

## INDAGACIONES SOBRE EL CUERPO COMO SOPORTE DE TEATRALIDADES ANDINAS COLONIALES\*

### *INQUIRIES ABOUT THE BODY LIKE SUPPORT OF ANDEAN COLONIAL THEATRICALITIES*

María Delia Martínez Núñez\*\*

Las teatralidades andinas coloniales se diseminan en múltiples formas que van desde la gestualidad establecida para ejecutar un ritual, hasta la dimensión sofisticada del trabajo del actor en la encarnación de un personaje. En todas ellas el cuerpo actúa como soporte de la comunicación y el encuentro con el otro. El cuerpo se relaciona con la memoria y las teatralidades de la memoria serían parte de un entramado de expresiones, un sistema diverso, complejo y en permanente movimiento, que mostraba los hechos de la historia siempre renovados gracias a la mirada activa de las comunidades y a los contextos que ellas proporcionaban. Como entidad totalizadora de esta experiencia, el cuerpo bajo esta perspectiva revitaliza el fenómeno teatral que se proyecta como parte de una manifestación encarnada en la experiencia de las personas.

**Palabras claves:** teatralidades andinas, cuerpo, memoria, gesto.

*Colonial Andean theatricalities are disseminated in many ways, ranging from the established gestures for a ritual to the sophistication of the work of an actor giving life to a character. In all these the body acts as support for communication and meeting with the other. The body is related to memory and the theatricalities of memory appear to be part of a tissue of expressions, a diverse system, complex and in permanent movement, showing the facts of history ever renewed thanks to the active look of communities and their contexts. The body from this viewpoint, overarching the experience, revitalizes the theatrical phenomenon as part of a manifestation incarnate in the experience of individuals.*

**Key words:** Andean theatricalities, body, memory, gesture.

#### Introducción

Este artículo indaga en las teatralidades de la región andina colonial, como territorio cultural de gran espectro, desde la perspectiva de los estudios culturales –las teatralidades y la historia– identificando zonas que se constituyen en oportunidades de investigación. Ellas tienen relación con la verificación de una diversidad de manifestaciones teatrales performativas, que son el producto de una asimilación dinámica de ritos y celebraciones de raíz prehispánica, que sintetizaron aspectos del proceso colonial relacionados con la creación de un nuevo discurso identitario para la población regional.

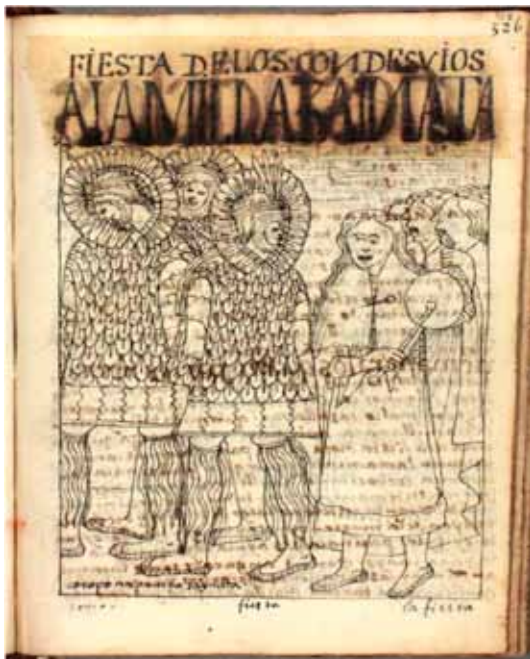
El juego de la mirada y la exposición, la ritualización del cuerpo, que marca zonas que se exhiben o se ocultan, que se remarcan o se esconden para seducir, para diferenciarse o para poner distancias, debe leerse en ese marco de complejas relaciones entre individuos entendiendo que este proceso tiene momentos culminantes; el canto o baile colectivo, las luces y ornamentos, el silencio y el poder de la

imagen presencial (Turner; 1982). Así el cuerpo reafirma sus vínculos con el teatro. No se trata de cualquier cuerpo, percibido en cualquier contexto, sino del cuerpo que se erige como representación.

