

CAMASCA, UNA OFRENDA ESCÉNICA EN AMANTANÍ, PUNO (PERÚ)

Carlos Vargas Salgado
Ana Beatriz Pestana

NOTA SOBRE LOS AUTORES

Carlos Vargas Salgado 
Whitman College, Estados Unidos.
Correo electrónico: vargasca@whitman.edu

Ana Beatriz Pestana 
Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro, Brasil.
Correo electrónico: anabeatrizpestana@gmail.com

Recibido: 15/06/2024
Aceptado: 23/10/2024

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202401.007>

RESUMEN

El presente artículo discute los elementos generativos de la propuesta *Camasca, una ofrenda escénica en Amantaní* (agosto de 2024), a partir de un planteamiento sobre la validez de los conceptos de teatro, estética y epistemología a la hora de dar cuenta de discursos performativos presentes en festividades, rituales y otros eventos similares en el mundo andino. Asimismo, el artículo discute las nociones andinas presentes en la obra, así como la función y el valor de los oráculos tanto en el pasado como en nuestros días, como presencia velada. El texto propone compartir el enfoque general que la puesta pone en práctica y avanza conclusiones teóricas sobre el proyecto.

Palabras clave: Teatro peruano, Mundo andino, Colonialidad, Estética, Aiesthesis, Ritual

CAMASCA, UMA OFERENDA CÊNICA EM AMANTANÍ, PUNO (PERÚ)

RESUMO

O presente artigo discute os elementos geradores da proposta *Camasca, uma oferenda cênica em Amantaní* (2024), propondo um debate sobre a aplicabilidade dos conceitos teatro, estética e epistemologia para dar conta dos discursos performativos presentes em festividades, rituais e similares, no mundo andino. O artigo ao mesmo tempo aborda as noções andinas presentes na obra, bem como a função e a importância dos oráculos tanto no passado quanto na sua presença velada nos nossos dias. O texto se propõe a compartilhar o enfoque geral que a encenação decide colocar em prática e desenvolve conclusões teóricas sobre o Projeto.

Palavras-chave: Teatro peruano, Mundo andino, Colonialidade, Estética, Aiesthesis, Ritual

CAMASCA, A SCENIC GIFT IN AMANTANÍ, PUNO (PERU)

ABSTRACT

This article discusses the generative elements of the project *Camasca, a scenic gift in Amantaní* (2024), starting from proposing the validity of the concepts of theater, aesthetics and epistemology when accounting for performative discourses present in festivities, rituals and similar, in the Andean world. The article at the same time discusses the Andean notions present in the original play, Camasca, as well as the function and value of oracles both in the past and as a veiled presence in our days. The text aims to share the general approach that the producers decided to put into practice, and it advances some theoretical conclusions about the Project.

Keywords: Peruvian theatre, Andean culture, Coloniality, Aesthetics, Aiesthesis, Ritual

“El viejo que tiene a su cargo hablar con el ídolo responde que Atahualpa hijo del sol no matase tanta gente, que dello estaba enojado el Viracocha, que había hecho las gentes, y que le hacía saber que ello no le venía bien.”

Juan de Betanzos, *Suma y narración de los incas*, 2, XVI, 1551

“Better if [your journey] lasts for years,
so you’re old by the time you reach the island”.

Constantino Cavafys, “Ithaca”, en *Collected Poems* (E. Keeley & P. Sherrard, Trads.). Princeton University Press, 1975.

Este artículo es un ejercicio reflexivo de parte de dos creadores que indagan críticamente en su propio trabajo, por lo que discute tanto elementos teóricos como conclusiones nacidas de la experiencia inmediata de la puesta en escena. Entendiendo el teatro como una forma de conocimiento de la realidad, partimos del principio que desarrollar una reflexión crítica sobre la práctica teatral es una forma de adentrarse en las discusiones estéticas y socioculturales de nuestro tiempo.

1. UNA OFRENDA DE TEATRO, 4200 METROS DE ALTURA

Durante los primeros días de agosto de 2024¹, las comunidades de la isla de Amantaní alojaron una experiencia inusual en el teatro peruano. Artistas, miembros de la comunidad y visitantes venidos de Puno, Arequipa, Cusco, Lima y los Estados Unidos, se reunieron en la cumbre más alta de la isla, a los pies del antiguo santuario conocido como Pachatata. El objetivo era compartir una versión escénica de *Camasca*, la obra de Rafael Dumett, presentada dentro de una suerte de evento comunitario, acompañado por una comparsa de música y danzas de la región altiplánica. El proyecto, denominado *Camasca, una ofrenda escénica en Amantaní*, podría parecer a primera vista solamente un nuevo capítulo de la operación de “culturización” a través del teatro, por vía de la difusión de una forma artística típica en Lima y otras ciudades grandes del Perú, en una comunidad alejada, olvidada, de los Andes peruanos.

1 La obra *Camasca, una ofrenda escénica en Amantaní* fue puesta en escena por el colectivo PAISg (Producciones de Arte Independiente en el Sur Global) y realizada el 03 de agosto de 2024 en la isla de Amantaní, en Puno. Esta obra fue escrita por Rafael Dumett y dirigida por Carlos Vargas Salgado, con la dirección adjunta de Ana Beatriz Pestana y producción de Elard Serruto Dancuart, y teniendo como asistente de dirección a Patricia Jahuira Manzano. Las actrices fueron Zulma Yasmín Huaracallo Apaza y Rosmery Quispe Huahuasoncco, y los actores, Juan Alberto Quispe Mollenido, Samuel Edison Choquehuanca Chura, Gustavo Raúl Quispe Cáceres y Richard Taipe Apaza. Las asistentas de producción fueron Carol Ortiz y Stephanie Maiza. *Camasca* fue concebida como una ofrenda escénica para ser realizada en lugares sagrados, como una invitación a experimentar colectivamente reconexiones con historias, conocimientos, culturas, rituales ancestrales, comunidades y luchas sociopolíticas del pasado y del presente. Así, la primera ofrenda escénica de *Camasca* se realizó de forma gratuita el 3 de agosto de 2024 en la Isla Amantaní, del Lago Titicaca, en lo alto de una montaña, a 4.200 metros de altura, en el santuario de Pachatata. Aquí los artistas, la comunidad local y el público se reunieron para peregrinar desde la base hasta la cumbre de este sitio sagrado, donde vivieron un ritual teatral, con música y danza, en un lugar inspirador, lleno de naturaleza, memoria y conocimientos ancestrales. *Camasca, una ofrenda escénica en Amantaní* fue ganadora del premio nacional de Estímulos Económicos para la Cultura del Ministerio de Cultura del Perú para el año 2024.

