar la existencia no de un cronotopo, sino de una cadena de cronotopos, que deja al descubierto los conectores, la combinación de propiedades contrastadas y el uso indeterminado del espacio y del tiempo que producen una corporalidad específica, donde la acción se concreta en un lugar y un momento dados, es necesario precisar que sin tiempo y sin espacio la acción no podría desarrollarse, no adquiere corporalidad, sería un cuerpo vacío, que sufriría un desdibujamiento.

Por ello, en el Chiaraje se observa al tiempo dramático y el de ficción a través de las situaciones, los discursos, la narración, pues no sólo durante la batalla se hacen presentes estos tiempos, incluso se entrecruzan con el antes, el durante y el después. Es decir, en cada palabra, en cada gesto que se lleva a cabo en la preparación, durante los rituales, las

ceremonias, la colocación de las ofrendas y las peticiones para salir victoriosos, aparecen, se vuelven tangibles, tanto que guían las conductas y comportamientos de los participantes al grado de alterar los sentidos, los imaginarios, creando realidades ficticias que se toman como verdaderas.

La constitución de personajes, como los guerreros y los combatientes, permite a los participantes jugar un rol que los distingue, que los convierte en otros, desdoblan realidades, son los protagonistas de la representación al tener la mayor responsabilidad, pues de ellos depende el tenor que pueda adquirir al batalla.

Las mujeres se manifiestan como las protectoras, las conductoras directas con la Pachamama, pues llevan en su ser el don de la procreación, de la fertilidad. En ese sentido, los guerreros y las mujeres dinamizan el tiempo y el espacio, hacen que surjan vínculos entre ellos, formando cadenas de cronotopos, pues al dimensionar a este binomio tiempo-espacio como alternos, ficcionales, cada canto, baile, acto de violencia que se presenta, corrobora esto. Pues no es un tiempo, ni espacio ordinario, cotidiano, antes bien, cada momento lo convierten en mítico-mágico-religioso; en la vida cotidiana no podrían actuar de ese modo.

Es catarsis que se manifiesta en los gritos, las arengas, el llanto, la risa que asoma en cada rostro, cada persona que está presente; es un acto sublime que vuelve tangible lo volátil, lo mágico-religioso a través del ritual, que es la presentación en sí de cada rezo, cada imploración que se hace a los dioses, para salir con bien de la batalla.

Cada tiempo adquiere una denominación que da pauta a una serie de actos, mismos que se ven reflejados en la constitución no de un espacio, sino de múltiples espacios. Por eso la contrastación entre los tiempos y espacios dramáticos y los de ficción se articulan no en una realidad alterna, sino en una multiplicidad de realidades, que recaen en los otros elementos estructurales de la teatralidad, la acción y la ficción, material que será discutido en el siguiente apartado.

#### *LA ACCIÓN-FICCIÓN*

Cuando se habla de acción se hace alusión a la serie de acontecimientos que se dan en escena, a los procesos de transformación, sean estos tangibles e intangibles, así como a la interacción que se establece entre los personajes. Es pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra, dejando al descubierto la relación entre el sujeto y el objeto representado.

La ficción es un discurso que simula una realidad creada de forma alterna y paralela; es una simulación, una interpretación que deja al descubierto voces, textos, movimientos. Su función es generar ilusiones, multiplicar la realidad en una diversidad dialéctica y heterogénea.

La ficción y la acción estructuran un binomio indisoluble; es a través de sus componentes tanto materiales como simbólicos y en conjunto con el tiempo y el espacio, que redimensionan, y reestructuran de manera objetiva-lógica al sujeto con respecto al objeto escénico.

Desde esta perspectiva el *tupay del Chiaraje*, considerada como representación, es una acción-ficción que simula una realidad vivida, un enfrentamiento entre grupos contrarios, una guerra que emplea tecnología tradicional, pero no por eso deja de contener una violencia tanto implícita como explícita. Los desplazamientos de uno u otro bando simulan la batalla al extremo, donde la muerte se presenta como una posibilidad, por lo que la ficción se disuelve en una multiplicidad de realidades.

Cada movimiento, gesto o palabra, en conjunto constituyen el drama, que es el lugar donde las situaciones se entretejen, las convenciones se hacen evidentes para todos los



participantes y los pocos espectadores, pues a final de cuentas, quienes asisten al Chiaraje, tienen ya determinado un papel o rol a desempeñar, y el posible espectador pasivo se diluye en la realidad ficcionada, convirtiéndose en un actor más de la representación, un ente activo que simula también, abriendo el paso al desarrollo de una trama viviente, fresca, que se renueva a cada instante.

Incierta y fugaz, la acción-ficción expande sus posibilidades conforme avanzan los combates, las piedras surcan por los aires, los jinetes desafían los zurriagos, los cantos que entonan con mayor énfasis invitando a ser más osados, pues el compromiso con la Pachamama está suscrito, es entonces que la batalla adquiere sentido, validez, porque está presente la afirmación de un colectivo que se reconstituye a través de la sangre, del sacrificio.

Pero no todo se deja al azar, como en toda escenificación, la ausencia de planificación es improbable, pues los participantes saben con qué comunidad precisa del otro bando se enfrentarán y cual será su ubicación. Es decir, el espacio y el tiempo dramático se tienen ya determinados, incluso la acción y la ficción, pero lo que no se sabe con certeza, es el desenlace, el desencadenamiento final, la forma en que las situaciones violentas se tornen y lleven a la victoria o la derrota a uno u otro bando. Sin embargo, los imaginarios y el sentido de ritual, se hacen evidentes, donde la veneración hacia los dioses, la Pachamama, dan el cierre espectacular a la representación, ya sea que se haga visible en forma de catarsis o sublimación. El cumplimiento y el compromiso con las deidades está saldado.

Cada grupo o participante tiene en claro cual es el papel que va a desempeñar, incluso parte de los actos o situaciones en las cuales se ven involucrados. La representación entra en un proceso de metamorfosis, se cubre de elementos que la visten, maquillan, se redimensiona, sin perder el sustento sociocultural del cual proviene, pues es sabido que quienes asisten al Chiaraje lo hacen por costumbre, por tradición, misma que se encuentra empapada de dispositivos religiosos, sincréticos, así como de ciclos rituales.