El cuerpo es la presencia que produce la ilusión de la representación. La escénica toma fuerza a partir de la organización de un espectáculo que no sólo tiene relación con el despliegue histriónico de celebraciones. La violencia no deja dudas sobre la posición de poder que se desarrolla en el drama de vencedores y vencidos. En nuestra historia actual aún se encuentran en la memoria las escenas de vencidos pisoteados por fuerzas militares que acaban de tomar el poder, durante el golpe militar de septiembre de 1973. En la historia lejana, el gesto perdura. No hay posibilidades de elaborar comparaciones, sólo se puede señalar que el cuerpo sintetiza, marca, subraya prescindiendo del discurso verbal y asumiendo la supremacía de la acción. “...porque habían de saber que tenían una usanza estos señores que cuando algún capitán venía victorioso de la guerra traían las insignias y

\* Proyecto FONDECYT 1090110.

\*\* Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Facultad de Filosofía y Educación, UMCE.  
Correo electrónico: deliacamelia@hotmail.com



Fiesta de los Conde suios, Aia milla, zainata [máscara].  
Guamán Poma de Ayala, Felipe (1989 [1615]) – *El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Edición facsimilar, París, Institut d'ethnologie. Dibujo 128.

*adornamientos de los tales señores que en guerra mataban e prendían y a sus capitanes ... y como entrasen tales capitanes por la ciudad del Cuzco victoriosos e traían delante de sí las tales cosas e prisioneros e poníanlas delante de sus señores e los señores viendo el tal despojo e insignias e prisioneros delante de sí levantábase el tal señor e pisábalo e daba un paso por encima de los tales prisioneros y esto hacían los tales señores en señal de que recibían los tales que lo traían triunfo e favor del señor y era aceptado en servicio el triunfo que ansí había pasado...*" (Betanzos, 1987, p. 35).

Para Foucault el cuerpo es un espacio de investidura del poder, ya que se concibe como dominación, como lugar de control y opresión. Existirían dos formas básicas de control corporal; las disciplinas y las regulaciones de la población. Mediante el estudio de diferentes instituciones (la prisión, los internados, las escuelas, el cuartel, los psiquiátricos, los hospitales, los conventos, etc.) este autor estudió la forma en que estas ejercen el control de los cuerpos y de las personas que los "poseen". Hará lo mismo analizando, en los tres tomos de *Histoire de la sexualité*, cómo las prácticas sexuales son construidas socioculturalmente. Se trataba de

estudiar todo el conjunto de técnicas e instituciones que querían medir, supervisar y corregir a los sujetos considerados anormales, con la intención de alejarlos de la población para evitar contagios y transformaciones sociales no deseadas. Es posible que el legado de Foucault más significativo respecto al cuerpo sea la concepción de este como resistencia, un espacio de resistencia al poder que se da necesariamente allí donde se producen las relaciones de poder, donde se reafirman las subjetividades y se construye un discurso en acción. A partir del reconocimiento de esta subjetividad el estudio del cuerpo exige un enfoque multidisciplinario que hace necesario recurrir a las distintas perspectivas forjadas en algunas de las disciplinas más relevantes de las ciencias sociales para extraer los principales aportes que constituyen la teoría del cuerpo.

Pero, ¿es posible trasladar estos conceptos forjados en las últimas décadas a una situación histórica específica? No es que sea posible, ya no podemos hacer otra cosa que pensar con los residuos de un conocimiento que se encuentra instalado a la hora de hablar del cuerpo y, por lo tanto, es necesario hacerse cargo de este conocimiento en vez de pretender eludirlo. Foucault, Laín Entralgo, Porter y muchos otros también dedicaron parte de su obra a demostrar que es posible escribir una historia conjunta de los sentimientos, el comportamiento y el cuerpo. Este artículo no pretende abordar la teoría del cuerpo sino desde los estudios culturales, "tomando" algunos ejemplos de la historia colonial del territorio o zona cultural que se ha denominado habitualmente "andina".