Sin embargo, en este artículo defendemos que Camasca trató de operar con una lógica diferente. Creemos que el proyecto *Camasca, una ofrenda escénica en Amantaní* puede ser considerado un desafío a las narrativas de colonialidad² dominantes en el contexto del teatro peruano y, a la vez, una invitación a reconfigurar nuestra comprensión de las historias y las culturas prehispánicas en el Perú actual. Al repensar el rol de los artistas e intelectuales en la forma en que la historia del país es contada, es posible también comenzar una discusión sobre la colonialidad presente en nuestras convenciones teatrales, y así trabajar con respeto hacia los legados culturales de las sociedades ancestrales afectadas por la colonización, como es el caso de las culturas indígenas de los Andes.

Camasca es una obra dramática escrita por Rafael Dumett, ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia del Centro Cultural Peruano Británico (2019), originalmente producida el mismo año en el Teatro Británico de Lima. La obra cuenta la historia de Atahualpa en busca de un oráculo favorable del apu Catequil, en medio de la guerra fratricida contra Huáscar, sucedida históricamente en 1532. Pese a su inminente victoria, cuando Atahualpa interroga al apu si acaso logrará ceñirse la borla sagrada y gobernar como Sapa (Único) Inca, este se encuentra repetidamente con oráculos adversos, lo cual suscita que destruya en venganza su templo. Atahualpa desconoce, sin embargo, la inminencia de su caída definitiva a manos



▲ **Figura 1. Puesta en escena de Camasca, una ofrenda escénica en Amantaní.**

Nota. Archivo del equipo de producción de *Camasca*. Agosto, 2024.

² Por *colonialidad* nos referimos al concepto central discutido por Walter Mignolo (2003); es decir, a la lógica subyacente a la modernidad, mediante la cual esta supone un ejercicio del poder colonial que somete a las fuerzas de trabajo y las clasifica en razón de su raza o etnicidad. El concepto se apoya a su vez en la discusión sobre la “colonialidad del poder” del sociólogo Aníbal Quijano.

de los españoles, con lo cual el vaticinio de Catequil se torna, paradójicamente, acertado. Así, el final del Tawantinsuyo emerge con claridad en la mente de los espectadores, mientras observan cómo el dominio Inca cae justo en frente de sus propios ojos.

El proyecto *Camasca, una ofrenda escénica en Amantaní* se gestó gracias al planteamiento de preguntas que invitaban a la reflexión sobre el teatro, la historia y la representación cultural. La circunstancia fundamental de que una obra basada en un episodio trágico y poco conocido de la historia peruana hubiera sido producida originalmente en un teatro de un barrio privilegiado de Lima, íntegramente en español, para una minoría de la población, planteaba interrogantes sobre la accesibilidad e inclusión del teatro y la cultura, en una sociedad profundamente estratificada como la peruana. ¿Cómo trabajar con historias basadas en la memoria cultural de los Andes, y cuál es el sentido de volver a contarlas? A partir de ello, consideramos finalmente que una nueva producción de *Camasca* en el 2024 podía alentar a los espectadores a pensar críticamente sobre las notorias dinámicas de poder en la producción cultural peruana, así como en la importancia de una mayor inclusión y representación en las artes.

Así, a partir del 2022, decidimos producir junto al colectivo PAISg (Producciones de Arte Independiente en el Sur Global) una nueva versión de la obra que intentara apartarse expresamente del sistema teatral de Lima y de otras grandes ciudades del país. Buscando un sentido opuesto, planteamos el proyecto en el sur andino, con la colaboración de actores de la misma región. Finalmente, el proyecto tomó forma gracias a la intervención del gestor cultural puneño Elard Serruto Dancuart, con quien desarrollamos la idea de trabajar en la comunidad de Amantaní, una pequeña isla ubicada en el lago Titicaca. Esta fue una idea fundamental, pues nos llevó de inmediato a *revolver* nuestro orden de prioridades, recursos y modelos de producción, acercándonos a la vez a las comunidades locales para empezar a crear una experiencia significativa para los actores y el público.

En agosto de 2024, esta nueva producción de *Camasca* se presentó como parte de una ofrenda escénica en la mencionada isla de Amantaní. La obra se representó al pie del antiguo templo, o huaca³, Pachatata (Padre Tierra), lo que remodeló por completo el significado cultural del evento, acercándolo al valor que todavía conservan los rituales y las celebraciones en las comunidades andinas. A diferencia de una posible nueva versión en un teatro tradicional (moderno-burgués), esta ofrenda escénica de Camasca involucró a toda una comunidad y fue parte de una celebración más amplia que incluyó peregrinaciones, bailes y música. Asimismo, fue un evento gratuito y abierto a cualquier interesado, con la sola condición de quedarse en Amantaní al menos una noche con alguna de las familias, a través del sistema de Turismo Solidario⁴ que gestionan las autoridades de la isla. Creemos que estas nuevas circunstancias de producción nacieron de un diálogo entre la propuesta de un espectáculo teatral y la matriz cultural andina, en la cual lo espectacular es subsumido dentro del espacio de la festividad o la celebración en comunidad.

3 *Huaca* es un término de la cultura andina que hace referencia a objetos y lugares sagrados, como montañas, rocas, templos y otros espacios naturales donde se hacen rituales espirituales. Al respecto, ver Curatola Petrocchi (2008), citado en este trabajo.

