
El Inca y las pallas de Marca¹

Escenas de la utopía andina

The Inca and the Pallas of Marca

Scenes Andean utopia¹

Mauricio Ostría González

Universidad de Concepción (Chile)

e-mail: mostria@udec.cl

Patricia Henríquez Puentes

Universidad de Concepción (Chile)

e-mail: pathenriquez@udec.cl

Resumen

La escenificación del *Inca y las pallas* que se realiza anualmente en el pueblo de Marca del Perú, en el contexto de la celebración de la fiesta en honor al Santo Patrón, San Lorenzo, es una restauración contemporánea de la utopía andina. Durante seis días y varias de sus noches, el Inca, Rumiñahui, las Pallas, los Capitanes y Felipillo encarnan un repertorio de prácticas escénicas que registran y producen acontecimiento a partir de un soporte único, el cuerpo. Nos proponemos en este estudio identificar y analizar los elementos singularizadores de la utopía andina en la escenificación del Inca y las Pallas de Marca.

Palabras clave: utopía andina, danza, Inca, Marca, restauración escénica.

Summary

The adaptation for the stage of *El Inca y las Pallas*, performed annually in Peru within the framework of the feast of the holly patron San Lorenzo, is a contemporary restoration of an Andean utopia. For six days and several nights,

¹ Proyecto Fondecyt N.º 1120822, “Teatro colonial de raíces indígenas en el virreinato del Perú. Restauraciones Contemporáneas.” IP: Patricia Henríquez Puentes, CI: Mauricio Ostría González, Tesista: Sofía Arévalo Reyes.

the Inca Rumiñahui, the Pallas, the Captains, and Felipillo, embody a repertory of performing practices that both register and produce an event based upon a unique support: the body. In this study we try to single out that Andean utopy though the putting on scenic of the Inca and the Pallas.

Key words: Andean utopia, dance, Inca, Marca, scenic restoration

Recibido: 10: 01: 2015

Aceptado: 16:02:2015

1. Introducción: La utopía andina

La utopía andina es la historia del Perú que vive en el imaginario popular andino como proyecto de reconstrucción de las sociedades autóctonas desde sus propias tradiciones (Burga *La emergencia* 74). Se trata de esa conciencia histórica y pensamiento indígena sintetizados en el mito de Inkari (Lienhard 55) que parece expresar, bajo el simbolismo de la resurrección del cuerpo del Inca, la reconstitución de la sociedad indígena². El mito de Inkari supone una expectativa mesiánica (el inca como salvador), una esperanza milenarista³ (el fin de una época y regreso de otra anterior) y/o una opción anticolonial (Burga *Historia y antropología en el Perú*).

El Inca es conjurado anualmente en parte importante de las comunidades andinas, especialmente peruanas, a través de la puesta en funcionamiento de un repertorio de prácticas escénicas: cantos, danzas, movimientos y gestos.

² 'La conquista habría cercenado la cabeza del inca, que desde entonces estaría separada de su cuerpo; cuando ambos se encuentren, terminará ese período de desorden, confusión y obscuridad que iniciaron los europeos y los hombres andinos (los runas) recuperarán su historia. (Flores Galindo 8).

³ El milenarismo se vincula con una concepción cristiana de la historia según la cual esta debe llegar un día a su fin: el Juicio Final, la resurrección de los cuerpos, la condenación de unos y la salvación de otros, para culminar en el encuentro de la humanidad con Dios.

Dichas prácticas concentran memoria corporal y comunal, exigen presencia y participación, contemporaneidad y coespacialidad entre quienes los crean, los reciben y participan de ellas (Taylor y Fuentes 13-14).

El repertorio constituye, tal como lo señalamos en otro estudio sobre la fiesta del *Pachallampe* que se celebra anualmente en el Norte grande de Chile⁴, registro, producción y transmisión en vivo de conocimiento y de memoria. Este proceso se realiza a través de un soporte único, el cuerpo en movimiento rítmico en espacios comunitarios significativos, según un protocolo y una partitura transmitida de generación en generación por quienes han sido elegidos como custodios y responsables de la tradición. En el caso del “drama de la conquista andina” o “acontecimiento de Cajamarca”, el custodio puede ser cualquier integrante de la comunidad, en tanto esta forma parte de la familia extendida⁵.

La restauración de estos actos en vivo ha solido inscribirse, desde antaño, en el marco de la celebración de una fiesta patronal, práctica religiosa popular instalada en cada uno de los “pueblos para indios” fundados a fines del siglo XVI⁶ en la zona andina. A partir del siglo XVII, la fiesta patronal cristiana comenzó a adquirir una gran vitalidad, especialmente cuando se incluyó en ella la escenificación del “acontecimiento de Cajamarca”, la captura y muerte de Atahualpa. Señala Burga que durante dicho período, en numerosas regiones altoandinas, se realizó esta representación con características muy originales: los curacas se disfrazaban de incas y los indios de españoles, lo que implicaba una inversión simbólica que desacralizaba lo español a través de la expresión de una crítica al acontecimiento fundador del sistema colonial y al mismo tiempo, implicaba una idealización de lo inca (Burga *La emergencia* 83).

⁴ Artículo de próxima publicación.

⁵ En cambio en el *Rabinal Achí* o *Danza del Tun*, el custodio no puede sino formar parte de un linaje determinado, el traspaso entonces, es familiar (Véase Henríquez 55-72).

⁶ En 1551, una disposición jurídico administrativa, ordena la creación de pueblos con el objeto de reunir a la población indígena dispersa e «instruirlos en las cosas de nuestra santa fe católica, y señalarles términos en que pudiesen sembrar los frutos necesarios y criar los ganados que tuviesen». La Real Provisión tardó, sin embargo, más de veinte años en ser instalada en el Virreinato del Perú. Fue bajo el mandato del Virrey Francisco de Toledo, identificado por los historiadores como «el hombre que organizó la explotación del aborígen», que la fundación de pueblos para indios se generalizó (Cárdenas Ayaipoma 22). Formó parte fundamental de esta instrucción la advocación de un santo para cada pueblo, «El nombre del santo individualizaba la unidad social anteponiéndole a un gentilicio que derivaba de las agrupaciones reducidas que procedían de la época prehispánica» (Ossio 30).

2. La fiesta de Marca

En Marca, reunión de los cuatro ayllus (Jacamarca, Paracmarca, Pircaymarca y Chaupismarca) se festeja anualmente, entre el 8 y el 13 de agosto, la fiesta en honor al Patrón del pueblo, San Lorenzo.⁷ La celebración da vida a un poblado que durante el año permanece casi desierto. El distrito de Marca está ubicado a dos mil seiscientos metros de altura, en la parte sur occidental de la provincia de Recuay, Departamento de Ancash, a doscientos setenta y cinco kilómetros de Lima⁸. Su población, mayoritariamente mestiza, bordea los dos mil habitantes. Los marquinos mayores son bilingües: hablan con fluidez el quechua y el español⁹, pero los jóvenes, afectados por la migración, especialmente a Lima, han olvidado el quechua.

La fiesta de Marca convoca a parientes, amigos y antiguos habitantes, avecindados en Lima o en zonas aledañas, con el fin de experimentar el proceso de restauración de antiguas fuerzas de transformación ritual comunitaria, transmisión de una memoria, una cosmogonía y una identidad.

