



RUBIO, MIGUEL (2002). *EL GRAN TEATRO DE PAUCARTAMBO*. GRUPO CULTURAL YUYACHKANI.



Producto de una amalgama de experiencia, investigación y devoción, Miguel Rubio Zapata irrumpe en una problemática que ha aquejado a muchos estudiosos peruanos y latinoamericanos a lo largo de la historia: ¿existe una teatralidad andina? La fascinación del autor por este tema parte de su labor como director durante más de cincuenta años de la agrupación teatral peruana más importante, el Grupo Cultural Yuyachkani, vocablo en quechua que se traduce como: «estoy pensando/estoy recordando». Esa dualidad en el nombre sintetiza magníficamente la misión de la agrupación a lo largo de su trayectoria. Por un lado, representa una visión liminal de la labor dramática que se pensó desde ideas artísticas y teóricas occidentales, pero las cuales se problematizan y repiense constantemente desde el contacto voluntario con una filosofía andina. Por otro lado, encarna una relación con el tiempo, la historia y la memoria propia de los Andes que materializa un pasado en el presente para confrontarlo en aras de un futuro distinto y diverso. Si bien su repertorio es basto y de una calidad innegable, alguna de sus obras imperdibles para cualquier aficionado al teatro son *Los Músicos Ambulantes* (1983), *Adiós Ayacucho* (1990), *Antígona* (2000), *Rosa Cuchillo* (2002) y *Cartas desde Chimbote* (2015).

En este libro, Rubio busca dilucidar su propuesta sobre la teatralidad andina: esta existe como práctica de intercambio simbólico en contextos comunitarios, productos del abigarramiento de la religiosidad propia de la región y la fe católica llegada con la colonización. Por ello, esta puede aparecer en espacios no artísticos —como son la limpieza de acequias, la siembra o la cosecha— y en contextos festivos, ya que en ambos casos se busca mantener una memoria y una tradición comunitaria. De esta

manera, los elementos comúnmente asociados al arte —como el canto, la danza, entre otros— aparecen como productos en favor de la ritualidad y no como el objetivo de la práctica dramática. Para sustentar su idea, el autor propone un aparato teórico que parte de una reflexión histórica y filosófica, a partir de la lectura de especialistas en el pensamiento y la cultura andina como Silvia Rivera Cusicanqui, Gisela Cánepa, Luis Millones, entre otros. Complementariamente, analiza la Fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo, en Cuzco, Perú, que se celebra entre el 15 y el 18 de julio. Para ello, se basa en su larga experiencia como participante de esta y en las vivencias e ideas que puede recopilar de bailarines de las diferentes agrupaciones que danzan para la Mamacha Carmen, artesanos que producen las máscaras y vestimentas, y académicos propios del pueblo de Paucartambo.

En el primer capítulo «Teatralidades originarias y contemporáneas: un entretejido complejo», Rubio se concentra en revisar las fuentes históricas y teóricas sobre las cuales desarrolla su propuesta. Para ello, el libro parte de la necesidad de repensar qué se concibe como actividad dramática en los territorios colonizados y cómo, para entender este acercamiento tan particular, se debe buscar e incorporar fuentes y prácticas que tradicionalmente no han sido asociadas al teatro desde la perspectiva de Occidente (pág. 37). A partir de esto, propone dos términos básicos en el entendimiento de la teatralidad en los Andes: comunidad (pág. 47) y ritualidad (pág. 51). El primero repiensa los roles que se cumplen durante una representación escénica y señala cómo los límites entre espectador y artista son insuficientes en estas regiones. Sobre el segundo concepto, propone la centralidad del ritual religioso como espacio de intercambio colectivo entre las comunidades, el cual permite la creación artística como manifiesto de fe y no como fin en sí mismo. El capítulo cierra reflexionando sobre los diferentes elementos asociados a las fiestas andinas como son la *saynata*, máscara de los bailarines; los diversos personajes dentro de estas festividades; y el actor-danzante, quien porta en su cuerpo una dramaturgia única propia solo del contexto y la historia de los Andes.