En el texto previamente citado, extraído de Betanzos, se puede observar cómo la escena entrega datos sobre un sistema de pensamiento específico que utiliza formas perceptibles de aproximación al mundo (Schechner, 2000) a través de un determinado manejo del cuerpo. Sin embargo, puesto que la corporalidad está afincada en el vasto territorio de la subjetividad podría ser imposible pesquisar su uso sin acotar su observación a ciertos comportamientos. Es imprescindible aclarar la imposibilidad de profundizar la relación que las culturas andinas mantenían con el cuerpo durante la Colonia, sin embargo es posible identificar algunos enclaves o aspectos que podrían ser abordados.

Desde la perspectiva de las teatralidades, el cuerpo es un punto de anclaje y al mismo tiempo se desliza de lo real a lo aparenial, de lo oculto a lo develado, de la unidad a la fragmentación, del

adentro al afuera. Tal como lo entiende la psicología social<sup>1</sup> el cuerpo es comprendido en el teatro como un mediador entre el sujeto y el mundo (Trastoy y Zayas de Lima 2006). El cuerpo sería un medio de estar en el mundo y, al mismo tiempo, un producto de ese mundo<sup>2</sup>, los movimientos corporales son el vehículo de comunicación, una forma de intercambio pautada por las diferentes culturas (Birdwhisterll, 1979)

### Dos cuerpos

Los estudios coloniales han visto las teatralidades fundamentalmente a través de la recuperación de festividades, danzas, procesiones, celebraciones de muertos y ceremonias. Su plurisemanticidad y las distintas aproximaciones y significados que aporta el cuerpo en las teatralidades no se manifiesta sólo en las dos dimensiones abordadas por Merleau Ponty (1993) en cuanto el cuerpo referido a la existencia física, material, tangible, por tanto concreto y objetivo; y como un cuerpo vivenciado (*chair*) que se entiende como producto de la experiencia subjetiva que se desprende a partir de los reportes sensitivos. Hablar de cuerpo implica hablar de corporalidad, es decir, del proceso gestor del propio cuerpo y que son percibidos en la subjetividad y en la otredad, en el cómo nos constituimos a través de la mirada y vinculación con otros (Araneda, 2005, p. 3) La corporalidad así se relacionaría con la vivencia subjetiva del cuerpo, donde se aloja la memoria así como la significación que se da a partir de la relación afectiva con otro.

Llegados a la dicha guaca, los muchachos ofrecían un poco de lana y los sacerdotes hacían las mismas ceremonias y sacrificios que en el primer cerro. Tornábanlos a azotar con las hondas los viejos a sus parientes, diciéndoles que no fuesen perezosos en el servicio del Inca, avisándoles que serían castigados por ello, y trayéndoles a la memoria la causa por que se hacía aquella solemnidad y las victorias que habían habido los Incas mediante el esfuerzo de sus padres. Lo cual acabado, se sentaba toda la gente y hacían el *taqui* llamado *guari*; y mientras se hacían, estaban en pie los caballeros noveles con sus bordones en las manos, que eran las armas que les daban. Después del dicho *taqui*, se levantaban todas las

doncellas y bajaban corriendo hasta el pie del cerro, y allí esperaban con sus cántaros de chicha a los mancebos, para darles de beber (Cobo, Bernabé; Cap. XXV; *De la fiesta llamada Capac-Raymi, que hacían los Incas el primer mes del año*, p. 237).

Para Occidente el cuerpo actuará como bisagra entre la vida y la muerte, entre el propio cuerpo y la mente, lo que implica la dupla del hacer y el pensar, entre el mundo superior del alma y el cuerpo concreto, mundano, presencia y circunstancia intrascendente. También el cuerpo será una máquina perfecta que no va a poder desprenderse de sus segmentos, órganos y flujos como un todo que depende de sus partes, aunque asimismo, las trasciende. La dupla vida y muerte como construcciones simbólicas que se instala en la corporalidad es una especie de frontera conceptual desde donde se puede visualizar el vasto territorio de sentido que adquiere para el conquistador, el cuerpo inerte.