La violencia declarada, cumple distintas funciones, permite que se constituya un espacio socialmente controlado de acuerdo a su sistema de creencias, regenerar año con año un equilibrio y por supuesto la construcción de procesos identitarios.

De esta manera, los participantes tienen la facultad de constituirse como personajes que desempeñan diversos papeles, roles. Condensando sus relaciones y procesos de comunicación a través de las situaciones en las que se ven atrapados, el transcurrir de acontecimientos se presenta como avalancha, dando paso a la conformación de la acción-ficción.

Pero todo esto, adquiere un matiz especial que es depositado en los personajes y la parafernalia de la cual se nutre la batalla, aspectos que serán vistos en el siguiente apartado..

#### *MÁSCARA-PERSONAJE Y PARAFERNALIA*

Es desde los preparativos que se llevan a cabo para el tupay que se manifiesta la parafernalia, misma que se interpreta como la serie de elementos que visten y dan cuerpo. También se entiende como los usos habituales, actos y ceremonias que se realizan en un ámbito festivo, cuya aparatosidad se hace latente a través de las máscaras, los personajes; de esta forma puede considerarse como las partituras materiales e inmateriales con el que se rodea un personaje, una escenificación, la fiesta.

De los aspectos característicos que dan cuerpo a la parafernalia, con respecto a una fiesta, los más comunes son la vestimenta, el uso de máscaras, la música, las danzas, los cantos, los arreglos que engalanan el espacio, pero el punto clave que permite comprenderla y estructurarla es el sujeto-personaje, pues a través de él se perfila, toma cuerpo y forma.

Para el caso del Chiaraje, aunque las mujeres desempeñan sus propios personajes, cuando inicia la batalla juegan un doble rol, pues a más de ser quienes suplican e invocan a los dioses para que la victoria esté de su lado, también incitan a la pelea; pero además son espectadoras, forman un público, al cual va dirigido el lucimiento de los hombres, como prueba de su valentía. Ellas mismas encarnan a la tierra, a la fertilidad; son una especie de intermediarias entre los hombres y los dioses tutelares, por eso la participación de mujer es importante.

También se puede observar el cortejo como parte de las relaciones socioculturales que se entablan, a veces se legitima con el matrimonio, por ello es común observar en la fiesta a jóvenes núbiles que observan con detenimiento los incidentes de la batalla, mientras cantan waynos y kaswan (danzan) en rondas que tienen una larga duración, a más de alentar con palabras de amor a sus novios, hermanos o padres. Las casadas incitan a sus maridos a que entablen la batalla con dignidad y valentía, por eso sus canciones son una combinación de llanto y alegría, de tristeza y Júbilo, pues es la oportunidad para mostrar quién se es y congratularse con los dioses (Barrionuevo 1000).

Los hombres, convertidos en guerreros, tienen la oportunidad de lucirse frente a la pareja y el resto de la comunidad, lo que es bien visto, sobre todo si da muestras de arrojo. Para los solteros es el momento para lucirse, y para los casados corroborar su hombría, mostrar su virilidad, cada personaje tiene sus propias características, juega un rol específico, a más de adquirir su propio toque a través de la vestimenta, por lo que todos, hombres y mujeres se engalanan con las mejores prendas de vestir, se atavían lo mejor posible de acuerdo a su economía; pero entre más vistoso sea, adquieren estatus y solidifican las relaciones sociales en su propia comunidad, adquieren prestigio.

La mujer se atavía con sus mejores galas y aunque existen diferencias en las diversas comunidades que participan, guardan rasgos en común, como se observa en la siguiente descripción de las prendas

Chuku o Montero: es un sombrero hecho a base de paja, forrado con bayeta<sup>31</sup> negra, adornada con cintas plateadas atravesadas, longitudinal y transversalmente, pareciere tener la forma de casco, se sabe que es una prenda de procedencia española.

Jijona: es una chaqueta o chamarra femenina hecha de bayeta, también se le conoce como Almilla y es de colores vistosos, se ciñe hasta la cintura con aplicación en los bordes, pecho y puños.

Lliqlla: es una mantilla de paño, castilla o bayeta, adornado en los bordes con cintas anchas con bordados simples, son de forma rectangular y están compuestas por dos mitades iguales, unidas por unas costuras especiales llamadas quenco o zigzag. La parte central que ocupa el mayor espacio es llamada pampa, palabra quechua que designa las planicies.

Las mantas: subdividen su espacio mediante franjas, y casi siempre son tres: una al centro y dos a cada lado, en ellas se ubican los pallaes, como se denomina a las figuras que las decoran, cada figura lleva un nombre y tiene un significado, que las tejedoras saben interpretar.

Tupu: es un prendedor fabricado de diferentes metales, principalmente de plata o con engaste de piedras preciosas, lo usan las mujeres para prenderse los mantos sobre el pecho.

Chunpi: Cinto o faja tejida con hilos de color y dibujos primorosos que sirve para fajar a las criaturas y para ceñir la cintura de los adultos.

Falda o Pollera de bayeta: el borde va adornado con cintas tejidas llamadas golones, se sujeta a la cintura con el chumpi que se parece mucho al de los varones.

Warak'a; honda adornada con hilos de colores, que representan a las flores

Pallay: tejido con figuras y motivos de los más diversos, hechos con hilos que luego de ser tramados son recogidos o soltados. En la actualidad son muy utilizados en el mundo andino quechua

Chuku: sombrero de lana de oveja, pequeño con adornos alrededor (cintas de colores)

Phallika: es una falda en forma de capa que se envuelve en la cintura.

Ojotas: es un tipo de calzado o sandalias, las cuales están hechas sobre la base de neumáticos viejos (Rojas 1998).