Allí anualmente se reproduce el ordenamiento social y la legitimación de las jerarquías antiguas; se rescata “lo propio”, es decir, lo andino (*Burga Nacimiento de una utopía* 48), (que no es sino lo diverso para la cultura dominante), a través

⁷ Los antecedentes en torno a la celebración de la fiesta en honor a San Lorenzo de Marca, Perú fueron recopilados en agosto de 2012, en el marco del proyecto Fondecyt Regular N.º 1120822. Véase Nota 1.

⁸ En la antigüedad, Marca formaba parte del señorío de Marka, que durante la expansión Inca se incorporó al reino de los Huaylas en el Chinchaysuyo. «La conquista incaica constituyó un verdadero cataclismo para los señoríos aborígenes» (Augusto Soriano Infante, en Gamarra 2007). El cronista y soldado español Miguel de Estete, quien desde Cajamarca acompañó a Hernando Pizarro, pasó por Marca con veinte soldados a caballo y algunos escopeteros para recoger el oro de Pachacámac, y regresó a Cajamarca por la ruta del centro. En este viaje Hernando Pizarro fue recibido por Corcora, señor de Marka, quien brindó alimentos y atenciones a los conquistadores. El virrey Andrés Hurtado de Mendoza estableció las Reducciones en el Perú entre los años 1556 y 1561. Las reducciones cumplieron el papel de reunir a las poblaciones de los ayllus en el valle, a orillas del río. Sin embargo, de acuerdo al principio ordenador del mundo andino, la división del espacio marquino se dio en función de la imagen de la constelación de la Cruz del Sur; así, de los cuatro ayllus que la conforman, Pircaymarca y Jacamarca representan al brazo mayor de la cruz y Chaupismarca y Páracmarca a su brazo menor. Los cuatro ayllus eran los cuatro barrios del pueblo de Marca: Parac, Pirkay, Jaca y Chaupis

⁹ El quechua marquino es una variedad del quechua huaylino, también conocido como quechua ancashino.

de un repertorio de prácticas escénicas celebratorias de «nuestra configuración múltiplemente conflictiva» (Cornejo Polar 7). Estas restauraciones, verdaderas acciones políticas puestas en funcionamiento anualmente en la sierra peruana, invitan a la comunidad en su conjunto, incluyendo a antiguos vecinos, parientes, amigos y eventuales turistas a participar activamente de la fiesta y a bailar «el wayno con todo gusto, con arte, con verdadero cariño. Como si hubieran recobrado su libertad» (Arguedas 16-17). Pareciera ser que en Marca, anualmente se produce aquello sugerido por Arguedas a mediados del siglo XX, el reconocimiento y valoración de la producción cultural mestiza materializada en las calles de los pueblos de origen a través de prácticas escénicas caracterizadas por acumular y/o yuxtaponer modos de expresión.

Es probable que la fiesta de San Lorenzo en Marca haya tenido su origen en las estrategias de catequización y en las formas preferidas de estas, los autos sacramentales. Es esta una celebración plagada de elementos simbólicos que conjugan tradiciones occidentales con otras de origen indoamericano¹⁰.

La fiesta se da en dos ámbitos fundamentales, estrechamente imbricados: el religioso, que se concentra en el culto a San Lorenzo de Marca, Santo Patrón impuesto por los colonizadores en el siglo XVI¹¹, y el de la restauración del acontecimiento de Cajamarca. El Inca y el Santo ocupan lugares protagónicos durante los días de la fiesta, generando en conjunto nuevas codificaciones y reinvencciones. De esta manera se impone una «lógica de la suplementariedad» (De Toro 95), que implica un repertorio de actos en vivo representativo de dos mundos en tensión y al mismo tiempo, profundamente híbrido. Tenemos por un lado, el despliegue de danzas, cantos, trayectos por el espacio, vestuarios, penachos, bastones de mando, preparación de alimentos tradicionales¹² y en

¹⁰ «La arqueología demuestra que el intenso interés y la obvia preocupación por lo textil perduraron milenios, y se iniciaron mucho antes del surgimiento de los inka. El estudio de las fuentes etnohistóricas revela que en la cultura andina la mit'a textil casi igualaba al trabajo agrícola, creando así un segundo vínculo económico: toda unidad doméstica entregaba tiempo y energía tejiendo para el Estado, en forma regular, anual y repetida» (Murra 154).

¹¹ En lo que se refiere a las celebraciones religiosas en el Perú, Cánepa distingue dos ciclos festivos: el litúrgico, que se define en función de la vida, muerte y resurrección de Cristo; y el santoral, determinado en función de las festividades de los santos cristianos (52).

¹² La celebración de la fiesta de San Lorenzo exige la preparación de ciertas comidas: jackacashqui (sopa de trigo), olla (carne, camote, yuca y carnes); picante de cuy; mondongo (maíz pelado y panza de res); Aqha (chicha de jora); y el caliche, chinguirito o calientito (Entrevista a los Sres. Inocencio Soto Cuevas y César Soto Cuevas).

general, una multiplicidad de signos asociados a la escenificación de *El Inca y las Pallas* y al protocolo de la fiesta andina. Y por otro, la restauración de esquemas estéticos metropolitanos puestos al servicio del proyecto hegemónico de evangelización y de fortalecimiento del poder político e ideológico del imperio y de la elite virreinal, permeados por la propuesta andina. De modo que la tensión no solo se hace evidente entre quienes escenifican el acontecimiento de Cajamarca y aquellos que celebran el culto al Santo Patrón, sino que en cada uno de ellos conviven estos dos mundos en tensión.

En Marca, como ya se ha señalado, el soporte fundamental del acontecimiento escénico, vivenciado en el presente, es el cuerpo de quienes han sido seleccionados anualmente para ello. Estos vienen a ser los custodios de la tradición, por lo tanto, los responsables de fortalecer los medios imaginarios de reproducción de la sociedad (Godelier 269) y restaurar una de las modalidades de intercambio de un grupo de parentesco.

El año 2012, identificamos al menos, dos custodios. El primero, responsable del repertorio vinculado al *Inca y las Pallas*; y el segundo, en una estrecha relación de interdependencia con el primero, el de Pizarro y los Capitanes. En paralelo, pudimos reconocer dos representantes del sistema de cargos religiosos: uno asociado a la Iglesia y a los protocolos de devoción al Santo del pueblo, San Lorenzo; y otro que, como en cada una de las fiestas andinas, oficiaba de Mayordomo, responsable general de la fiesta. La figura del Mayordomo se inscribe en el marco de lo que hasta el siglo XIX fueron las cofradías coloniales¹³ y que con posterioridad a esta fecha pasaron a formar parte de un sistema de cargos religiosos (Díaz, Martínez, Ponce, 2014: 4).