En el segundo capítulo «El gran teatro de Paucartambo», Rubio analiza la fiesta de la Virgen del Carmen, mientras sistematiza y reflexiona sobre cada uno de los elementos que intervienen en esta. Así, el capítulo abre resaltando el origen mítico e incierto de la festividad (pág. 83). Sin embargo, esta imposibilidad de determinar una única historia, en

lugar de verse como un problema, exhibe la hibridez religiosa y cultural propia de la región, la cual es la base de teatralidad andina. A continuación, el autor introduce el conflicto principal que congrega a todos en el pueblo: el enfrentamiento, conocido como Guerrilla, entre los *Q'hapac Qolla*, danza que representa a los comerciantes del Collao, y los *Q'hapac Ch'unchu*, danza que personifica a los habitantes de la selva. Dicho conflicto concluye con el rapto de la *Imilla*, personaje interpretado por un hombre que encarna a la esposa del capitán de los *Qollas*; el asesinato de este último por parte del rey de los *Ch'unchu*; y la promesa de un encuentro al siguiente año por parte de ambos líderes. Este cierre marca la vuelta al orden y el fin del espectáculo (pág. 128), pero también resalta la importancia del tiempo cíclico en los Andes y cómo diversas temporalidades confluyen en este tipo de celebraciones. Para terminar el capítulo, se profundiza en la historia, la organización y la vestimenta del resto de agrupaciones participantes; y se desarrolla sobre la estructura secuencial de la fiesta y sus momentos clave.

El capítulo final «Las múltiples capas de la teatralidad en Paucartambo» presenta y explica las conclusiones del libro. En primer lugar, se recalca el rol vital que tiene la memoria dentro de la teatralidad andina. Esta destaca un legado histórico y artístico que se encarna y trasmite a través del cuerpo de los actores-danzantes (pág. 134). De esa manera, se presenta una forma singular de entender el devenir histórico en la región como acto y no solo como discurso. En segundo lugar, se enfatiza la relevancia de la intervención comunitaria en el proceso creativo. Los personajes que se materializan en Paucartambo durante la fiesta son propios del imaginario colectivo del pueblo. Por lo tanto, los maestros mascareros se convierten en instrumentos a favor dicho conocimiento compartido al momento de la elaboración de las máscaras (pág. 136). A partir de esta memoria grupal, estos objetos no se convierten solo en complementos de los danzantes, sino que los acompañan, performan con ellos e interactúan con el pueblo y los visitantes. Finalmente, se resalta el jugar, *pukllay* en quechua, en la representación en Paucartambo como el elemento que unifica a la comunidad y conecta tanto a los actores-danzantes como al pueblo-público (pág. 139). Así, se propone un espacio escénico fuera de los ambientes ortodoxos a la práctica desde Occidente, y en su lugar se rescata un lugar-escenario vivo, donde todos sus elementos humanos y no-humanos interactúan en favor de una teatralidad diferente.

Para concluir, el libro de Rubio es un excelente ejemplo de un estudio que conecta la revisión crítica de conceptos tradicionales desde filosofías, como la andina, que han sido dejadas de lado durante mucho tiempo en Occidente. Este tipo de textos responde a una necesidad imperante actual de repensar el canon artístico y filosófico, abriendo la puerta hacia lecturas que antes habían sido tomadas en cuenta solo desde las ciencias sociales. De esa manera, el autor contribuye con un análisis magnífico sobre una fiesta religiosa en los Andes y cómo la teatralidad se materializa en esta a través de elementos que son visto como secundarios desde perspectivas artísticas más tradicionales. A modo de cierre, el libro parece sugerir una necesidad no solo de buscar nuevas perspectivas en los territorios colonizados sobre el arte dramático, sino de repensar cómo se entiende este concepto y, por extensión, todos los estudios teatrales.

Pedro de Jesús Gonzáles Durán