4 En el Sistema de Turismo Solidario los visitantes a la Isla de Amantaní deben alojarse en casas de los pobladores habilitadas para recibir huéspedes, aunque estas no están organizadas como hoteles. En Amantaní, oficialmente, no existen albergues u hostales turísticos, tal como sucede en otros lugares semejantes, como la vecina Isla de Taquile. Los visitantes son asignados a los alojamientos en orden de llegada, como una forma de evitar que solo algunos se beneficien de las visitas.

Del mismo modo, el elenco de actores y el equipo de producción estuvieron compuestos íntegramente por artistas y líderes culturales de Puno, Juliaca y localidades cercanas, lo cual resaltó la inmensa importancia de abogar por una autenticidad en la representación. Nuestros actores y productores trajeron a la puesta en escena la potencia de sus propios conocimientos familiares y tradicionales sobre asuntos tan diversos como ofrendas, pagos a la tierra, adivinación y oráculos, y cómo estos operan dentro de la vida privada y comunitaria, así como una perspectiva crítica necesaria sobre el modo en que usualmente se representa lo andino en escena. La conexión con sus respectivas comunidades en Puno y Juliaca, así como su conocimiento de las lenguas quechua y aymara también fueron fundamentales para que *Camasca* empezara a tomar la forma de un calado extraordinario en la memoria colectiva peruana.

Un punto más importante aún es la conexión que el proyecto *Camasca* propuso entre el lenguaje del teatro, en su forma dominante en el campo cultural urbano, y las múltiples formas de teatralidad que las comunidades altiplánicas y andinas en general conservan, atesoran y proponen. En la cultura andina se han preservado formas tradicionales de performatividad, o teatralidades⁵, que se expresan a través de diversos intercambios de signos visuales, musicales, verbales y narrativos, usados muchas veces en festividades a través de danzas, rituales, peregrinaciones, comparsas, juegos, representaciones narrativas y cantos. Estas prácticas demuestran una riqueza de teatralidades que desafían largamente la idea euroamericana de teatro, y al mismo tiempo sugieren una comprensión más amplia de los medios para explorar el potencial comunicativo del cuerpo humano, así como de la conservación de la memoria a través del discurso performativo. Al reconocer las temporalidades simultáneas en juego, estas festividades resaltan la interacción dinámica entre el pasado y el presente, a través de una continuidad entre lo representado y la representación. De igual manera, resaltan las formas en que la tradición puede aportar o incluso dar forma a las expresiones culturales contemporáneas. No se trata, entonces, de una fórmula para convertir el material performativo de una cultura no occidental a un trazo más del lenguaje teatral moderno dominante, lo cual puede terminar en el uso de imágenes, historias e incluso sistemas de ideas andinos en ficciones que solo acrecientan el repositorio visual o auditivo del teatro dominante. En la puesta en escena de *Camasca* en Amantani, nos preguntamos hasta qué punto el lenguaje de lo que llamamos “teatro” puede conectarse con esa otra teatralidad viva y vibrante presente en los Andes, de qué manera es posible plantear un diálogo, y de qué forma lo teatral puede ser alojado en el seno de la teatralidad más amplia que los discursos performativos en los Andes son capaces de proveerle.

Históricamente, el teatro ha sido una herramienta de colonización, utilizada muchas veces para imponer las ideas y valores de las culturas dominantes en las comunidades marginadas. Por ello, a medida que navegamos por las complejidades de la discusión sobre la colonialidad en el teatro, fue esencial pensar creativamente sobre cómo se podía utilizar el teatro, por el contrario, como una herramienta de descolonización. Esto requirió un examen crítico de los medios que usa el teatro, del circuito cultural en que se inscribe y de nuestras expectativas como audiencia sobre lo que debería ser considerado *teatro*. Concluimos que, en lugar de tratar de manejar solo *contenidos* conectados con cuestiones históricas de comunidades marginadas, podíamos proponer estrategias para identificar la colonialidad en las prácticas

5 Por teatralidad entendemos un dispositivo de comunicación social, en el aquí y ahora, que reporta a la búsqueda de perpetuación de la memoria a través de gestos comunitarios que se repiten. Para una discusión más detenida de teatralidad y su pertinencia en relación a los intercambios culturales en los Andes, ver Vargas-Salgado (2013).

mismas del medio teatral, y así abrirlas a formas de interacción que se basen en las voces y perspectivas marginadas, como las de las comunidades andinas del Perú, que proveen sus formas específicas de teatralidad. Al hacerlo, podemos identificar al mismo tiempo cómo las ideologías coloniales han dado forma a nuestro panorama cultural, con lo cual es posible crear espacios más inclusivos y equitativos para las comunidades⁶. De igual manera, podemos recuperar el respeto a las herencias culturales de las culturas indígenas andinas, que han experimentado violencias sociopolíticas y han sufrido olvidos históricos durante y después de los procesos de colonización, los cuales han dejado un legado de heridas abiertas, todavía presentes en las estructuras sociales y en las subjetividades de muchos ciudadanos del Perú.

2. SOBRE COSMOLOGÍA Y ORÁCULOS ANDINOS EN EL MUNDO ACTUAL

Camasca propicia reflexiones acerca de las culturas, tradiciones, artes, y complejidades sociales, políticas e históricas que involucran a los pueblos andinos, antes, durante y después del período colonial. Creemos que la obra es un llamado a revisitar lo que somos hoy como sociedad, aprender sobre lo que fuimos y sobre lo que pretendemos ser. Es pertinente recordar que *camasca* en lengua quechua significa “quien recibe la fuerza vital de *camac*”. A su vez, *camac* es definido como “la fuerza eficaz, fuente de vitalidad que anima y sostiene al hombre, a los animales y a las cosas para que puedan realizar su potencial” (Dumett, 2019, p. 61). En ese sentido, *Camasca, una ofrenda escénica en Amantaní*, nos lleva a reflexionar sobre el poder de las huacas y de los oráculos en las sociedades andinas y en las relaciones que las comunidades establecieron con estos santuarios y con la naturaleza.