En la escenificación del *Inca y las pallas* (que implica la de los Capitanes), el custodio fue el responsable de los protocolos previos y posteriores a la

¹³ Las cofradías en la América Colonial eran corporaciones independientes del Estado monárquico cuya función social era reunir voluntariamente a los miembros de una determinada colectividad en base a principios morales, reglas, cultos y redes sociales que permitían la supervivencia y reproducción de la organización mediante la solidaridad, el apoyo mutuo y la vigilancia moral de sus integrantes. Tres eran sus objetivos fundamentales: promover el culto y celebración de la fiesta al santo patrono, intentar alcanzar la salvación del alma mediante prácticas piadosas y espirituales tanto colectivas como personales y, por último, fomentar la caridad asistencial entre los miembros, especialmente hacia los enfermos, mujeres, niños, pobres, presos y moribundos (Díaz, Martínez, Ponce 101-128).

escenificación, el encargado de convocar a un elenco; de conservar una partitura corporal; de organizar los trayectos callejeros; de concebir el espacio escénico en la plaza pública, de la música y el canto; asimismo, del vestuario, las máscaras, penachos, sombreros, polleras, peinados y de lo que fuera necesario para traer al presente el episodio de Cajamarca, es decir para volver a convivir con el Inca. En el caso del Mayordomo, tal como lo advierte el Sr. César Soto Cuevas, tío de quien ejerció esta función el año 2012, quien oficia de Mayordomo se encarga de financiar gran parte de la fiesta “por devoción” a San Lorenzo: «El Mayordomo es el principal funcionario de la base de organización de la fiesta, él se encarga de la banda de músicos, de contratar al sacerdote para la procesión, buscar las pallas, todo; es la base, el funcionario más importante» (Entrevista al Sr. César Soto Cuevas).

3. El Inca y las Pallas

Uno de los acontecimientos¹⁴ fundamentales de la fiesta es la escenificación de *El Inca y las pallas*, declarada Patrimonio Cultural de la Nación en mayo de 2014¹⁵. Esta escenificación recrea el episodio de Cajamarca, figurado en la muerte de Atahualpa, la que lejos de implicar simplemente el fin de una vida individual, refiere al término de una soberanía o poder de mando (kama, en quechua) (Ajens 1). Por esto su escenificación adquiere, y así ha sido hasta hoy, un «sentido de tragedia panandina» (Cornejo Polar 40). De ahí que en las propuestas escénicas puedan cambiar diversos componentes de la historia (la presencia o no de ciertos personajes, el hecho de que el libro sea o no la Biblia y hasta la forma de ajusticiamiento del Inca), y que en ellas se pueda omitir el nombre del Atahualpa y olvidar que mandó matar a su hermano; asimismo, que las comunidades sojuzgadas por el Incario –como es el caso del señorío de Huaylas, al que pertenece Marca– lamenten la muerte del Inca.

¹⁴ El arte subraya su condición de acontecimiento en el aquí y ahora de la representación, lo cual enlaza directamente con el fenómeno de la teatralidad (Cornago 26).

¹⁵ *El Inca y las Pallas* fue reconocida en el Perú como una obra «representativa de una tradición con gran contenido simbólico y artístico, constituye un referente de la identidad local, en cuya recreación de sucesos históricos se expresa una mirada afectiva e ideológica de los elementos, tanto de origen andino como europeo» (<http://www.deperu.com/abc/danzas-peruanas/5801/danza-el-inca-y-sus-pallas>).

Junto a las versiones escritas de la muerte de Atahualpa¹⁶ –seguramente no anteriores al siglo XVII–, hay algunas, como la de Marca, que se expresan a través de un repertorio de prácticas escénicas, en las que al decir de Cornejo Polar, subyace algo así como una «suspensión de la historia» [...], lo que no solo resta tragicidad al episodio y reafirma el ánimo festivo de la celebración popular, sino (y sobre todo) abre la posibilidad de que la historia termine de distintas maneras (45). Añade el autor que los cantos, danzas, movimientos y gestos concluyen normalmente con el apresamiento del Inca, tal como ocurrió en Marca el año 2012. Puede suceder sin embargo, que el desenlace sea inverso: que el Inca aprese al Capitán, o también que los dos terminen prisioneros de los bandos en pugna. Así, para el despliegue de estos actos en vivo no existe la univocidad de los acontecimientos, ni una cronología lineal. «Para la conciencia que se expresa en el baile colectivo, la historia sigue abierta y por eso puede desembocar sin escándalo en varios desenlaces posibles» (Cornejo Polar 46)¹⁷:

¹⁶ Entre los textos relacionados con la figura del último monarca Inca están: *La muerte de Atahualpa. Drama quechua de autor anónimo* publicada por Teodoro Meneses; *La conquista de los españoles y el teatro indígena americano* de Clemente Hernando Balmori; *la Muerte del rey Inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba* de Wilfredo Kapsoli, texto que incluye la *Relación de Pomabamba*, a la que también denomina *Dramatización de la captura y muerte del Inca Atahualpa*; *La fiesta en Pachitea andina* de Emilio Mendizábal Losack, texto que incluye *Cuadrilla de Incas*; *El Inca por la Coya. Historia de un drama popular en los Andes peruanos*, de Luis Millones, texto que incluye *Prisión, rescate y muerte del Inca Atahualpa* de Herminio Ricardi; *Dramas coloniales en el Perú actual* de Roger Ravines, Mily Olguín de Iriarte y Francisco Iriarte Brenner. Este texto incluye las siguientes versiones: *Prendimiento y degollación del Inca*, transcripción de un manuscrito fechado en 1895; *Los Ingas*, transcripción de un manuscrito de 1890; *Los incaicos*, transcripción de un manuscrito de 1969; *Relación contemporánea de la ejecución de Atahuallpa*, transcripción de una copia tardía de 1977; *Cuaderno de relaciones para vasallos*, tardía versión bilingüe (Cornejo Polar 4).

¹⁷ La heterogeneidad de historias en torno a la muerte de Atahualpa escenificadas en la sierra peruana corroboran lo señalado por Cornejo Polar. Kapsoli (191-203) afirma que en Pomabamba, provincia del Callejón de Conchucos para la celebración de la fiesta de San Juan Batista (26 de junio) tiene lugar *La captura y muerte del Inca Atahualpa*; en Viscos, específicamente en el pueblo de Lachaqui en la provincia de Canta, en el marco de la fiesta en honor al mismo santo patrón el 24 de junio; en Quinchés, en el Distrito de Yauyos, en que se celebra la fiesta de la Virgen Purísima, se presenta *La muerte de Atahualpa*; o en Corocoro, pueblo minero al este de La Paz, en que para la fiesta de Exaltación se baila el *Inca o Rimac-Inti*, escenificación de la conquista del imperio de los Incas por Francisco Pizarro. *Los Incas en la fiesta de la cosecha en Huaylas* celebrado en Huarás (Ancash), *La conquista y el drama de la captura del Inca* en Huañec (Yauyos, Lima), *El Capitán Inca en Chiquián* (Bolognesi, Ancash), *El inca en Sapallanga* (Huancayo, Junín), *El Apu Inca* en otros pueblos del Valle del Mantaro (Sapallanga, Orcotuna, Apata y Marcatuna), *El Inca* en Otuzco (región de la Li-

En realidad, como ritual que es, la comparsa no evoca tanto la historia cuanto la renueva simbólicamente y al "repetirla", en un presente cada vez distinto, no prefigura ni ordena ningún resultado: en cierto modo, en ella todo es posible —salvo olvidar la celebración cíclica del ritual que actualiza una y otra vez el episodio de Cajamarca (Cornejo Polar 46).