Los hombres también se visten con sus mejores prendas, las cuales son:

Montera: similar a la de la mujer con la diferencia que las cintas son de color oro

Chullu o chullo: es elaborado con lana de oveja, tejida a palitos con diferentes dibujos y colores adornados de un puyto Llamam la atención la cantidad de formas que pueden tener, la combinación de sus brillantes colores, sus diseños y adornos. Algunas veces pueden llevar cuentas de vidrio. El chullo es la prenda que mejor identifica el origen de los pobladores

Jijona: chamarra hecho de bayeta o paño, puede ser color negro o bien tener otros colores, con aplicación en los bordes, puño y pechera

Pañuelo: prenda de color blanco, en la actualidad es ligeramente bordado

Las camisas de los varones se confeccionan con diversos materiales, regularmente son de bayeta

Chiliko: son los chalecos que se colocan encima de las camisas. Por lo general son de colores muy brillantes; predominan el rojo, el verde, el azul oscuro y el negro, los bordes van adornados con golones, cintas multicolores tejidas por las hábiles manos de las mujeres

Pantalón o calzón: hecho de bayeta, paño o castilla, en su elaboración predominan los colores oscuros. Se sujetan en la cintura con unas fajas multicolores, llamadas chumpi

Poncho: prenda de tejido cerrado, los colores que más se usan son el rojo, azul o gris, aunque suelen usarse otros, en cuanto a los dibujos, estos presentan motivos relacionados a la naturaleza

Chalina: tejido (pallay) y con motivos de flores y aves

Chukutito: Sombrero de lana de oveja, pequeño con adornos alrededor.

Además de las prendas de vestir, portan distintas armas como el Liwi, la onda, el látigo, (Rojas 1998).

Las distintas prendas de vestir, así como los adornos y armas que traen consigo, dan luz, colorido y forma a la representación, llenándola de significaciones, símbolos, lenguajes. Sin embargo, también se pueden observar vestimentas distintas a las descritas en los párrafos anteriores, incluso ropa industrializada como la mezclilla, zapatos tenis, chamarras de distintas telas y colores, pero no por ello se pierde el sentido de la festividad. Antes bien, conviven en un mismo tiempo y espacio elementos que se consideran del orden tradicional, con otros designados como modernos, estableciendo hibridaciones, que actualizan de una u otra forma al Chiaraje, adjudicando nuevas significaciones a las ya existentes.

Aunque son fundamentales estos aspectos, no son los únicos que forman parte de la parafernalia, también se encuentran la música y los cantos, que acompañan a las danzas, todo esto en conjunto con la acción-ficción, tiempo y espacio, forman un campo complejo de estructuras, que dan pauta a un universo interpretativo de la batalla, concebida como teatralidad.

Con respecto a la música, en primera instancia se encuentran los instrumentos, que aunque diversos y variados, se clasifican en tres: cuerda, viento y percusión; la guitarra y la mandolina que pertenecen al primer grupo, la flauta y el Pinkuylo<sup>32</sup> al segundo; el tambor conocido como Tinya o tamborcillo pertenece al último grupo.

Existen diversas formas en que se pueden clasificar los géneros musicales andinos, el criterio más usado es el étnico, que distingue entre géneros indígenas y mestizos. Con respecto al segundo, está intrínsecamente asociado a las fiestas y ritos, se define por el contexto en el cual se presenta su diseño melódico y estructura armónica, aunque en la instrumentación se ve la influencia europea, como es el caso de la guitarra, son nombradas en quechua.

Las frases, que es el número de pulsaciones que tiene cada melodía, así como los compases, en el caso del Chiaraje se estructuran de la siguiente manera:

Se identifican dos frases, la A, conformada por 24 pulsaciones y una terminal de 12 pulsaciones. La B, que contiene 24 pulsaciones, pero la terminación se alarga seis pulsaciones más.

Se observan cuatro compases de seis pulsaciones y el terminal que tiene 12 o 18 según sea el caso de la frase A o B, si se quiere ver a través del canto tiene la siguiente estructura: Dos antecedentes o pregunta, dos consecuentes o respuesta y uno terminal.

||||| - ||||| - ||||| - ||||| - ||||| ||||| = Una frase A  
 ||||| - ||||| - ||||| - ||||| - ||||| ||||| ||||| = Una Frase B

Además se mantiene otra característica: regularmente se dividen los cantos, una parte le corresponde a los varones y otras a las mujeres, aunque en ocasiones coincidan los dos, pero casi siempre al final. Un ejemplo de ello se muestra a continuación:

(Varón)	
Hakuraqchu Amaraqchu	Vamos o no vamos
Hakuraqchu Amaraqchu	vamos o no vamos
Chiaraqellay Patachata	al cerro del chiaraqe
Tupananchis Patachata	al cerro que siempre nos encontraremos
Chiaraqella Patapeqa	En el cerro de Chiaraqe
Chiaraqella Patapeqa	en el cerro de Chiaraqe
Ya no hay Mama, Ya no hay Tayta	ya no hay mamá, ya no hay papá
Ya no hay Mama, Ya no hay Tayta	ya no hay mamá, ya no hay papá
Aman wayqe Manchachankichu	No te asustes hermanito
Aman wayqe Ayqenkichu	no te corras hermanito
Rumi Chiqchi Chayaqtinpas	Aunque te encuentres con al granizada de piedras
Yawar Mayo Puriqtinpas	Aunque camines en el río de sangre

(Mujer)	
Londoniya llullu rumi	Piedrecita de londoni
Yuraq qaqaq llullu rumi	roca blanca, piedra tierna
Imamantan enemiqoy kanki	¿De qué eres mi enemigo?
Haykamantan Quchay kanki	¿Desde cuándo eres mi ofensor?
Aman turay manchankiehu	No hermano, te vas a asustarte
Aman turay ayqenkiehu	No hermano, no vas a amilanar
Yawar mayupi rikukuspapas	Así te encuentres en un río de sangre
(Todos)	
Imamanmi hamuranki	¿A qué has venido
Chiaraqellay Patatari	a la ladera de mi chiaraqe?
So tentama willarayki	A pesar de haberte avisado
Yawar mayun kanqa nispa	río de sangre va a haber, diciendo
Rumi chiqchin kanqa nispa	granizada de piedra va a haber, diciendo.
(Rojas 1998)	

De esta manera, la música y el canto adquieren una dimensión fundamental al narrar los acontecimientos, dar parte de lo hechos, presentar y difundir ante los miembros de la comunidad su cosmovisión. Da cuenta del sentir y la forma de ver la realidad, de aprenderla; por eso es importante la contextualización, ubicar en un tiempo y espacio determinado no sólo la música, sino la letra de los cantos.