Las huacas eran consideradas sagradas por estar en conexión con fuerzas que tienen la capacidad animar lo que es (aparentemente) inanimado, como una roca, una gruta, una montaña u otro elemento de la naturaleza, así como de establecer contacto con la población a través de los oráculos, a quienes se les planteaba complejas preguntas sobre la vida. Las respuestas recibidas eran tan importantes que pudieron influir en decisiones tanto sobre situaciones cotidianas como en cuestiones sociales, políticas y económicas de los Andes en esa época.

De hecho, cada ayllu (grupo corporativo de parentesco) y cada comunidad tenían sus propios «oráculos», que podían ser una piedra-menhir (huanca) identificada con el fundador mítico del linaje o del grupo, los cuerpos momificados (malquis) de los antepasados de los señores étnicos (curacas), o sencillamente un lugar de la naturaleza —una fuente, una gruta, una roca, una cumbre de montaña, etcétera llamado pacarina, de donde se creía había salido la primera pareja mítica de ancestros. Todas estas entidades sagradas y cualquier otro objeto, imagen o adoratorio identificado con seres y poderes extrahumanos, eran llamados genéricamente huacas (*wak'a*) y todos eran, por lo menos en potencia, oráculos (cf. Rowe 1946: 302; Mason 1978: 221; Szeminski 1987: 92-93). (Curatola Petrocchi, 2018, p. 17)

⁶ Para una discusión más exhaustiva sobre las performances culturales en los Andes como formas de teatralidad, ver Vargas Salgado (2014).



▲ Figura 2. Puesta en escena de “Camasca: una ofrenda escénica” en Amantani.

Nota. Archivo del equipo de producción de *Camasca*. Agosto, 2024.

Según la cosmología andina, los santuarios eran lugares que conectaban el “mundo de arriba” con el “mundo de abajo”, considerados planos complementarios. El primero es representado por el sol, la luna, la lluvia y otras esferas; el segundo, por la tierra, el suelo, las fuentes de agua y otros elementos. En este sentido, los santuarios son un *tinku*, un punto de encuentro entre fuerzas complementarias de los mundos “de arriba” y “de abajo”. El flujo de energía intercambiado entre los dos mundos en los rituales realizados en estos santuarios genera energías que permiten la regeneración del mundo y de las relaciones sociales, culturales y políticas. El santuario es, así, un punto de encuentro entre diferentes fuerzas, y el lugar donde nace y renace la vida para las comunidades andinas (Topic, 2008, p. 71-95).

Por otro lado, el acto de hacer preguntas sobre lo que no sabemos es parte de la naturaleza humana. Esto nos lleva a reflexionar sobre a quién y a través de qué rituales hacemos hoy preguntas sobre lo desconocido en sociedad. Reflexionar sobre cómo eran esas culturas locales antes de la llegada de los colonizadores y lo que existe hoy en la sociedad andina y peruana, nos abre caminos de comprensión hacia temas que muchas veces no aprendemos en nuestra educación básica, ya que son narrativas en disputa que durante mucho tiempo fueron silenciadas por las versiones históricas de los vencedores, lo cual es un fenómeno común en los países que atravesaron procesos coloniales. Por ello, al pensar en la experiencia de *Camasca* como ofrenda escénica, nos acercamos a actividades conectadas con la esencia de distintos rituales animistas realizados en el pasado y que continúan existiendo en el mundo andino hoy en día, con múltiples objetos simbólicos como hojas de coca, chicha, piedras, danzas, músicas, ofrendas y elementos de la naturaleza.

Por otro lado, la trama de Camasca⁷ nos llevó a revisitar momentos de la historia del Tawantinsuyo⁸, ocurridos en un lapso de cuarenta años, entre 1532 (las primeras siete escenas) y 1572 (la última escena), un período histórico que comprende las luchas políticas y territoriales entre incas y españoles. Al adentrarnos en las particularidades del hecho histórico abordado en la obra, reflexionamos sobre la motivación que llevó al hombre más poderoso del mundo conocido como Tawantinsuyo, Atahualpa, a consultar al apu Catequil en la huaca del templo de Namanchugo. El soberano inca plantea la interrogante de si ganará o no la guerra contra su hermano Huáscar, una pregunta hecha a pesar de que ya todo indicaba que había ganado la guerra. Así, nos encontramos ante una (aparente) contradicción: este formula una pregunta cuya respuesta supuestamente conocía.

Es necesario decir que tal comportamiento expresa la importancia que tenía la voz de las huacas para Atahualpa, así como su temor a una respuesta contraria a la esperada. Esto se debe a que podría resultar en el no reconocimiento de su victoria por parte de las comunidades locales anexadas al Tawantinsuyo. La paradoja tiene una segunda inflexión, que ocurre en la recepción de la misma por la audiencia, pues todos sabemos, desde el presente, que los españoles capturaron y mataron a Atahualpa en Cajamarca, poco tiempo después de lo relatado en la obra, durante el proceso inicial de conquista del Tawantinsuyo. Por ello, inferimos como espectadores que la huaca está diciendo la verdad, pues sabemos que el soberano inca perdería otra guerra de la que aún no tenía conocimiento. Así, si bien el desenlace de la historia es trágico y violento (debido a la subsecuente destrucción del templo de Namanchugo, la persecución y muerte de sus representantes, y la destrucción de los ídolos de piedra por orden de Atahualpa), también refuerza la idea de la trascendencia de las huacas para las comunidades locales andinas y para el Tawantinsuyo en conjunto.