4. Momentos de la fiesta

La celebración se divide en cinco partes unidas por los sones del huayno, de las danzas y de la algarabía festiva que se propaga durante los días y noches que dura la fiesta: antevíspera, víspera, día, tarde taurina y elecciones. La antevíspera corresponde a la recepción de las orquestas; la víspera o amanecida, a la escena en que el Santo Patrón es trasladado en procesión desde la Iglesia matriz a la capilla. Participan de la procesión el sacerdote, los capitanes, el Inca y las Pallas, el Mayordomo y la comunidad en general.

El día corresponde a la procesión, en que se traslada el santo de regreso a la Iglesia, previo descanso en cada una de las capillas instaladas en las cuatro esquinas de la plaza principal. El traslado en procesión culmina con una misa en la que nuevamente participa Pizarro y los Capitanes, el Inca y las Pallas, el Mayordomo y la comunidad. Previo a la misa, los representantes del poder político (Alcalde, Gobernador), de las danzas (Inca, Pizarro y los Capitanes) y de la fiesta (Mayordomo) demuestran su devoción a San Lorenzo a través de ofrendas en dinero. Esta escena se realiza en el atrio de la Iglesia, donde

bertad), El Inca en el cerro de Pasco y Junín (Carhuamayo), *Los Incas Dioses de Huarochirí*, (Huarochirí, Lima), *Las Pashas de Huaylas* (Huarás, Ancash) Pallas e Incas (Carhuamayo, Pallanchacra, Santa Ana de Tusi, Cajatambo, Obas). Existe otra representación llamada *Los Barcos de Huaylas* en donde los barrios se esmeran en la construcción de barcos que rememoran la llegada de los españoles (Huarás, Ancash), entre otras que se celebran.

Existen otros bailes en relación a los distintos monarcas Incas como, *Pallitas en Cajacay al lado de Rumiñahui*, *Raymillaqta* o la Gran Fiesta del pueblo que se celebra en Chachapoyas, *El Inca en Huari* (Ancash), *El gran Pachacuti* en Ollaraya y Unicachi (Yunguyo, Puno), *El Són dor Raymi* (Andahuaylas, Apurímac), *El Aqha Ratymi* en (Santiago, Cusco), *El Inti Raymi* (Cusco), *Vilcas Raymu* (Vilcashuaman, Ayacucho), *Pallas e Incas* en Laraos (Yauyos, Lima), *Las Pallas de Carlomagno* (Canta, Lima), *Reyezuelos Preincas* de las costa norte peruana (Huanchaco, Trujillo), *La emergencia de Manco Cápac y Mama Ocllo* (Puno), *Las Collas de Sapallanga*, (Huancayo, Junín). Esa lista esta extraída del calendario de "Representaciones de dramas Incas en Perú", realizada por el antropólogo José Carlos Vilcapoma.

previamente se ha instalado la imagen del santo. Las donaciones son antecedidas por el canto de las Pallas, única forma textual presente en la escenificación, que tras el Inca entonan en coro el siguiente texto que varía según se trate de unos o de otros: “Presenta pues Teniente Alcalde al glorioso San Lorenzo”. La orquesta por su parte, interpreta los sones de la danza del Inca, de los Capitanes o del Mayordomo según quien realice la donación. La comunidad rodea la escena y aplaude cada vez que la ofrenda se lleva a cabo.

La tarde taurina consiste en la celebración de una corrida de toros o más bien, una parodia de esta, que tiene lugar en una explanada rodeada de espectadores. Con este fin, se traen toros de otros pueblos; no se trata propiamente de toros de lidia: en general, no constituyen amenaza para los espectadores, pues se trata de animales famélicos y estresados que serán sometidos a un espectáculo grotesco animado por “toreros” travestidos que juegan con ellos. Los lidiadores no llevan los tradicionales trajes de luces, sino improvisadas prendas que los convierten en payasos y figuras cómicas.

Existe un momento previo a la tarde taurina de evidente carácter carnavalesco: un marquino simulando ser un toro que baja desde el cerro,¹⁸ amenaza, buscando agredir el bajo vientre de los habitantes del pueblo que se interponen en su camino. La gente lo esquiva o lo provoca toreándolo o golpeando el suelo con un látigo, todo lo cual genera carcajadas y diversión general entre los espectadores. Mientras tanto, la banda del Inca interpreta una melodía propicia al momento jocoso.

Burlarse de las tradiciones españolas en una fiesta de la Sierra, constituye, sin duda, un símbolo de rechazo hacia lo español, en tanto encarnación del coloniaje. Su presencia, pues, en la fiesta patronal es una ocasión de burla para el marquino. No sucede lo mismo con otros aspectos de lo español hondamente valorados por la cultura mestiza andina, tal el caso de la religión católica. Por eso, las fiestas patronales constituyen una muestra de la complejidad de las culturas andinas en su relación con lo español y europeo.

¹⁸ Está premunido de una estructura triangular de madera forrada con una tela de color café, en cuyo extremo superior delantero se halla una cabeza de toro y en el posterior, una cola; en una de los costados se lee “Patrón San Lorenzo de Marca” y en el otro “El torito Picarón. Tumba China”.

Una vez que la fiesta taurina finaliza, coincidiendo con el atardecer, los espectadores bajan al ruedo y miran expectantes a los bandos español e indígena que en una composición coreográfica figuran el enfrentamiento de Incas y Capitanes. Todo acompañado por la música de las respectivas bandas.

La captura escenificada el año 2012 se realizó en la tarima del Inca. Allí, los Capitanes entrecruzaron sus espadas en el cuello del soberano, dándole muerte. En ese instante una marquina, la madre del Inca y de Rumiñahui, arroja al pueblo chicha morada, simulando la sangre derramada del Inca. Los personajes bajan de la tarima bailando, mientras el pueblo observa la forma en que se están realizando los hechos. Luego el Inca muerto es sacado del recinto por Pizarro y los capitanes que le arrebatan la corona y celebran el triunfo. Posteriormente, un marquino voluntario toma la corona, manifestando con esto su intensión y compromiso de representar al Inca el año siguiente.

La noche de la captura del Inca culmina con un gran baile en la plaza principal en que participan todos los asistentes. Por último, el día de las elecciones corresponde al día de cierre de la fiesta. Allí se formaliza la elección de los nuevos Custodios y de cada uno de los repertorios de la fiesta venidera.

5. Danzas y cantos

«La danza es un matrimonio (a veces alborotado) entre un lugar y un cuerpo. Ya se trate de la escena, de una ciudad, de un campo, de un bosque, el bailarín integra el espacio en su cuerpo y lo subordina, como una materia, un espejo en el cual se despliega» (Le Breton 98). La danza juega un rol fundamental en la fiesta patronal en honor a San Lorenzo. Existen principalmente dos grupos de danzantes: el Inca y las Pallas, por un lado, y Pizarro y los Capitanes, por otro. Los grupos ejecutan danzas determinadas en diferentes momentos de la fiesta, al son de una música específica¹⁹.