Tanto la música como la danza son unidades imprescindibles de la escena social e histórica del Cuzco, pues en todo acto celebrativo y ritual hacen su aparición, y aunque los contextos sean diferentes siempre se manifiestan como parte de la estructura de la fiesta. Además, es de notar que cada danza tiene sus propias coreografías, acompañamientos musicales, vestuarios y máscaras.

La uniformidad y el sentimiento colectivo que se logra a través de la música, los cantos y demás elementos que intervienen, se alcanza en el instante en que la fiesta llega a su clímax. Es el momento en que los participantes-actores renuncian a sus identidades individuales y adquieren una identidad cultural colectiva, es entrar en la dimensión del juego-drama, del ritual.

#### JUEGO-DRAMA Y RITUAL: INTERPRETANDO A LA TEATRALIDAD

Diane Hopkins (Remy en Urbano 1991), así como algunos predecesores que han investigado sobre el Chiaraje y el ciclo de batallas-rituales que se llevan a cabo en el Cuzco, Perú, sustenta que éstas tienen la función de predecir la producción agrícola que está por venir, por lo que, de acuerdo con esta explicación, el que haya derrame de sangre durante el encuentro es necesario para asegurar una buena cosecha, y aunque haya heridos de uno y otro bando, no es preciso que exista un ganador como tal. Lo importante es que ambos contrincantes muestren su valentía y en el caso de que un combatiente sea herido, no significa que se ha perdido en realidad, pues el pago-sacrificio a la Pachamama se ha dado, sin importar de qué grupo provenga la sangre.

Se trata de rituales de tipo propiciatorio, vinculados a la fertilidad de la tierra, de ahí su cercanía y asociación con la temporada de lluvias y el periodo de preparación de las tie-

rras. Sin embargo, es importante mencionar que las fechas en que se lleva a cabo este juego—drama, coinciden con el momento de menor actividad estacional, es decir, cuando no hay ni siembra ni cosecha, lo que permite tener el tiempo para realizar la batalla.

Aunque la representación tenga momentos de suma violencia, las agresiones que se dan entre los contrincantes no provienen ni conducen a rencores, venganzas o acciones judiciales. Se dan en un marco festivo ritual, que diluye la violencia y posibles desencuentros entre los pobladores, matizando así toda la estructura, para mostrarla como un juego violento. En ese contexto los imaginarios sobre la sangre y la muerte son importantes, pues entre más corra la sangre, el año venidero será próspero en cosechas y ganados.

En el análisis de las funciones y motivaciones que llevan a la realización del Chiaraje, tienen su base en el discurso étnico-social, el cual se encuentra a medio camino entre la interpretación lúdica y la del sacrificio. Lo importante a destacar, es que tanto el sacrificio como lo lúdico no se presentan como antagónicas; antes bien, son complemento, aunque suene contradictorio, pues en un mismo tiempo y espacio conviven, toman cuerpo, dan vida a la representación.

El juego-drama afianza la cohesión y solidaridad de los habitantes de la región, y tomado desde una perspectiva festiva, a través de él es como se regula la agresividad, para hacerla placentera y al mismo tiempo aceptada por consenso social, pues a través de ella se muestra la fortaleza, la virilidad. Por eso, el que haya muertes, es un acto de sacrificio para los dioses, un pago a la tierra, cuya función propiciatoria constituye una forma típica del ritual mágico, que bien puede rastrear sus orígenes de la época precolombina.

La idea de que el Chiaraje sea un juego—drama no excluye por ello el elemento ritual ni representacional, pues el sólo hecho de desarrollarse en un tiempo y un espacio determinado sugiere la idea de una celebración ritual de la territorialidad, en una doble dinámica de aceptación y negación al mismo tiempo, pues el espacio físico, a través de la representación se convierte en un espacio alterno, un lugar que se arma a través del uso que le dan los habitantes en el momento durante ese día, convirtiéndolo en un espacio festivo-ritual-representacional que da pie a la teatralidad.

Su aparición no es formal, irrumpe el orden generando una ruptura con la cotidianidad, rompe con las normas establecidas para generar otras a través de la libertad que da el juego, por eso las comunidades que ahí se enfrentan, aunque no tienen alguna enemistad en particular, durante el Chiaraje pareciera todo lo contrario. Por la fiereza con la que se enfrentan.

Aunque la violencia que se manifiesta durante el Chiaraje llegue a sus últimas consecuencias, es preciso mencionar que fuera de las fechas en que se realizan estos encuentros y los daños físicos que pueden darse durante su desarrollo, no conllevan a ulteriores actos de desagravio o venganza, pues no es un enfrentamiento real entre los hombres por cuestiones de rivalidad, ante todo es un acto de sacrificio, un juego-ritual, donde se enfrentan los hombres convertidos en semidioses en un lugar sagrado.

El carácter lúdico de la representación se hace explícito, desafiando las visiones dominantes que interpretan y definen al indio como el otro, como un ser amenazante e irracional, que tiene una naturaleza violenta y explosiva. Se presenta y adquiere la forma de ritual que controla el proceso productivo a través de las dimensiones del sacrificio, pero sin perder su carácter representacional; antes bien, se redimensiona con una adjetivación para armarse como representación cultural. Desde esta perspectiva o enfoque supera el peligro de la generalización, de su reducción a un discurso hegemónico que altera sus principios y bases.

Es representación que abre un abanico de posibilidades para que como cultura o sociedad, se refleje y defina al grupo que lo lleva a cabo, accionando y ficcionando los mitos colectivos, la historia, dando sentido a la existencia, pues permite tener un vínculo con lo divino y lo terrenal al mismo tiempo. Es decir, es la cultura en acción que mantiene y renueva las tradiciones bajo una guía de actos y formas creativas.

De ahí que el orden simbólico que inunda al Chiaraje suponga formas duales y complejas dónde el “yo” se diluye; por lo tanto ya no es importante tampoco hablar del otro, sino de un “nosotros”, y es que dicho proceso permite entender cómo se presenta un intercambio intenso de prácticas materiales y simbólicas, enmarcadas en la representación-ritual, en la teatralidad.

Es un drama que implica un impulso motivacional, situaciones sociales, discursivas, procesos comunicacionales, interacciones, intercambios profundos, manifestación de usos y costumbres, todo ello vinculado a las formas y mecanismos en que la violencia y el dolor se convierten y trasladan en alegría y celebración. Esto no podría explicarse sin el estrecho vínculo que el drama, el ritual y la cultura tienen con el juego.