Sobre la concepción europea del cuerpo y probablemente compartida por los conquistadores, Cvijanovic, haciendo un recorrido por la idea del cuerpo en las letras españolas, reconoce la imagen del alma separada del cuerpo, figurando la muerte. El carácter dual de esta situación simbolizada por la condición de esencialidad que concierne al alma es confrontada con el cuerpo como fuente directa de todos sus males. La ambivalencia frente a la consideración del cuerpo, por una parte armonía, máquina y fábrica perfecta y por otra cadáver, corrupción objeto despreciable que atenta contra la meta espiritual del hombre, convive con acentos diversos, en una amplia y extraña gama de concepciones del cuerpo durante el siglo XV (Cvijanovic, 1973 p. 23).

El cuerpo trasciende las circunstancias puntuales para viajar en el tiempo absorbiendo los elementos que construyen la escena y la declaran, se disponen en un espacio que dialoga dialécticamente con el tiempo para construir la síntesis de un discurso que se puede abordar sólo extendiendo su sentido.

Para Ramos Gavilán el cuerpo de los indios no parece trascender en ninguna circunstancia la carnalidad que denigra, como lo atestigua esta cita entre tantas otras donde el autor manifiesta su desvaloración de la “*humanidad*” indiana:

Demás desto para representar las figuras al vivo se componían en cada uno de los



*El infierno* de Joseph López de los Ríos, 1684.

adoratorios [...] pidiéndole tiempo fértil, y apacible, y que sustentase en regalada vida al Inga, y a los demás que con tanta fe, y devoción empleaban sus voluntades en su servicio. En esta vanidad consumían aquellos bárbaros el tiempo de su mísera, y ociosa vida, rematando sus lascivas fiestas, y banquetes, y rebolcándose como torpes, e inmundos animales, en el cieno de sus obsenas costumbres (Ramos Gavilán 1988 Cap. XXIV, pp. 147-148).

La construcción paulatina de una filosofía del cuerpo en Europa atraviesa los planteos materiales de este como objeto y modelo de belleza, asimismo de enfermedad y como modelo de muerte, aunque también de resurrección. Si bien estas perspectivas serán parte de una continuidad histórica y de una serie de dualismos escatológicos que se transmiten en el mundo europeo, el de la vida y la muerte en tanto condiciones estructurales del cuerpo trascienden los territorios y las épocas.

En los Andes han sido profusamente estudiadas las creencias y prácticas sobre la muerte que persistieron después de la Conquista, a pesar de la difusión del cristianismo y de la destrucción de la religiosidad indígena. Para el jesuita Cobo, estas prácticas provendrían de antiguas costumbres que rescata por ejemplo, a propósito de los preparativos

para la fiesta del *Copac Raymi*, donde los jóvenes de la nobleza inca eran nombrados “caballeros”; “*Sacaban asimismo a la dicha plaza todos los cuerpos embalsamados de los señores muertos lo que los tenían a cargo; y esto de poner en público los dichos ídolos y cuerpos embalsamados hacían todos los días solemnes [...] El fin para que sacaban estos muertos era para beber con ellos sus descendientes como si estuvieran vivos; y en esta ocasión particularmente, para que los que se armaban caballeros les pidiesen que los hiciesen tan valientes y venturosos como ellos habían sido*” (Cobo 1964, p. 212).