¹⁹ En Marca también se hizo una muestra de otra de las danzas presentes en la fiesta: el baile de los Huacos. Aquí, hombres con máscaras de animales, de brujos o monstruos y vestidos con los trajes tradicionales de las marquinas del pueblo, llevan cubierta la cara con un pañuelo, bailan entre ellos afuera de la casa del mayordomo y luego sacan a bailar a los espectadores. A continuación de esto, hay un combate en la plaza de principal, en donde los mismos danzantes masculinos travestidos se atacan con unos mazos. Es un enfrentamiento que según testimonios de la gente del pueblo, simboliza la lucha y la unión de la cultura española e indígena.

En la puesta en escena no existen parlamentos ni tampoco texto escrito que señale las acciones, las danzas y los recorridos que deben seguir los danzantes. Todo está regido por la costumbre, se siguen pautas de carácter oral, aprendidas de acuerdo a la tradición. Los marquininos conocen las rutas y acciones que deben realizar los grupos de danzantes, también conocen los pasos de baile y los momentos en que se deben ejecutar. No obstante, los ensayos son obligatorios para los danzantes. Al no haber texto escrito se puede reconocer la existencia de un texto espectacular de carácter oral, en que se fijan los tiempos y espacios de ejecución de las danzas y sus recorridos.

5.1. Danza de los capitanes

El Capitán representa al conquistador español Francisco Pizarro y es llamado por la Pallas durante la entonación de sus cánticos, como “Gran Pizarro”. El año 2012, su vestuario consistió en un terno gris, al que se le cruzaban dos bandas bordadas con hilos plateados y dorados y un sombrero al estilo de “Napoleón”; sus vasallos que usaban también terno, llevaban solo una banda bordada y sombreros emplumados. Todos llevaban una espada como símbolo de poder. Recorrieron las calles al compás del “huayno del capitán”, que consistía coreográficamente en pasos cadenciosos y movimientos rítmicos de pies, cabeza y brazos.

La danza de los capitanes comienza con el traslado de la comparsa desde la casa del Capitán hacia la plaza en la que se sitúa la iglesia. Los capitanes realizan, entonces, un movimiento sincronizado: en el centro se ubica Pizarro y a sus costados, Hernando de Luque y Diego de Almagro. Concluido el desplazamiento, los capitanes chocan sus espadas y espuelas, simultáneamente, provocando un sonoro sonido metálico, predominante por sobre la música de la banda que los acompaña, verdadero símbolo de exterminio del invasor²⁰. Los capitanes se

²⁰ Las espadas toledanas del siglo XVI fueron las armas más frecuentes durante la conquista. Señala Ernesto Ponce que la capacidad destructiva de la espada supera de cinco a 46 veces a la maza, siendo esto una de las tantas causas del colapso de los ejércitos incaicos en la Conquista de América. En su mayor parte las guerras del inca no eran de exterminio, sino de conquistas, dominación e integración de los pueblos dominados. Sitiaban a los opositores, les cortaban suministros y agua, esperando pacientemente su rendición, la que ocurría tarde o temprano. Las condiciones eran de aceptación de la deidad solar, reconocimiento del Inca como soberano y sometimiento a la administración y leyes del imperio. Aún si habían

ubicaban a una distancia equidistante formando un triángulo, mientras que los espectadores que esperan su turno para bailar, rodean la escena. Acompaña a los capitanes un niño que representa a Felipillo, llamado también “el traidor”, que se ubica en un lugar distinto. Felipillo, mera aproximación de español, en lugar de espada solo lleva plumero, su “arma” es un utensilio doméstico, con el que toca a los capitanes y al público, homogeneizando con este gesto a quienes bailan y a quienes miran y esperan el momento de insertarse en el baile.

El baile de los capitanes supone un constante abrir y cerrar de piernas, movimiento que siempre concluye con los talones juntos de los danzantes, que al chocarse hacen sonar sus espuelas. Al mismo tiempo, sostienen en sus manos derechas sendas espadas, en posición vertical hacia arriba, que mueven de un lado a otro, resaltando los pañuelos que envolvían los mangos de las espadas. En un momento de la danza, ambas manos levantan las espadas de manera horizontal; la mano izquierda podía, por instantes, acariciar el filo de la espada, como probándolo.

La danza y la actitud de los capitanes era equilibrada y su actitud, pese a no ser agresiva, mostraba signos de amenaza materializados en el sonido metálico de espadas y espuelas. La repetición de los pasos de desplazamiento en bloque, hacia adelante y solo en algunos momentos en retroceso, parece que anticipaba en danza la posterior captura del Inca. Concluida la danza, los capitanes invitan a bailar a algunas mujeres del pueblo entregándoles sus espadas.

combates, los incas eran generalmente clementes con los vencidos. Esta filosofía muestra que no requerían de un armamento que incapacitase o eliminase a sus futuros súbditos, porque eso no era conveniente desde el punto de vista económico-político. De allí que el peso, la dimensión y alcance de las mazas fuese limitado por esta concepción de la guerra. Las espadas toledanas, en cambio, eran largas, ligeras, de un material superior como el acero al carbono. Podían cortar, no aplastar, con golpes circulares dados con el filo. Además en un movimiento rectilíneo podían darse estocadas. Tenían más de tres milenios de evolución. Antes de su “entrada en servicio”, las espadas de Toledo eran probadas con flexión alrededor de una guía curvada; en impacto sobre una pieza absorbente de energía y en punzonado, sobre una placa metálica que debía perforarse. Tenían un guardamanos defensivo que protegía la empuñadura; esto incluía un garfio para arrebatarle el arma al contrario en lucha muy cercana. Poseían doble filo y punta aguzada. El concepto de diseño se basó en el de guerra total, donde todo valía con tal de causar la derrota y eliminación completa del contrario (Ponce).

5.2. Danza del Inca y las Pallas

El año 2012, el personaje Inca vestía corona, capa, túnica, botapié y mangas; llevaba un cetro plateado y un hacha adornados con pañuelos, con los cuales invitaba al baile a las pallas o a algunas mujeres que acompañaban su séquito. Con ello se reducía la distancia entre “espectadores” y “actores”. Durante la víspera (8 y 9 de agosto) el Inca usaba sombrero, mientras que el día central (10 de agosto) llevaba la corona de plata y una capa colorada ricamente engalanada que reproducía mejor la imagen de un vestido incaico. Las Pallas, en sus cánticos, lo llamaban “Rey Monarca”. Las coreografías del Inca se caracterizan por un ligero zapateo con la punta de un pie en semicírculo, acompañado de los brazos semilevantados y una actitud de arrogancia o prosa muy celebrada por los marquinós. De principio a fin de la fiesta (8 al 12 de agosto), el Inca y su elenco bailaron un promedio de 10 horas diarias. Porfirio Flores Lázaro, marquino avecindado en Lima y antiguo representante del personaje Inca, nos explicó que la fuerza para bailar de modo sostenido durante cinco días provenía del Apu.

...cuando tú te pones la capa... tú sientes como algo que te da fuerza, es como que la naturaleza o el Apu te está dando fuerza porque uno no se cansa, no se agota, porque es tan acrobático el baile, porque cualquiera se cansa en dos pasos, pero acá no se cansa, yo no me cansé, es como que reencarnaras el espíritu del Inca, y no te cansas, son cinco días y dale y dale de ese mismo baile (Entrevista a Porfirio Flores Lázaro, Agosto 2012).