Otro de los elementos constitutivos de la cosmología andina que la obra muestra es el concepto de *pachacuti*, que literalmente significa “gran cambio”. Este tema nos permite reflexionar sobre cómo el fin del Tawantinsuyo alteró las relaciones sociales, culturales, económicas y políticas que existían hasta entonces, y cómo estos cambios se dieron a lo largo de los siglos mediante políticas colonialistas opresivas por parte de los españoles. En este sentido, también nos permite preguntarnos si acaso el momento que vivimos hoy en el mundo no reviste las características de un gran *pachacuti* que nos exige hacer cambios estructurales en las relaciones con los seres, la naturaleza y el planeta, para reconectarnos con esferas de la existencia que han sido suprimidas durante siglos por lógicas de progreso de colonización y capitalismo. La experiencia de *Camasca*, tanto para sus productores como para su audiencia, nos permite vislumbrar muchos caminos y posibilidades de conexión con conocimientos ancestrales presentes en diferentes culturas y tradiciones andinas, e incluso trazar conexiones con otras sociedades de América Latina y del mundo.

De igual manera, Camasca nos lleva a conocer, reflexionar y vivir las culturas locales de los Andes que existieron antes del período colonial y que aún están vivas en las prácticas sociales y espirituales de las tradiciones comunitarias de la región. Las ricas simbologías presentes en la obra, las alusiones a las huacas, los santuarios, las deidades -tales como Catequil y Piguerao-,

7 En este artículo y en la puesta en escena hemos trabajado con la versión del 2019, titulada *Camasca: Drama en un Acto*, publicada por el Centro Cultural Peruano Británico de Lima.

8 Literalmente, “las cuatro regiones del mundo”. Se entiende por Tawantinsuyo el territorio de influencia inca que abarcaba Perú, Bolivia, Ecuador y partes de Chile, Argentina y Colombia.

las ofrendas, los vestuarios, el poder del sol, de la luna, de la tierra, del viento, del trueno y de otras esferas de la naturaleza, entre otros, nos permite acceder a percepciones animistas y espirituales de aquellas culturas durante la experiencia artística.

Asimismo, varios temas presentes en la obra se conectan con la reflexión acerca de la persecución que se llevó a cabo -en el Perú y en otros países de América Latina y del mundo-, de las prácticas espirituales animistas y sus relaciones simbólicas con elementos de la naturaleza, tal como sucedió en las huacas y los santuarios en los Andes. ¿Por qué el culto a las huacas y a las deidades de la naturaleza, como Catequil, dios del trueno, molestaron tanto a Atahualpa y a los poderes del Tawantinsuyo? ¿Por qué posteriormente, durante el período colonial, varios santuarios indígenas fueron también destruidos y quemados por los españoles? ¿Creían todos estos opresores en el poder espiritual de estos lugares sagrados? ¿Creían en la posibilidad de regeneración y renacimiento de las fuerzas espirituales de las huacas? ¿Pensaron que ellas podrían interferir en sus estrategias de dominación y así debilitar sus esferas de poder y control?

La obra también muestra la llegada de nuevas formas de opresión social, política, económica y religiosa, llevadas a cabo por los colonizadores españoles a través de la imposición de los valores imbricados en la visión monoteísta cristiana, que niega las *cosmopercepciones* andinas, las prácticas rituales animistas, y las tradiciones, culturas y dinámicas de organización social de las comunidades de los Andes. Así, en la última escena de la obra, el personaje Kankiú regresa al lugar donde estaba ubicado el santuario de Catequil, cuarenta años después de su destrucción, y comienza a reflexionar sobre las nuevas violencias instauradas tras la caída del Tawantinsuyo, la captura de Atahualpa, las disputas de poder entre los Incas, las huacas y los oráculos:

KANKIÙ: Apu Catequil. Las enfermedades nos doblan, nos matan. Nos estamos extinguiendo. Los que quieren gobernarnos nos gobiernan mal o terminan traicionándonos.” (...) Desde entonces nos hemos quedado solos, en silencio, y los hijos de huaca Dios nos enferman, nos arrancan el aliento. Nada dicen los huacas mayores Tamputoco, Huanacauri, Coricancha, Huallallo Carhuanchay y Pachacamac, el Que Estornuda Terremotos. Tampoco hablan los huacas menores Paracaca, Huarivilca y Karhuarasu. Tú te has quedado callado también, pero no ha sido por tu culpa. Por hacer buenos augurios fuiste castigado, y castigados fuimos nosotros por no escucharte. Pero hemos escarmientado y estamos listos para oír tu voz de nuevo. Tu voz veraz y sin dobleces en estos tiempos nuevos, en estos tiempos de cambio. (Dumett, 2019, p. 60)

La escena resalta la violencia resultante de las imposiciones simbólicas y la persecución que sufrieron las tradiciones espirituales animistas por parte del cristianismo, como estrategias de dominación y control colonialistas. En la obra, en una de las últimas líneas de Kankiù, este pide perdón al apu Catequil por tener que darle otra forma exterior (de cruz) para que no sufriera persecución, dado que había utilizado esta estrategia para no perder la conexión con este apu y su huaca, que seguían vivos simbólica y espiritualmente tanto para él como para las comunidades andinas de esa región: “KANKIÙ (A la cruz): Perdona la forma visible que te dimos, Apu Catequil, pero los huacas vestidos son hoy en día sospechosos” (p. 58). Podríamos

decir que tal como sucede en Camasca, en la sociedad peruana actual la espiritualidad, las huacas, las prácticas y las tradiciones culturales andinas permanecen vivas, aunque muchas veces han sido resignificadas. Del mismo modo, podemos entender el discurso del Señor Icchal, sacerdote del Templo de Catequil, que reaparece en la última escena, en conexión con las prácticas actuales, lo cual abre caminos para pensar posibilidades de reconexiones con conocimientos ancestrales presentes en las comunidades, culturas y tradiciones andinas:

SEÑOR ICCHAL: Señor del Relámpago y del Trueno. Habla a este hombre. Permite que me tome el relevo en el servicio y dale la callpa que merece. Ha vivido tiempos volteados, pero no se ha dejado doblegar. Su fuerza vital sigue intacta, eficaz como la de un hombre atravesado por el rayo. Libérame de mi paseo perpetuo por los predios de mi muerte violenta y ánimalo a él con los poderes de mi cámac. Hazlo vehículo puro de tu voz. Hazlo camasca. (p. 59)