En el contexto colonial la Iglesia había logrado que los cuerpos fueran depositados en los cementerios de los templos cristianos, pero en muchos pueblos andinos los indígenas rechazaban la idea de la sepultura y, por el contrario, sacaban los cadáveres de las iglesias para llevarlos a sus antiguas tumbas y rendirles culto. En el actual territorio peruano, más específicamente en el valle de Haylas, se descubrió que en 1565, más de 200 sacerdotes indígenas practicaban sus costumbres tradicionales y sacaban los cuerpos de la iglesia para darles la sepultura tradicional (Varón 1990, p. 332). Al parecer, los ritos a propósito de la muerte fueron una preocupación para los conquistadores. En el Collasuyo se sabía que el culto a los muertos había permanecido durante el siglo XV, por la voz del licenciado Polo de Ondegardo, quien en

1571, señala que: “*Es cosa común entre los indios desenterrar secretamente a los difuntos de las iglesias, o cementerios, para enterrarlos en las Huacas, o cerros, o pampas, o en sepulturas antiguas, o en su casa, o en la del mismo difunto, para dellas de comer y beber en sus tiempos. Y entonces beben ellos y baylan y cantan*” (citado en Gisbert, 2001, p. 3). Así después del primer periodo de la Conquista y pese a los esfuerzos de los curas por erradicar los cultos mortuorios, estos continuaron vigentes en el sistema religioso andino.

Estos cultos estaban basados en una visión muy distinta de la muerte occidental y que fundamentalmente consideraban que el cuerpo continuaba percibiendo después de la muerte<sup>3</sup>. Según esto, habría existido en la zona una suerte de concepción del cuerpo que trasciende las apariencias y la descomposición, situando a los muertos en un espacio/temporal donde siguen viviendo aunque no puedan relacionarse con los vivos. Así lo señala Cobo (1964) en el capítulo III (p. 165).

Pensaban que las ánimas de los difuntos se quedaban en este mundo, y que unas veces tenían gozo y otras eran afligidas, y andaban vagas y solitarias padeciendo hambre, sed, frío, calor y cansancio; y que ellas o sus fantasmas solían visitar a sus parientes y a otras personas, en señal que habían de morir o les había de venir algún mal; y por esta razón de ver que las ánimas tenían hambre, sed y otros trabajos, ofrecían en las sepulturas comidas, bebidas, ropa y otras cosas, para que aprovecharan a los difuntos; y por esto tenían tan especial cuidado de hacer sus aniversarios.

Las concepciones de la muerte que traían los europeos y las que provenían del mundo indígena se enfrentaron durante el primer periodo de la Colonia. El territorio en disputa era precisamente el “lugar hacia donde se iban los muertos” o “en qué lugar” se desarrollaba la muerte. Cuestión fundamental para la religión católica, puesto que el comportamiento durante la vida era trascendental al momento de la muerte, lo que se expresaba en instituciones como las cofradías y capellanías, que lograron conjugar intereses económicos y espirituales justamente en función del destino del alma después de la muerte. Entretanto para las creencias indígenas, los muertos acompañaban y beneficiaban a los vivos. Por lo tanto,

mantenerlos, cuidarlos<sup>4</sup> e integrarlos a sus rituales constituía un elemento de seguridad. A pesar de las diferencias que provenían de una y otra cultura, los cuerpos de los difuntos parecían sintetizar todas las disputas en ese aspecto del campo espiritual.

Mientras en Occidente convive una concepción dualista y contradictoria, en que el cuerpo es corroído por los gusanos y el pecado, pero también es exaltado por su belleza y glorificado por su referencia a la resurrección, en los Andes el cuerpo es visto como una unidad de vida que en cierto sentido es tan poderosa que vence a la muerte y la trasciende.

Hasta la actualidad el duelo en distintas zonas de los Andes es progresivo, con principio y fin establecido. Constituye un proceso para liberarse del muerto por tres sucesivas etapas simbólicas: el entierro, la *paigasa* y la visita de las almas. El entierro representa la despedida del cuerpo. La *paigasa* es el despacho del alma que se ha quedado unos días entre los suyos y sus cosas. La tercera etapa es la “*venida* de las ánimas” durante tres años para Todos los Santos y Todos los Difuntos (Alaéz 2001). En la actualidad es posible ver a grupos de personas formando círculo afuera de algunas iglesias, bebiendo chicha por el año cumplido de la muerte de algún pariente. Los gestos del ritual confirman hasta cierto punto los lazos con la comunidad dando un nuevo sentido a la relación con el finado: las almas son protectoras, mensajeras y consejeras de los vivos y en ese sentido conviven con las personas.