Los rituales o incluso ciclos festivos en los cuales se inserta y presenta, son un catalizador que ayuda a las personas a seguir viviendo, a continuar compartiendo experiencias, a colectivizar. De ahí que el proceso emotivo del Chiaraje sea una experiencia catártica, a la vez que un medio para simbolizar y afectar las relaciones socioculturales, así como la comunicación y las formas de organización, que impregnan y son parte del grupo, provocando al mismo tiempo, sentimientos comunitarios, que llevan al intercambio, la reciprocidad.

En una catarsis cuya función permite incrementar su afirmación local y confirmar la identidad cultural que permea la batalla, donde el juego-drama adquiere cuerpo y sentido, es decir, se establecen una serie de mecanismos que intentan resolver la existencia de conflictos históricos, políticos y la posible existencia de algunos de otra índole, dando pauta a que se cristalicen los sentimientos de comunidad, creando valores de autoafirmación que motivan la acción social, instituyendo una representación cultural compleja que va más allá de las realidades específicas y momentáneas que viven las poblaciones indígenas.

Implica una serie de imaginarios sociales que tienen sustento en la memoria colectiva que se encuentra ligada a un pasado histórico, a través del cual se redimensionan las comunidades, bajo el amparo de sus tradiciones y costumbres, sin perder la conexión existente con el mundo exterior, como una adaptación de la comunidad a las exigencias del presente; es un reencuentro de los pobladores consigo mismos, con su ser, una comunión con la naturaleza.

De esta manera, la teatralidad se construye una y otra vez en una temporalidad efímera, en un espacio alterno impregnado de significaciones, de tal manera que permite descubrir no una, sino una multiplicidad de narrativas, de discursos, de actos culturales que adquieren sentido en la acción, en las situaciones por las que circula la palabra, el movimiento, de los sujetos en cuestión, de los actores sociales que saben que es una simulación, pero que tienen que vivirla como real, al grado de externar la violencia y hacerla explícita, como un acto de sacrificio. Es una representación vívida, cruel, que tiene el don de otorgar vida, a través de la sangre que recibe la Pachamama.

En el Chiaraje queda un material residual de la representación teatral sin procesar que magnifica su impacto material y simbólico; no todo puede ser traducido al discurso teatral. La línea que separa el juego-ficción de la realidad es muy endeble y en momentos, borroso, dejando abierta la puerta a nuevas y variadas interpretaciones.

Esto explica las contradicciones que guarda en su seno, pues aunque los participantes asumen sus roles correspondientes y simulan vivir una realidad alterna, eso no desvía el que se considere al mismo tiempo un ritual de afirmación y desafío que niega la herida latente en la memoria, por la subyugación que durante siglos ha vivido el indio. Por eso quienes participan como posibles espectadores, aunque estén familiarizados con la festividad, se identifican y se distancian a la vez, pues forman parte de un artificio representacional y ritual.

De ahí que todos los acontecimientos que se suscitan a lo largo del día, donde están circunscritos los cantos, la música, las danzas, las arengas que incitan a la lucha, todas ellas refuerzan la cohesión colectiva, la identidad cultural. Por tanto, la teatralidad de este ritual se convierte en una estrategia, una metodología contra la modernidad que desmitifica el discurso hegemónico que está latente en toda la región andina, donde el actor se enuncia de forma distinta, rompe los cánones del entendimiento, de la razón judeo cristiana, para presentarse redimido ante los propios y extraños.

El Chiaraje al romper con la espiral dialéctica del yo y el otro para dar paso a un nosotros, donde la identidad cultural con rasgos indígenas es más que clara, es muestra de un pasado vivo que retoña sin cesar año tras año, por lo que es preciso reinterpretarlo desde la perspectiva de la etnicidad andina, desde sus imaginarios, sus intereses, su cotidianidad, para de esta manera reencontrarse con una lógica distinta, desde la cual se puede interpretar la realidad.

Los sentidos de pertenencia y diferenciación se hacen evidentes a la vista de todos, permitiendo observar los niveles local y regional que dan pauta a una diversidad de procesos étnicos, en el que las prácticas constituidas por participantes, permiten diagnosticar y revelar el tipo de interacciones sociales que entablan quienes participan.

El que interaccionen distintos distritos y compartan una serie de usos y costumbres, actos rituales, ceremonias, que intervengan en la propia batalla y mantengan un calendario festivo común, es precisamente lo que desencadena la identidad regional. Pero al mismo tiempo las características particulares de cada distrito, los lazos familiares, comunitarios dejan entrever lo local, de esta manera estos niveles se manifiestan de forma variable, emparentándose a temporalidades específicas.

Pero a final de cuentas, la forma en que se interacciona durante la fiesta, el tupay, demuestra las características socioculturales que fundamentan a cada población, mismas que puede interpretarse a través de los imaginarios que permean la celebración y la propia teatralidad. Del mismo modo, la serie de prácticas rituales que se circunscriben en el Chiaraje constituyen a la puna como un espacio privilegiado, un lugar propicio para que las identificaciones sociales se hagan presentes, y se estructure como un espacio cultural simbólico.

En conclusión se puede decir entonces que el abordar esta batalla ritual desde la perspectiva de la teatralidad, recrea una serie de valores que activan la acción social, movilizan las partituras interpretativas de la representación misma, de los participantes. Es dar pauta a una cadena de respuestas a interrogantes sobre la vida, el porvenir individual y colectivo; es una propuesta que puede permitir recuperar el pasado y presente a través del drama, tomando como referencia el tiempo, espacio, acción ficción, personaje. Finalmente puedo decir que es un diálogo abierto con la multiplicidad de realidades interpretadas como actos representacionales, que da lugar a nuevos campos de investigación, donde los protagonistas, los actores, podrán escribir su propia historia, su devenir.