Tanto las preguntas de Kankiú como el ruego de Icchal al Señor del Relámpago y del Trueno para aceptar el *relevo*, nos mueven a pensar en lo que existe hoy en sociedades que atravesaron procesos coloniales violentos. Con sabiduría, Kankiú se acerca a las *heridas coloniales* abiertas y nos commueve profundamente, sacando a la superficie memorias de dolor que muchas veces no sabemos de dónde vienen, pero que permanecen latentes en diferentes partes de nuestros cuerpos, subjetividades, identidades, y en las estructuras sociales, políticas y culturales de nuestras sociedades. *Camasca* abre reflexiones sobre temas fundamentales para la discusión sobre la permanencia de estructuras de colonialidad en la sociedad peruana contemporánea. Sentimos, en diversos planos, que la obra resignifica nuestras subjetividades y memorias, como si se propusiera ser una fuente de *camac* que pueda ser asimilada por nosotros.

Tal como Kankiú, los artistas involucrados en la obra nos quedamos con muchas preguntas abiertas en relación a dónde estamos y en qué direcciones deseamos seguir avanzando como sociedades plurales, llenas de espiritualidades, cosmovisiones, culturas, saberes y tradiciones vivas, pero también heridas:

KANKIÙ: Apu Catequil, gracias por tu don. No tengo ofrendas que entregar, solo malas preguntas. ¿Hemos tenido suficiente penitencia o seguiremos siendo castigados? ¿Punchau el Sol Maduro derrotará a huaca Dios? ¿Lo derrotará Karhuarasu, el huaca chanca? ¿Será Pariacaca, el huaca que tiene su aliento en Huarochirí, quien logre doblegarlo? ¿O solo una alianza de huacas del Mundo de las Cuatro Direcciones logrará derrotarlo? Dime ¿Sobreviviremos la plaga que nos diezma? ¿Nos acabará las jornadas de sol a sol con que nos exprimen los hijos del huaca Jesucristo? ¿O será el desprecio en que nos tienen el que voltee el Mundo para siempre? ¿El que ponga en movimiento el siguiente Pachacuti? (p. 60)

3. HACIA UNA AIESTHESIS TEATRAL

El artista decolonial tiene la tarea importantísima de convocar, de rememorar, de relacionar, de reconstruir la relación con lo que se ha perdido, con lo que ha sido separado o marginado en el orden de la presencia.

Rolando Vázquez (Vázquez y Barrera, 2016, p. 82)

Quizás el punto central de discusión que Camasca propone sobre la *colonialidad* en el teatro peruano, es el de la necesidad de romper el paradigma de *lo estético* para poder elucidar otras formas de crear y recibir discursos performativos. Sin esta cuestión previa, la discusión sobre la descolonización en el teatro corre el riesgo de convertirse en un campo minado, en donde a cada paso encontramos limitaciones para pensar el discurso teatral en clave de discusión descolonial, pues, aparentemente, *lo estético* pareciera ser una categoría insuperable.

Sin embargo, es evidente que esta discusión ya ha ocupado el trabajo de teóricos y filósofos de la cultura desde hace algún tiempo. La necesidad de introducir nuevas categorías a esta discusión se ha propuesto repetidamente. Walter Mignolo (2010) ha sido uno de los autores que ha planteado de manera más precisa algunas claves sobre el problema. Mignolo considera central hacer una “reconstitución epistémica” alrededor del concepto de estética o *lo estético*, en un esfuerzo por volver a plantear los modos en que se puede discernir lo que se siente y se percibe como resultado de la interacción con la realidad. El proceso de reconstitución comienza con el reemplazo de los conceptos de gnoseología y estética por los términos más abiertos y constituyentes de gnoseología y *aesthesia*. “Estas dos categorías son a la vez analíticas y proyectivas en la medida en que hacen posible construir gnoseología y *aesthesia decoloniales*” (Mignolo, 2019, p. 19). *Aesthesia* es un término que se usa en la teoría cultural para referir a una herramienta de pensamiento descolonial que pretende desprender a las prácticas del arte de las matrices coloniales del poder. Esta es tomada literalmente de la expresión griega, *aesthesia*, que en su acepción clásica refiere a la “pluralidad de los órganos sensibles”⁹.

Este desplazamiento no es un juego de palabras; implica, a nuestro criterio, un gesto fundamental para salir de las formas universalistas de la retórica de la modernidad y colonialidad, en este caso a nivel de la discusión estética: “la introducción de gnoseología genera una alteración necesaria y abierta hacia horizontes decoloniales desobedientes del efecto universal que le otorgamos a los vocablos regionales tales como epistémico, epistemológico y estético” (p. 19).

De allí en adelante, podemos empezar a decantarnos por una reconstitución de la manera en que percibimos aquellas formas de discursividad simbólica que aparecen en diferentes esferas sociales, y que no necesariamente corresponden a las categorías artísticas en la visión occidental. Quizás uno de los primeros efectos visibles es la renuncia a la perpetua búsqueda por la novedad y el cambio como motores de la exploración estética. El arte occidental parecerá necesitar de la fórmula de la ruptura permanente de sus propios paradigmas para dar validez y sentido a las prácticas simbólicas a las que llama *arte*.

9 Para una mayor discusión, ver Mignolo (2019), citado en este trabajo.



▲ Figura 3. Puesta en escena de “Camasca: una ofrenda escénica” en Amantani.

Nota. Archivo del equipo de producción de *Camasca*. Agosto, 2024.