En el centro de la concepción del cuerpo andino parece encontrarse el concepto de *sonqo*, habitualmente traducido como corazón. Para Luis Millones este órgano trasciende con creces el mero segmento corporal. En estudios actuales acerca de la concepción del cuerpo andino, el *sonqo* se constituye en un centro de compresión y destilación que desempeña procesos circulatorios, digestivos, pero también está asociado a pensamientos que son cualidades de los fluidos (Bastien 2008). Esta concepción podría estar relacionada con el eje de dos corrientes que se reúnen en una turbulencia que separan los nutrientes del agua y los llena de aire, especie de centro que reúne los líquidos, produciendo una fuerza centrípeta, pero también centrífuga, puesto que al mismo tiempo dispersa fluidos a través del sistema.

Si para la cultura occidental de la época colonial el cuerpo comenzaba a ser entendido como una máquina perfecta, objeto de estudio y disección como

totalidad formada de partes, para las culturas andinas el cuerpo parece estar concebido como una entidad más cercana a la vida, en que la totalidad está formada de sus partes, pero ellas tienen un mayor alcance en la concepción vital del sistema corporal. Si para la cultura occidental el cuerpo estará vinculado con la corrupción, mientras el alma lo trasciende, para las culturas andinas las facultades interiores serán parte de los órganos corporales y las experiencias no estarán separadas entre aquellas que provienen de la psiquis y del cuerpo (Bastien, 2008).

### **El cuerpo y la mente... un solo cuerpo**

La relación del cuerpo con la memoria, el vínculo dinámico que se produce entre la memoria no tanto como imágenes de pensamiento anidadas en la mente, sino en respuestas inconscientes psico-somáticas, resulta un componente fundamental para comprender hoy el proceso sobre el que se generó la transformación de los lenguajes y con ellos de las culturas, de acuerdo a las nuevas circunstancias que comenzaron a afrontar las comunidades indígenas de la zona<sup>5</sup>, a partir de la Conquista.

Actuales estudios superan ya hace algunas décadas la tradicional separación de cuerpo y mente. Paul Schilder (1999) desarrolló el concepto de *imagen corporal*, que sería resultante de la percepción que le infringe la postura y el tono muscular que permiten conceptualmente pasar del cuerpo percibido al cuerpo representado. Este vínculo establece la relación entre cuerpo, emoción y memorias (Winnicott, 1975; Wolfberg, 1993), y lo propioceptivo o sensibilidad alojada en los tejidos musculares, articulares y laberínticos, que intervienen en la regulación de la postura, la posición en el espacio, lo sensorial y lo visceral en la emoción y la memoria emocional (Hofer, 1996). La mente y el cuerpo aparecen comprometidos en la emoción, que organiza la percepción, los pensamientos, la memoria, la fisiología, la conducta y la interacción social. Si para la ciencia existen diferentes memorias que se consignan en la corporalidad (memorias no declarativas como la memoria procedimental o la emocional), para los estudios andinos la memoria relacionada con el cuerpo ha sido estudiada fundamentalmente como la base sobre la cual se sustentaron las distintas respuestas que los indígenas dieron a la represión de sus costumbres y a los objetos portadores de su cultura durante el proceso de conquista. Abercrombie en su libro *Caminos de*

*la memoria y del poder* (2006) sigue el trayecto del término *thaki* y lo relaciona con la palabra “*senderos*” (*pathway*) que cuando es utilizado en combinación con el término aymara que designa a la memoria *amt'aña*, se refiere a secuencias de *ch'allas* por las cuales un grupo de personas evoca, brindando entre sí con los espíritus tutelares en la forma de un viaje mental. Esta aproximación señala la vocación abarcadora que esta relación pudiera mantener en la zona, puesto que el lugar y la acción forman el escenario previsto para el quehacer de la memoria.