## NOTAS

1. Expresión artística, que a través de sus dramaturgias y componentes estructurales (acción, ficción, tiempo, espacio, máscara-personaje) comunica a un auditorio un hecho o espectáculo vivo, que tiene vínculos directos con la trama viviente de la experiencia colectiva, el cual por su misma naturaleza se constituye en un acto representacional. Es una forma de expresar, significar y simbolizar la praxis del colectivo y de cómo ésta actúa y modifica la realidad circundante; por tal motivo, se ha llegado a considerar una manifestación sociocultural, ya que el hombre se representa a sí mismo, en interacción permanentemente con los ámbitos natural y sociocultural.
2. En el presente trabajo se define a la fiesta como aquella actividad o acción comunitaria que tiene como objetivo celebrar acontecimientos naturales o sociales; se estructura a través de una serie de actos que se configuran como procesos, mismos que recrean la realidad sociocultural de manera ritual, lúdica, y simbolizada de quien la vive o la lleva a cabo. Reelabora el sentido del espacio y el tiempo al constituirse como escenario en el que se presenta un ordenamiento social, donde conviven lo tradicional y lo moderno, se establecen semejanzas, diferencias y juegos de roles. Es en síntesis la vida entera de la comunidad.
3. Se encontró que en algunos artículos se escribe Cusco, sin embargo, para el presente trabajo se consideró pertinente dejarlo con z, aunque sean correctas las dos formas.
4. Cuando se habla de lo escénico se hace referencia a varios hechos, dos son importantes de resaltar, el drama, la acción o serie de acciones que se desarrollan en un espacio en sí; escenario, espacio y cómo se transforma y se hace tangible, a la vista de todos.
5. Se refiere a las fuerzas principales del drama y su papel en la acción, es la revelación dialéctica y el traslado progresivo de los caracteres de los personajes y la acción. Esclarece la configuración de los personajes, en comunión a un sistema global de acción.
6. Aunque se encontraron algunas variantes como *Ch'iaraje*, *Ch'araje* o bien *Ch'iyaraqhe*, en el presente trabajo se designará como Chiaraje, sin perder de vista que la lengua que hablan los habitantes de esta región es el Quechua
7. País situado en la parte central y occidental de Sudamérica, frente al Océano Pacífico, colinda con Ecuador, Colombia, Bolivia, Chile y Brasil.
8. Los distritos de Canas son: Checca, Kunturkanki, Langui, Layo, Pampamarca, Quehue, Tupac Amaru y Yanaoca, el tupay que se trabajó en el presente escrito es el de se realiza en Canas, aunque existen otros que se llevan a cabo en la región, como es el caso de los distritos de Chumbivilcas y Canchis.
9. Puna se considera a la región de la Cordillera de los Andes, que se encuentra entre los 4 y 4.8 km de altitud sobre el nivel del mar, el clima es frío, con escasas precipitaciones y una temperatura media anual de 0°— 7°Celsius.
10. De acuerdo con el INEI, el Distrito se escribe Checca, sin embargo, se ha encontrado que diversos autores lo escriben como Ch'eqa, esta última forma será utilizada en el presente escrito.
11. Papa helada y deshidratada, o chuño blanco; cuyo proceso de elaboración fue conservado y aprendido de forma hereditaria. De la moraya se hacen galletas, tortas, o vianda y sopas.
12. Conocida también como Aqha, es una bebida elaborada de maíz germinado, presenta variedades diversas, como kiwina o quinua, molle, yuka, maní, en variados colores y sabores: *yuraq aqha*, chicha blanca; *kulli aqha*, chicha morada; *q'ello aqha*, chicha amarilla; *upi aqha*, chicha aún no fermentada; *pipu aqha*, chicha espesa. *Pe.Aya*: aja, aswa.
13. Las ofrendas en su mayoría contienen diversos elementos, pero no pueden faltar las semillas, la hoja de coca, sebo de llama, vino, bayas y abalorios de colores. En ocasiones objetos personales, prendas de vestir o flores llegan a estar presentes. Las ofrendas se colocan regularmente

- uno o dos días antes del encuentro.
14. También conocido como Hanpiq, que significa el que cura, curandero o médico empírico, se le conoce en otros lugares también como, qhaliyachiq, hapeq, hanpiko, hanpiq, hanpipakuq.
  15. Hojas escogidas de coca, agrupadas de a tres; para fines ceremoniales, brujería y en la medicina folklórica, como ofrenda a los Dioses tutelares.
  16. Se le conoce también como Kuka, qoqa, que en Aymara significa Planta divina.
  17. Bolsa tejida de hilos de lana de varios colores, con dibujos y motivos diversos. Sirve para portar hojas de coca y monedas, se lleva colgado a la bandolera por medio de una cinta también tejida.
  18. Se le conoce como khipu, que significa atadura, nudo, ligadura o lazada.
  19. También se escribe como Warak'a, es una onda andina, considerada como arma para arrojar piedras, cuya dimensión promedio es de dos metros aproximadamente, al ser lanzada emite un chasquido parecido al de las armas de fuego.
  20. El wichi-wichi es un arma utilizada en contiendas, tiene tres puntas que poseen un peso que puede ser plomo o piedra en cada una de ellas, el cual al ser lanzado se enreda en las piernas del enemigo o en la patas del caballo. En otros lugares aledaños se le denomina Liwi (Cama en Ortiz 1003).
  21. Es una especie de boleadora, cuenta con tres tientos por un extremo y llevan una bola de piedra en cada punta, forrada con cuero de llama, el tamaño de cada brazo es de aproximadamente 80 centímetros.
  22. Es un látigo largo y grueso hecho de cuero trenzado, tiene un mango de madera con anillos de metal y dispone de una argolla de cuero para que se empuñe mejor. Llega a medir en promedio tres metros
  23. Los ponchos sirven para cubrirse el cuerpo, para amortiguar y retener los proyectiles y devolverlos inmediatamente; cada participante puede llevar más de un poncho.
  24. Es otro tipo de zurriago que termina en cinco cordeles cuyas almas son gruesos alambres que han sido forrados con tientos de cuero de llama. Esta arma es temida porque cada golpe en el cuerpo deja brechas delgadas y profundas (Valencia en Ortiz 1003: 79).
  25. Son pequeños, fuertes, ágiles, veloces y adaptados a la altura, los denominan choqehis, lo cual es una forma de denominar a los caballos cordilleranos. El día de la contienda los engalanan con sus mejores arreos, pues deben lucirse a la par que el jinete (Valencia en Ortiz 1003: 79).
  26. Instrumento musical aerófono hecho de caña delgada de 50 a 70 centímetros de largo, con embocadura de bisel, como la flauta, usado en la música autóctona, en especial en las fiestas carnavalescas.
  27. Wayna es joven y akulli o akulliy es masticar coca o alguna otra hierba.
  28. Machu es viejo
  29. Plantas herbáceas de la familia de las gentianáceas, especies propias de las punas, la primera presenta hojas alargadas y blanquecinas, de hermosas flores azules y moradas, la segunda sus hojas son alzadas, tiene una coloración amarilla, parecida al oro, aunque también verde blanquecino, lila o azul. Ambas se emplean como plantas medicinales y también tienen otros usos; en ocasiones se regalan como obsequios amorosos, por ello son vinculadas al amor y la producción de plantas y animales. Su belleza, ha dado lugar a canciones, una de ellas dice: Ñachus pacha illarinña, chhallalla phallchashay / pollerachayta qopuway, chhallalla phallchashay, ya ha amanecido el mundo, mi flor de phalcha / dámelo mi pollera, mi flor de phalcha.
  30. Aunque el cronotopo es una unidad de análisis para la literatura, la novela, puede trasladarse al arte teatral, lo que amplía su cuerpo de análisis y la posibilidad interpretativa del mismo.
  31. Tela artesanal de lana de oveja tejido en telar.