La idea de una nueva puesta de *Camasca*, por ejemplo, no comenzó como un ejercicio de innovación artística, ni siguió esa ruta de exploración estética. Es verdad que la idea de *inscribir* el teatro (o ligarlo) al macrodiscurso de la teatralidad ritual ancestral del mundo andino puede ser leída como un caso más de ruptura de paradigmas al estilo que modela la estética dominante, por ser poco frecuentada en los medios teatrales profesionales. Sin embargo, creemos que la propuesta en *Camasca* es precisamente la opuesta: se trata de *repetir*, no de innovar. Las formas parateatrales que aparecen en festividades populares largamente datadas y analizadas, como los ciclos de *La muerte de Atahualpa*, hacen un acopio semejante del lenguaje teatral. La extraordinaria guerrilla final en Paucartambo, Cusco, que es en partes iguales torneo y representación dramática, cumple un cometido semejante. Los numerosos personajes populares cómicos que se representan en juegos durante peregrinaciones y festivales en el sur andino (Qoillor Ritty, Paucartambo), también usan la misma matriz. En ese sentido, *Camasca* no pretende una innovación; lo que hace es retomar aquello que las teatralidades andinas populares vienen haciendo por varios siglos, desde que la influencia occidental llegó a estos territorios.

Este camino hacia la teatralidad ritual andina conlleva necesariamente una discusión sobre el rol de los creadores y artistas escénicos, así como sobre las relaciones de la autoría y la innovación. Tal como apunta conclusivamente Rolando Vázquez,

[un] artista supera y rebasa su individualidad su sentido de ‘autor/ individuo’ para entrar en relación, para abrir su cuerpo, su aiesthesis a la relationalidad de los tiempos negados. La innovación no es pues producto de su abstracción hacia lo novedoso y provocativo, sino que es producto de su capacidad de abrirse a la pluralidad radical que está siendo negada en el orden moderno de la presencia. (Vázquez y Barrera, 2016, p. 82)

Un segundo aspecto en que consideramos necesario distanciarnos es el de la estructura económica dominante que ve el teatro como una mera forma de entretenimiento. El proyecto de *Camasca* nació claramente como una reacción a las condiciones de producción que tuvo esta obra en su primera instancia. Aquí se exploró la memoria cultural indígena como una suerte de *leitmotiv*, pero de manera desconectada de la experiencia sociocultural e histórica que la originó, que es una experiencia que todavía tiene repercusiones profundas en el Perú. La puesta en escena en el Teatro Británico (2019) tuvo un paso notorio por la cartelera de Lima, en el cual no hubo dudas sobre todos sus aciertos profesionales, tanto en la actuación como en la dirección. Se trató de un espectáculo teatral concebido y perfectamente ejecutado dentro de las coordenadas de lo que se puede considerar un cuidadoso producto artístico. Pero fue la discontinuidad entre lo representado y el acto de representación, su valor como enunciación más que como enunciado, en una sociedad cuya colonialidad aún supone tropiezos permanentes para la constitución plena de una sociedad civil, lo que alejó la percepción global de *Camasca* del ejercicio de la memoria histórica. Podríamos decir que la puesta en escena del 2019 cumplió con el criterio estético, pero no se acercó a responder a las necesidades *aiesthésicas* de la comunidad descendiente de los peruanos representados en la obra.

Todas las comunidades tienen necesidades *aiesthésicas*, pero no todas tienen necesidades estéticas. No todas las comunidades requieren de un sistema de intercambio de mensajes al que se le pueda dar el nombre preciso de “arte” o discurso estético. La cultura andina provee un vasto número de ejemplos sobre ejercicios de intercambio simbólico, que genera percepciones y respuestas en el aquí y ahora, pero que no corresponden solo a la categoría artística, sino que la sobrepasan.

Las festividades comunitarias, muchas de ellas de aspecto religioso cristiano, tienen por debajo una estructura que recuerda los celebraciones rituales prehispánicas, en las que lo performativo se extiende mucho más allá de los compartimentos estancos de las “artes”, para también nuclear formas de acción social análogas a los ritos, peregrinaciones, ceremonias y juegos colectivos, así como las propias representaciones dancísticas, algunas más típicamente “teatrales”, generando una simbiosis que hace imposible disociar elementos “artísticos” de “no artísticos”.

Aunque una de las nociones más conspicuas del discurso artístico es el de su autonomía respecto a la realidad circundante (constituida en el drama a través de la sacralización del concepto de “ficción”), esa noción ha sido varias veces repensada y acotada en el propio mundo occidental como un recurso que puede reforzar formas artísticas que eluden su función social y política dentro de una comunidad y alienen la naturalización de formas y contenidos opresivos. Para el equipo de creadores fue imposible resistirse a la idea de ver *Camasca* como algo más complejo que un simple artefacto de entretenimiento, considerándolo cada vez más como un producto de discusión social, así como un dispositivo de preservación y distribución

de una memoria histórica. En la obra, temas como la colonialidad, la herida colonial¹⁰, la memoria perdida y los pueblos sin historia, toman literalmente cuerpo y voz, por lo cual es poco probable que se pueda “emancipar” esta obra de su contenido histórico y de sus implicaciones culturales. Recurrir a la conocida estrategia que se trata de un discurso ficcional con sus propias reglas, su propio régimen del tiempo, su propia lógica del mundo, restaría interés e impacto a la propuesta del dramaturgo y a la historia narrada. Tal como afirma Vázquez:

Entonces, no es que el artista sea un creador abstracto, sujeto, individualizado que tiene la genial idea que a nadie se le ha ocurrido, sino que es alguien que pone su fuerza para entrar en relación con lo que el orden de dominación ha negado o ha silenciado. (Vázquez y Barrera, 2015, p. 82)

Si las constantes en que se expresan las preocupaciones de los creadores teatrales parecen estancadas, es quizás porque la trampa central sigue siendo el concepto cerrado de teatro. Después de todo, el teatro sigue la lógica de otras formas de producción discursiva que se someten a regímenes de técnicas, innovaciones y expectativas normadas (o descriptas) a partir de un determinado conjunto de valores. ¿Es esta una trampa insalvable? ¿Está el artista de teatro contemporáneo permanentemente sometido a esta forma de sujeción de su libertad creativa? ¿Es posible proponer un *delinking*, un proceso de desconexión que lo lleve a territorios menos seguros, pero, quizás, más desafiantes?