El Inca no necesariamente representa a la figura del último gobernante Atahualpa, sino que es el danzante que lo encarna el que decide a qué monarca representará; lo que permanece inalterable es el desenlace del acontecimiento de Cajamarca. Generalmente se ha solido privilegiar a los Incas históricamente más memorables como Manco Cápac, Huayna Cápac y Atahualpa. El danzante del año 2012 encarnó a este último.

La danza del Inca y las Pallas comenzó en el cerro cerca de la casa de la familia del marquino que lo “encarnaba”. El Inca ocupa un lugar central. A su lado lo acompaña el General Rumiñawi (Ojos de Piedra) y detrás de él, se ubican las seis pallas²¹, al cuidado del Auchkis.

²¹ En ocasiones, durante los días que dura la escenificación, se integra a la danza “la

Rumiñawi representa a un general incaico, lugarteniente y hombre de confianza del Inca. En Marca usaba sombrero con cintas y un asta de plata en una mano, ponchilla y remangas, así como talabares (bolsos) con monedas que resonaban al bailar; empuñaba una lanza, forrada con cinta bicolor y punta dorada, símbolo de mando. Era llamado por las Pallas “Sinchi Runa”. Al igual que el Inca, Rumiñawi invita a algunas mujeres o pallas al baile entregando su lanza, y dirige junto al Inca las diversas figuras de los bailes: el Pínquiche, el Puclepampa, el Huayno del Inca y la Cuadrilla.

El Inca y Rumiñawi ejecutan pasos similares, que se caracterizan por los constantes giros sobre sí mismos, a través de desplazamientos circulares. En su danza, el pie derecho suele estar situado delante del izquierdo, funcionando como guía del trotecito circular, en el que se golpea constantemente el suelo. Los brazos de ambos están siempre abiertos, rígidos y las manos empuñadas, lo cual genera que el eje del movimiento sean los pies en contacto con la tierra. El movimiento circular permite resaltar la bordada capa del Inca que al estar sostenida por sus manos empuñadas está siempre abierta; en Rumiñawi, siempre cercano al Inca, el movimiento se evidencia en su báculo, que en su punta enarbola coloridos pañuelos.

El Inca constituye el centro de la danza; el resto de los personajes lo rodean, en una especie de comparsa. Su protagonismo en la escenificación permite que su figura aparezca divinizada, constituyéndose en el personaje clave de la fiesta. De la misma manera en que «lo divino del Inca no es su persona sino el cargo que ejerce» (Pease 48), en la escenificación importa la danza del Inca y la persona que la ejecuta solo adquiere relevancia por este hecho²².

En Marca la danza de las Pallas²³ tuvo lugar en conjunto con la Danza del Inca, pese a que se podría haber realizado independientemente.²⁴ Las Pallas visten

“pallita”, una niña pequeña vestida en concordancia con las seis pallas. Se trata de un personaje que no ejecuta las danzas, sino que más bien ejerce una función de acompañante, a la vez que se prepara para otro momento en su vida en que se transforme en un Palla.

²² En Mesoamérica «actor y personaje se confundían en la mente de los indios, que, durante siglos, habían designado al mismo modo –ixiptla– a la víctima del sacrificio, al dios que esta encarnaba o al sacerdote que recibía su nombre» (Gruzinski 21)

²³ Palla significa “mujer de la sangre real” o mujer de alto nacimiento. Ñusta, significa Infanta. Otras referencias señalan que las pallas «representan a las hijas de los señores de la nobleza que acompañaban al Inca» (De la Vega 69).

²⁴ Al parecer la danza de las Pallas fue una de las pocas expresiones coreográficas integrada por mujeres, previa a la llegada de los españoles.

faldas bordadas, monillas de pana adornadas con blondas, remangas abundantes y almidonadas en el cuello y en los brazos, lliclla a la espalda con tintineantes monedas plateadas, hermoso sombrero ahormado y adornado con flores, y una vincha con cerquillo de perlas que cubre coquetamente sus ojos.²⁵ El color del vestuario de las Pallas está determinado por dos escenas fundamentales de la fiesta: la escena de devoción al Santo Patrón, día en que visten de rojo para simbolizar la sangre de San Lorenzo; y la escena de la tarde taurina, después de la cual tiene lugar la captura del Inca, día en el que visten de azul.

Las seis pallas bailan en sincronía, posicionadas detrás del Inca y de Rumiñawi o formadas en hileras de tres a los costados de estos. La danza de las pallas consiste en un trocete con movimiento de caderas. Su vestimenta está acorde con sus leves y cadenciosos movimientos, en los que influyen el peso y volumen del vestuario, que incluyen accesorios como las monedas que cargan a sus espaldas, que dificultan sus movimientos corporales. Podría decirse, en virtud del trote que predomina en la danza de las pallas, que el baile las conecta raigalmente con la tierra.

La coreografía de las pallas es fundamentalmente un “baile de defensa” del Inca, explícito por el movimiento de un lado a otro de sus pañuelos. Esta defensa aumenta el día de la captura. Entonces las Pallas se ubican delante del monarca y mueven enérgicamente sus pañuelos. Además de defender al Inca, las pallas deben protegerse a sí mismas, ya que originalmente los capitanes españoles también las perseguían y con sus espuelas intentaban romper sus vestidos, figurando su violación. Este momento no formó parte de la danza del año 2012, pero, según los informantes consultados en Marca, es parte de la tradición.

La sincronía de las seis pallas y la vestimenta idéntica que utilizan cada una de ellas (solo varían los bordados y accesorios), permite que se fusionen como un solo cuerpo danzante, en un coro cuya misión es alabar y defender al Inca. Las pallas tienen una identidad colectiva, que se potencia al tener los ojos parcialmente cubiertos por las perlas, lo que provoca que cueste distinguirlas. Además no se mueven individualmente por el espacio escénico de Marca;

²⁵ Arguedas señala, en relación a la práctica textil de mediados del siglo XX, que los temas incaicos dieron la pauta, pero el tejedor mestizo había encontrado la manera de estilizarlos según su propia inspiración, mediante la incorporación de otros motivos, originalmente eruditos o tornados ya de la geografía circundante, motivos en los que era posible advertir una cierta libertad de diseño (419).

siempre deben estar juntas siguiendo al Inca. Es importante señalar que las Pallas no reciben un nombre que las individualice, como los personajes masculinos, lo que contribuye a configurar esta unidad de cuerpo danzante.

Durante los cinco días de la fiesta, las pallas no se ocupan de otras tareas. Al llevar trajes tan pesados y complejos necesitan colaboradoras permanentes que les ayudan a vestirse y maquillarse; así como apoyo para realizar tareas mínimas como beber agua o comer. De tenerse en cuenta que solo se puede ser palla una vez en la vida, para lo cual deben prepararse, cuidadosamente, observando la danza y escuchando los cantos transmitidos oralmente por las marquinas del pueblo que alguna vez también lo fueron. Según lo señalado por la Sra. Elba Espinosa Padilla²⁶, ex palla de Marca y llúcash (o ayudante de las pallas) el año 2012, la tradición indicaba que para postular a ser palla era necesario ser virgen, no tener novio y no superar los 20 años. Actualmente, sin embargo, estos requisitos se han flexibilizado, las pallas no superan los 30 años y no deben estar casadas. De todos modos, la tradición supone que la fidelidad hacia el Inca sobrepasa los límites de la ficción.