32. Instrumento musical aerófono hecho de caña delgada de 50 a 70 cms. de largo, con embocadura de bisel (como la flauta), muy usado en la música autóctona, en especial en las fiestas carnavalescas. Tiene gran área de dispersión en las regiones andinas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Asociación Nacional Teatro Comunidad A. C.  
1988 *Teatro Comunidad*. México: TECOM.
- Azor, Ileana  
1988 *Origen y presencia del teatro en nuestra América*. La Habana: Letras Cubanas.  
2002 *Propuesta para una discusión sobre teatralidad*. México: AMIT.
- Azparren, Leonardo  
1978 *El teatro venezolano y otros teatros*. Venezuela: Monte Ávila.
- Bajtín, Mijaíl  
1974 *La cultura popular en la edad media. Problemas en la poética de Dostoievski*. Barcelona: Barral.  
1978 *Esthétique et théorie du roman*. , París: Gallimard.
- Barrionuevo, Alfonsina  
2000 *Cuzco Mágico*. Lima: Universo.
- Bourdieu, Pierre  
1990 *Sociología y Cultura*. México: CONACULTA/Grijalbo.
- Bell, Daniel  
1989 *Las contradicciones culturales del capitalismo*. México: CONACULTA//Alianza.
- Bonfiglioli, Carlo  
1995 *Fariseos y matachines en la sierra tarahumara: entre la pasión de cristo, la trasgresión cómico-sexual y las danzas de Conquista*. México: INI/CONACULTA.
- Bourdieu, Pierre  
1990 *Sociología y Cultura*. México: CONACULTA/Grijalbo.
- Callois, Roger  
1984 *El hombre y lo sagrado*. México: FCE.
- Castillo Butters, Luis Jaime  
2000 *La ceremonia del Sacrificio. Batallas y Muerte en el Arte Mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Carmagnani, Marcello  
2004 *El regreso de los dioses. El proceso de reconstitución de la identidad étnica en Oaxaca. Siglos XVII y XVIII*. México: FCE.
- Celeste Domínguez, María  
2003 La teatralidad en nuestras culturas aborígenes en [http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n\\_0004/la\\_teatralidad\\_en\\_nuestras\\_culturas.htm](http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n_0004/la_teatralidad_en_nuestras_culturas.htm) (acceso 12/12/2008).
- Celestino, Olinda  
1997 *Transformaciones religiosas en los Andes peruanos. Ciclos míticos y rituales*. París: Laboratoire d'Anthropologie Sociale/CNRS.
- Cirlot, Juan Eduardo  
2001 *Diccionario de símbolos*. España: Siruela.
- Colín, Laura  
1994 *Ritual y conflicto. Dos estudios de caso en el centro de México*. México: INI/CONACULTA.

- Díaz Vázquez, Rosalba  
 2003 *El ritual de la lluvia en tierra de los hombres-tigre. Cambio sociocultural en una comunidad náhuatl (Acatlán, Guerrero 1998-1999)*: México: CONACULTA/Culturas populares.
- Díez Borque, José  
 1986 *Teatro y fiesta del barroco. España e Iberoamérica*: España: Del Serbal.
- Duvignaud, Jean  
 1970 *Espectáculo y sociedad. Del teatro griego al Happening: Función de lo imaginario en la sociedad*: Venezuela: Tiempo Nuevo.
- 1981 *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: FCE.
- 1982 *El juego del juego*. México: FCE.
- Enríquez Puentes, Patricia  
 2003 *Oralidad y teatralidad en el Popol Vuh*. Acta Literaria No. 28. Chile: Universidad de la Concepción.
- Estrada, Margarita et al.  
 1993 *Antropología y ciudad*. México: CIESAS/UAM.
- Flores Galindo, Alberto  
 1988 *Buscando un inca, identidad y utopía en los Andes*. México: CONACULTA/Grijalbo.
- Flores Solís, Alejandro  
 2001 *La animación sociocultural y el teatro popular campesino*. México: UAEM.
- Francoise Neff  
 1994 *El rayo y el arcoiris. La fiesta indígena en la montaña de Guerrero y el oeste de Oaxaca*. México: INI/SEDESOL.
- Frischmann, Donald H  
 1990 *El nuevo teatro popular en México*. México: INBA.
- Forns-Broggi, Roberto  
 2003 Memoria colectiva y ritual Andino: notas sobre el Ch'iaraje como teatralidad de insubordinación postcolonial. <http://www.fiu.edu/orgs/modlang/literon/vol-1/forns-br.htm> (acceso 06/12/2008)
- Foster, George M.  
 1985 *Cultura y conquista. La herencia española de América*. México: UV.
- Mattai, G.  
 2003 <http://www.mercaba.org/DicT/fiesta.htm> (acceso 03/12/2008)
- García Canclini, Nestor  
 1984 "Cultura y organización popular", *Cuadernos Políticos* 39: 75-82.
- García Canclini, Néstor  
 1977 *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*. México: Grijalbo.
- 1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo/CONACULTA.
- 1994 *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- García Canclini, Nestor (coord.)  
 2005 *La antropología urbana en México*, México, conaculta/unam/fce
- Geist, Ingrid (comp.)  
 1996 *Procesos de escenificación y contextos rituales*. México: Plaza y Valdés.
- Goutman, Ana  
 1992 *Teatro y liberación*. México: INBA.