CODA

Una conclusión inicial es que el proceso de *Camasca, una ofrenda escénica* en Amantaní nos ha puesto en contacto con una experiencia escénica viva, que escapa de los moldes de la teatralidad dominante en los circuitos culturales. Esta experiencia se ha nutrido de una interacción constante con formas teatrales que circulan en espacios tradicionales de la cultura andina, como el espacio de la comunidad; los sistemas de creencias o espiritualidades no occidentales; los espacios naturales; y su propia realidad sociopolítica. Asimismo, creemos que, desde el principio del proyecto, fue necesario hacer de esa conexión/interacción la ruta central que debíamos tomar en nuestro camino.

Por otro lado, sabemos que todas estas reflexiones son iniciales, hechas de a partir de enfoques generales y preguntas que estuvieron desde los momentos iniciales de indagación, relacionados con la preparación de un plan de acción para el proyecto, pero que, posteriormente, tuvieron que enfrentarse a la práctica concreta y la experiencia real. Es como si habiendo preparado nuestra expedición, nuestras rutas y provisiones, haya sido necesario hacer la peregrinación real, formar parte de la comparsa concreta y subir hasta el lugar específico (el Pachatata), y ofrendar *Camasca*.

10 En la perspectiva de autores contemporáneos como Frantz Fanon y Walter Mignolo, el concepto de “herida colonial” expresa las consecuencias psicológicas, sociales, culturales, económicas y políticas del colonialismo que generó traumas individuales y colectivos causados por la opresión, la explotación y la deshumanización durante los períodos coloniales en distintas regiones del mundo, en África, Asia, América Latina y otras partes. Para una mayor discusión, ver Mignolo (2007).

De este modo, antes que concebir el final de este artículo como una síntesis o conclusión precisa, quisiéramos proponer que estamos por ahora conscientes que Camasca, como experiencia escénica, nos ha trascendido y llevado a lugares desconocidos. Esto se debe a que entendimos el propio proceso de realización del proyecto como un cuestionamiento a los elementos que proceden de una colonialidad que nos antecede, un cuestionamiento avivado precisamente por el contacto con las comunidades, los saberes ancestrales, las corporalidades de los participantes, actores y público.

Creemos que no es posible cerrar este texto proponiendo conclusiones que lleven a conocimientos generalizables. Por nuestra parte, postulamos que el ejercicio de reconexión y cuestionamiento sobre lo desconocido en nuestro proceso de trabajo teatral, a través del encuentro con el ritual antiguo que ha seguido existiendo en el mundo andino hasta nuestros días, revela la inmensa veta de saberes que nos rodean y constituyen la teatralidad en los Andes peruanos. Nuestra conexión con espacios locales, sus propias dimensiones y poderes evocatorios, a la vez, generó estados de presencia en los participantes. En ese sentido, creamos que fue un aprendizaje concreto del aquí y el ahora. Solo la experiencia real nos proporcionó los elementos definitivos que modelaron la experiencia teatral. Parte de este proceso fue no apartar lo que sentimos de lo que percibimos; por eso, muchas conclusiones se dieron durante el proceso de investigación, experimentación y creación colectiva.

Si estamos proponiendo un diálogo entre una teatralidad occidental con las formas de creación de espacios simbólicos, *aiesthésicos*, presentes en las culturas originarias de los Andes, lo entendemos como un intercambio de saberes y culturas, en donde es claro que nuestro primer rol como promotores de Camasca, una ofrenda escénica, ha sido el de aprender. En relación a nuestra pregunta original de si el teatro puede ser una herramienta que cuestione la colonialidad, concluimos que para la realización de este cometido es necesario *decolonizar* ese medio que llamamos teatro, a medida que vayamos comprendiendo lentamente los desafíos, las complejidades y las contradicciones de dicho proceso. Al reparar en que el teatro sigue usándose como una herramienta de colonialidad en el Perú (y prácticamente todo el mundo), se hace necesario empezar a buscar formas de relación escenario-audiencia que sean *otras* formas auténticas y válidas para reflejar nuestras realidades (la fiesta, el rito, la peregrinación), muchas de ellas practicadas desde tiempo ancestrales por derecho propio, a pesar de que estas formas no vayan a ser canonizadas por el momento como arte, estética o teatro.

REFERENCIAS

- Curatola Petrocchi, M. (2008). La función de los oráculos en el Imperio inca. En M. Curatola Petrocchi y M. S. Ziolkowski (Eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo* (pp. 15-69). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Dumett, R. (2019). *Camasca: Drama en un Acto*. Centro Cultural Peruano Británico.
- Fanon, F. (2014). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. (2003). *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, & Colonization* (2.^a ed.). University of Michigan Press.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa.
- Mignolo, W. (2010). Aisthesis decolonial. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10-25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>
- Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aiesthesis decolonial una década después. *Calle14. Revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), 14-32. <https://dx.doi.org/10.14483/21450706.14132>
- Topic, J. R. (2008). El santuario de Catequil: estructura y agencia. Hacia una comprensión de los oráculos andinos. En M. Curatola Petrocchi y M. S. Ziolkowski (Eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo* (pp. 71-95). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vargas-Salgado, C. (2013) José María Arguedas: memoria y teatralidad en los Andes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 77, 303-324. <https://www.jstor.org/stable/43854753>
- Vargas Salgado, C. (2014). Teoría inductiva, heterogeneidad migrante y ciudad oral: desafíos teóricos para entender la Fiesta de Paucartambo como performance cultural. En J. A. Mazzotti (Ed.), *Argos Arequipensis. Libro de homenaje a Raúl Bueno Chávez* (pp. 393-409). RCLL, CELACP y Latinoamericana Editores.
- Vázquez, R. y Barrera, M. (2016). Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez. *Calle14. Revista de investigación en el campo del arte*, 11(18), 76-94. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.1.a06>



Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