El grupo de pallas es custodiado por el Auchkis (viejo), personaje misterioso que lleva un látigo que hace estallar en las calles. Viste un pequeño poncho rojo a rayas, una máscara y sombrero, y una banda de porongos cruzándole el pecho. Su danza es más bien libre y dependiente de los trayectos marcados por las pallas. Junto con custodiarlas, alejando con el látigo a quien quisiera acercárseles, el Auchkis define el límite entre danzantes y espectadores, es decir, el espacio escénico o de la ficcionalización y el espacio de los espectadores-participantes.

Los danzantes Incas se desplazan por las calles de Marca siempre juntos. El espectador rodea la escena, en ocasiones la atraviesa, sin que esto afecte al espacio escénico que cada danzante delimita con su propio cuerpo.

Los personajes que acompañan al Inca interpretan cinco danzas, repetidas constantemente, también se reiteran los pasos y movimientos cadenciosos durante los días de escenificación. Luego de cada danza, invitan a bailar

²⁶ La Sra. Elba Espinoza Padilla, el año 2012 ofició como ayudante de las pallas por su experiencia personal como tal. El año 1982 fue palla en Marca. La tarea desempeñada por la Sra. Espinoza se inscribe en el marco de las tareas del custodio o dueño de las obras de raíz indígena que se restauran anualmente en sus lugares de origen.

a alguien del pueblo entregándole un elemento que es parte de su vestuario. Así el Inca y Rumiñawi entregan sus báculos y las pallas, su pañuelo al varón elegido y una vez terminado el baile cada pareja debe devolverlo. En el caso de las pallas, el acompañante debe envolver en el pañuelo dinero por haber bailado con ella, el cual es recogido por la llúcash y sirve para aliviar los gastos del cargo. Todas las Pallas deben haber ensayado con tiempo los pasos de la danza, especialmente del Pínquiche y la Cuadrilla, pues su participación no es de ningún modo improvisada. Cantan con voz afinada las estrofas en honor al Inca y al Capitán Pizarro, y embellecen con su juventud toda la celebración.

5.3. Cantos de las pallas

Las pallas no solo bailan, sino que también entonan canciones. Estas canciones «residen en un espacio ambiguo y conflictivo, en la intersección de dos historias y dos culturas no importa que la letra diga poco o nada, pero a través de ella [...] se puede escuchar una voz, la propia, en el espacio abierto del pueblo» (Cornejo Polar 58). Tal vez se podría denominar a estos cantos con el nombre de wankas, que Guamán Poma caracteriza como: «el término que los collas usaban para nombrar los cantos, especialmente los entonados por mujeres jóvenes, acompañándose de tambores pequeños, cantos equivalentes a los *arawi* quechuas, esto es, canciones sentimentales, de añoranza, lamentación o duelo» (Guamán Poma de Ayala 288). En efecto, en la fiesta marquina, solo las Pallas cantan. Cantan versos y estrofas, llamados ‘traslados’; cantan con voz aguda en los intermedios de la danza, y con la intención de homenajear tanto al Inca como al católico patrón del pueblo. El sincretismo se manifiesta en los traslados, que, aunque se modifican con el tiempo –rasgo de la expresión oral– mantienen su naturaleza adoratoria y festiva. He aquí un pasacalle en que se combina la alabanza al Inca con alusiones a Rumiñawi y al santo patrono:

Levántate pues gran monarca / de tu trono de oro y plata / iremos
pues por las calles / publicando tus grandezas // Caminemos pues Sinchi
Roca / por esta calle de las flores / derramando rosas y claveles / en
compañía de tus pallas // Entremos pues gran monarca / en la casa del
mayordomo todos cantemos y alegremos / en la fiesta de San Lorenzo...
(Entrevista a Sra. Elba Espinosa Padilla).

Los cantos son todos en castellano, rasgo que confirma el carácter mestizo de la fiesta y del pueblo de Marca. Incluso cuando se dirigen al Inca, lo hacen en la lengua de Castilla:

Canto del Inca: Oh soberano hijo del sol / dueño del Tahuantinsuyo / catorce incas brillaron en la historia / como dueños de todo el imperio / Oh príncipe Sinchi Roca / heredero del trono de Manco Cápac / al rayar la aurora de tu imperio / anuncian las voces de tus vasallos. // Oh Inca Atahualpa / pensaste reinar para siempre / mas vino la cruz y la espada / que hundió al centro de tu imperio... (Entrevista a Sra. Elba Espinosa Padilla).

Se trata de textos simples, tanto desde el punto de vista de su estructura rítmica y versal como de sus imágenes:

Huayno del mayordomo: Azucena blanca y olorosa / la flor más bella de todas / contigo todos se alegran / el día del diez de agosto // En los cerros elevados / crecen flores perfumadas y entre las verdes praderas / corren aguas cristalinas... (Entrevista a Sra. Elba Espinosa Padilla).

Como se ve, el octosílabo, el romance y los motivos pastoriles campean en el texto. Y es que, como señala Cornejo Polar:

las representaciones de la muerte del Inca, aún si se articularan con experiencias «teatrales» prehispánicas, son absolutamente indeliberables de lo hispánico. No en vano de lo que tratan es precisamente del choque entre ambas sociedades y culturas. A fin de cuentas, aunque las crónicas de Cajamarca y las representaciones andinas de la muerte del Inca tienen como argumento central el primer enfrentamiento entre indios y europeos y aunque su tema de fondo es la radical incompreensión que separa a unos y otros, eso no impide que el gran significado que cubre a los dos discursos tenga como eje vertebrador la constitución de un nuevo proceso histórico que afecta a todos (Cornejo Polar 78).

Es lo que se observa y en la fiesta de Marca, donde los signos culturales de lo indígena y cristiano aparecen inextricablemente mezclados en un proceso de mestizaje vivo y asumido por los marquinos:

Oración en la procesión: Oh patrón San Lorenzo / venimos con humilde devoción / entonando cánticos celestiales / en este glorioso día...

Presentación: Presenta pues rey monarca / al patrón San Lorenzo / Presenta pues Rumiñahui / al glorioso San Lorenzo...(Entrevista a Sra. Elba Espinosa Padilla).

6. Conclusiones

El acontecimiento de Cajamarca tiene algo así como una ubicuidad temporal: está en el tiempo pasado, pero también aquí, en el presente, cargándose siempre de nuevas experiencias y de nuevos sentidos y hasta gestando, en algunos casos, contenidos que hablan de un futuro que corregirá el desorden cósmico que se inició con la Conquista. Por este camino, la fiesta de Marca, con su captura del Inca, repetida cíclicamente viene a vincularse fuertemente con el mito de Inkarrí que anuncia la resurrección del Inca y el Pachacuti o revolución restablecedora del orden cósmico y del Tahuantinsuyo: «Pínquiche en casa del Inca: Somos seis en tu lado / disfruta pues rey monarca / baila pues oh Rumiñahui / con pañuelo de seda fina // Entra pues oh rey monarca / en medio de tus pallas / bailaremos todos juntos / tomando en copa dorada...».