- 1995 *Estudios para una semiótica del espectáculo*. México: UNAM.
- Gorbak, C., M. Lischetti & C. P. Muñoz
- 1962 *Batallas rituales del Chiaraje y del Tocto de la Provincia de Kanas (Cuzco, Perú)*. Lima: Museo Nacional.
- Gobierno Regional Cusco
- 2005 *Diccionario Español-Quechua-Español*. Cusco: Gobierno Regional Cusco.
- Gutiérrez Chong, Natividad
- 2001 *Mitos nacionalistas e identidades étnicas: los intelectuales indígenas y el estado mexicano*. México: ISS/CONACULTA/Plaza y Valdés.
- Huizinga, Johan
- 1972 *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)
- 1958 *El teatro en México*. México: INBA.
- 1985 *Memoria del encuentro nacional en torno al teatro indígena y campesino*. México: INBA.
- 1992 *Memoria del III encuentro nacional de investigación teatral*. México: INBA.
- Laferrère, George & Tomás Motos
- 2003 *Palabras para la acción. Términos de teatro en la educación y en la intervención sociocultural*. España: Ñaque.
- Luzuriaga, Gerardo
- 1980 *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro. De 1930 al presente*. México: Universidad Autónoma de Puebla.
- Marion, Marie-Odile
- 1994 *Identidad y ritualidad entre los mayas*. México: INI/SEDESOL.
- Mejía Wamán, Mario
- 2003 Integración Hukllanakuy, Perú, <http://www.quechuanetwork.org> (acceso 30/12/2008)
- Mendoza, Zoila
- 2001 *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cuzco*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Meyer, Janine
- 2001 Ángeles Andinos. Una aproximación antropológica, en [http://www.iwg.com.ar/janinemeyer/\\_publicaciones.html](http://www.iwg.com.ar/janinemeyer/_publicaciones.html) (acceso 30/12/2008)
- Meyer, Germán
- 1985 *Teatro campesino*. México: Dirección General de Culturas Populares - Instituto de Cultura de Aguascalientes.
- Millán, Saúl
- 1993 *La ceremonia perpetua. Ciclos festivos y organización ceremonial en el sur de Oaxaca*. México: INI/SEDESOL.
- Neff, Françoise
- 1994 *El rayo y el arcoíris. La fiesta indígena en la montaña de Guerrero y el oeste de Oaxaca*. México: INI/CONACULTA.
- Oleszkiewicz, Malgorzata
- 1995 *El teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX*. Varsovia: Cesla.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro (dir.)
- 2003 *Ritos de competición en los Andes. Luchas y contiendas en el Cuzco*. Lima: Pontificia Universidad del Perú.

- Pavis, Patrice  
1980 *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. España: Paidós.
- Pavis, Patrice (comp.)  
1994 *Tendencias interculturales y práctica escénica*. México: Gaceta.
- Pérez Cotterillo, Moisés (dir.) & Perus, Francoise (comp.)  
1997 *Historia y Literatura*. México: Instituto Mora.
- Portal, María Ana  
1997 *Ciudadanos desde el pueblo. Identidad urbana y religiosidad popular en San Andrés Totoltepec, Tlalpan, México, D.F.* México: UAM/CONACULTA/Culturas Populares.
- Portal, María Ana (coord.)  
2001 *Vivir la diversidad. Identidad y cultura en dos contextos urbanos*. México: CONACYT.
- Poupard, Paul  
1997 *Diccionario de religiones*. España: Herder
- Remy, María Isabel  
1991 Los discursos sobre la violencia en los Andes. Algunas reflexiones a propósito del Chiaraje, En: Urbano, Enrique (comp.), *Poder y violencia en los andes*. Cuzco: Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas (Debates Andinos 18).
- Rojas Larrea, José  
1998 *Chiaraje*. Perú: Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”
- Romero, Raúl R (ed.)  
1998 *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Instituto Riva-Agüero.
- Savarese, Nicola (selección)  
1992 *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro*. México: Gaceta.
- Sevilla, Amparo & Miguel Ángel Aguilar Díaz (coord.)  
1996 *Estudios recientes sobre cultura urbana en México*. México: INAH/Plaza y Valdés
- Valenzuela Arce, José Manuel (coord.)  
2003 *Los estudios culturales en México*, México: CONACULCA/FCE.
- Vásquez Meléndez, Miguel Ángel  
2003 *Fiesta y teatro en la ciudad de México. (1750-1910) Dos ensayos*. México, CONACULTA/ CITRU.
- Versényi, Adam  
1996 *El teatro en América Latina*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Villegas, Juan (ed.)  
1996 De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria, En: *Gestos 21* (Department of Spanish and Portuguese. Irvine: University of California.
- Weisz, Gabriel  
s/a La piel mágica de los dioses, En: *Memoria del encuentro en torno al teatro indígena y campesino*. México: s/e.
- Zarauz López, Héctor L.  
2000 Fiestas cívicas, familiares, laborales y nuevos festejos, México: CONACULTA/Culturas Populares

#### PAGINAS DE WEB

- 2003 <http://www.uniglobe.com.pe/Destinos%20Peru/Festividades/2.html> (acceso diciembre de 2008).
- 2004 <http://www.abc-latina.com/perou/fetes/canas.html> (acceso diciembre de 2008).
- 2004 <http://www.infocusco.com/modules/news/article.php?storyid=460> (acceso noviembre de 2008)
- 2007 <http://www.adrianozecca.it/adrianozecca/pagina%20chiaraje.htm> (acceso abril de 2008).
- 2007 <http://www.ciber-runa.net/amlq-dic.php?qu=O> (acceso marzo de 2007).
- 2007 <http://www.ifeanet.org/investigacion/investigacion.php?codinv=77> (acceso marzo de 2007).