Para los marquinós, que se trasladan al pueblo anualmente a restaurar las tradiciones, no importa cómo y cuándo ocurrió la muerte de Atahualpa; no existe en este sentido, “tensión de espera”, ni incertidumbre temporal (Schechner 1988:4), lo que no es extraño por cuanto lo que ocurre no es “teatro”, sino teatralidad y rito.

La escenificación de *El Inca y las Pallas* se ejecuta, prácticamente sin interrupción, durante los días en que dura la fiesta. Se trata de una composición que dibuja en el espacio el momento previo a la captura del Inca, figurado en las distintas versiones textuales como un tiempo de presagios, sueños y lamentos. En Marca el cuerpo cobra protagonismo durante cinco días, recuperando su materialidad y poder efectivo en el cuerpo del espectador. Este, entonces, tiene la oportunidad de poner atención en la intensidad, la fuerza, la energía, en la dirección de los movimientos, en los gestos y bailes de cada uno de los danzantes. Allí, la palabra es desplazada a un segundo plano, la relación “escritura = memoria/conocimiento” (Taylor y Fuentes 55) se desestabiliza para

dar cabida a una memoria incorporada y a un saber que desde el siglo XVI se ha ido adaptando a los distintos contextos.

La partitura en danza diseña una serie de aproximaciones y desencuentros entre el Inca y Pizarro y sus Capitanes. Esto significa que ambos elencos no se encuentran sino hasta el día de la paródica corrida de toros, después de la cual se produce el acontecimiento funesto. Es muy interesante destacar que la captura y muerte del Inca acontece en un espacio ajeno (la plaza taurina) típicamente española. No podía ser de otra manera: el Inca no muere en “su” lugar, ni rodeado de los suyos. Pero resucita a la hora del baile final, entre su gente.

En Marca, los distintos momentos de la fiesta presentan un carácter heterogéneo. Cada actividad apunta a un objetivo diferente; existen momentos de rogativas, agradecimiento, intercambio comunal, festejo y reinterpretación histórica. En todos estos instantes son reafirmadas la cultura, las costumbres y la identidad de Marca. Así, «la fiesta es un fenómeno religioso, social, económico y político muy complejo que integra una serie de formas de expresión cultural y estética entre las que destaca el sistema de mayodormías, los coros procesionales y la presentación de danzas devocionales y escenificaciones teatrales» (Cánepa 49). La fiesta patronal se caracteriza por la abundancia. Las familias participantes hacen una considerable inversión en dinero que genera una dinámica de reciprocidad durante la semana festiva. Tal reciprocidad, como principio, engloba toda la celebración y responde a un sistema ya presente en el periodo incaico. En esa dinámica de reciprocidad se proyecta más allá del simple compartir entre los festejantes, el agradecimiento al santo patrono y el reforzamiento de la estructura social: hacerse cargo de los festejos constituye un honor y un posicionamiento de las familias.

Referencias bibliográficas:

- Ajens, Andrés. "En torno al AtauWálpajp'uchukakuyninpawankan". Proyecto Patrimonio. Disponible en <http://www.letras.s5.com/aa3112081.html>, 2008.
- Arguedas, José María. *Canto Kechwa con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo* [1938]. Lima: Horizonte, 1989.
- Burga, Manuel. *La emergencia de lo andino como utopía (siglo XVII)*. Disponible en www.flacsoandes.org/biblio/catalog/resGet.php?resId=22753, 1990.
- _____. *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*. Lima: Fondo Editorial, 2005. Disponible en http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/2006/nacimien_utope/contenido.htm
- _____. *Historia y antropología en el Perú (1980-1998): tradición, modernidad, diversidad y nación*. Ponencia presentada: "Perú hoy. Primer Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero". Harvard University, URL: Disponible en: <http://www.fas.harvard.edu/~icop/manuelburga.html>, 1999.
- Cánepa, Gisela. "Identidad y memoria". *Fiesta en Los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.
- Cárdenas Ayaipoma, M. El pueblo de Santiago: un ghetto en Lima Virreynal. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*. Lima, 9(3-4), 19-48. Disponible en: <http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsi dt=12432036>, 1980.
- Cornago, Oscar. *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.
- Cornejo-Polar, Antonio. *Escribir en el Aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana Editores, 2003.
- De la Vega, Inca Garcilaso. *Comentarios reales de los Incas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- De Toro, Alfonso. *Escenificaciones de la hibridez en el discurso de la conquista. Analogía y comparación como estrategias translitológicas para la construcción de la otredad*. Atenea N^º 493, 2006.
- Díaz, Alberto, Martínez, Paula, Carolina Ponce. *Revista de Indias*. Vol. LXXIV, N.º 260, 2014: 101-128.

- Entrevista a la Sra. Elba Espinosa Padilla (sin publicar).
- Entrevista al Sr. Porfirio Flores Lázaro (sin publicar).
- Entrevista al Sr. César Soto Cuevas (sin publicar).
- Entrevista a los Sres. Inocencio Soto Cuevas y César Soto Cuevas (sin publicar).
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.
- Gamarra, P. “Breve historia de Marca”, *Marca* vol. 1, N.º 1, 2007, Disponible en: [http:// revistamarca1.blogspot.com/2007/11/breve-historia-de-marca.html](http://revistamarca1.blogspot.com/2007/11/breve-historia-de-marca.html)
- Godelier, M. *El enigma del Don*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Henríquez Puentes, P. Rabinal Achi o Danza del Tun: Asuntos sobre el legado de un Don. *Atenea* (Concepción), (502), 2010: 55-72.
- Kaspoli, Wilfredo. “La muerte del rey Inca y La relación de Pomabamba”. *La memoria de los ancestros*. Lima: Editorial Universitaria, 2001.
- Le Breton, David. *Cuerpo sensible*. Traducción Alejandro Madrid Zan. Santiago: Metales pesados, 2010.
- Lienhard, M. La antropología de J. M. Arguedas: una historia de continuidades y rupturas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36(72), 2010: 43-60.
- Murra, J. *El mundo andino. Población, medio ambiente y economía*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- Ossio., J. M. Uso del espacio y el tiempo en la fiesta andina. In R. Romero (Ed.), *Fiesta en los Andes: ritos, música y danzas del Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.
- Patrimonio Cultural de la Nación. Disponible en: <http://www.deperu.com/abc/danzas-peruanas/5801/danza-el-inca-y-sus-pallas>, 2014.
- Pease, Franklin. *Las crónicas y los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Poma de Ayala, F. *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno [1615]*. Siglo XXI Editores, 1980.
- Ponce, Ernesto. “Mazas prehispánicas de metal: sur de Perú y extremo norte de Chile”. *Chungará (Arica)* [online]. 2002, vol. 34, N.º 2 [citado 2014-02-18], pp. 215-223. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562002000200005&lng=es&nrm=iso.

- Schechner, Richard. *El teatro ambientalista*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Taylor, Diana y Marcela Fuentes. *Estudios Avanzados de Performance*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Valcárcel, Carlos Daniel. *Rebeliones Coloniales Sudamericanas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica (Colección Tierra Firme), 1982.