En cuanto al material con que se cuenta, si bien investigadores de distintas áreas aluden a despliegues corporales en la zona andina, muy pocos identifican el cuerpo como objeto de estudio. En este sentido resulta interesante la reflexión que hace Rosalía Martínez (1996) en su artículo *Autour du geste musical andin*, donde estudia los distintos despliegues corporales de cofradías y grupos musicales. En este trabajo la autora comprueba la asociación del gesto musical con los despliegues corporales e incluso coreográficos que realizan los músicos en su espectáculo y que podría asociarse a una acción ritual.

Los sistemas curativos de la medicina tradicional aplicada en la zona se han estudiado como un proceso donde tendieron a superponerse elementos sagrados de las creencias andinas y de la religión católica. Especialmente luego de la extirpación de idolatrías poco quedaría de la región oficial inca, pero se mantuvo casi la totalidad de los dioses locales y regionales y las pautas de sus rituales pudieron sobrevivir, incorporando de manera parcial fragmentos del cristianismo (Millones 1989). En este contexto, en el que se ocultarán aspectos de la práctica religiosa y otros se relevarán en la búsqueda de una “*senda*” de memoria, el cuerpo parece ser el continuador natural de una tradición y el soporte donde se superpondrán gestos y movimientos de ambas vertientes de creencias.

Desde la perspectiva antropológica, Beyersdorff (2003) reconoce dos sistemas de memoria que habrían nutrido la puesta en escena de las distintas representaciones del Ciclo de la Muerte del Inca. La memorización de mensajes y la interpretación oral de ellos en el contexto del intercambio de embajadas, además del esfuerzo por comprender el alfabeto latino en la escritura de los oficios y documentos jurídicos. Ellas serán habilidades que habían sido utilizadas para enriquecer, transformar

y diversificar las versiones de estas escenificaciones a través de las provincias del distrito de Charcas<sup>6</sup>.

Habría un tercer elemento nemotécnico que se relaciona con el despliegue corporal, la repetición de movimientos asociados al lenguaje, la habilidad que se pone en juego a través del desenvolvimiento corporal del que actúa, dando sentido al texto teatral y desencadenando emociones. Sin embargo, esta capacidad sobre la cual poco se ha discutido es un mecanismo que todas las personas ponemos en juego al momento de investimos de un determinado rol social<sup>7</sup>. Es decir, la capacidad de desarrollar un papel, de acompañar una cierta representación con un determinado despliegue corporal, aunque se trate de representarnos a nosotros mismos en diferentes situaciones, es algo para lo cual todos estamos preparados. El concepto de investir resulta revelador de esta capacidad para la cual poseemos una batería de movimientos, posturas corporales y gestos que se despliegan al momento de asumir un rol.

Este supuesto nos lleva a replantearnos el asunto de la memoria, para encontrar en ella ámbitos que convergen en torno a la construcción de la corporalidad. La asociación de estos dos conceptos articulados por la experiencia, como aprendizaje que concierne fundamentalmente al cuerpo lo encontramos en distintos cronistas. Estos textos dejan ver una cierta coincidencia que valora al cuerpo como depositario de la memoria. Un tipo de memoria que se fija en el cuerpo de manera indeleble<sup>8</sup>.

No es extraño que esta relación vital con la memoria se exprese en las teatralidades en tanto acción y expresión de los acontecimientos. La memoria representada escénicamente por la vía de la acción o de la narración dialogada es el nicho ontológico donde es posible anidar la experiencia recurrente del relato; “*Cantan muchos cantares diversos: dellos historias de acaecimientos pasados, dellos en alabanza de sus uacas o de sus muertos*” (Guamán Poma 1989, cap. XIII p. 560). La relación que se establece entre memoria y teatralidades hace referencia a un reflujo del tiempo que rebasa los recuerdos inmóviles de un pasado dibujado sólo en imágenes mentales y que se encarna corporalmente.

Estas formas de memoria, relacionadas con el cuerpo, no sólo se expresan a través del discurso. Las teatralidades de la memoria eran parte de un entramado de expresiones, un sistema diverso, complejo y en permanente movimiento, que incorporaba la historia como experiencia personal y comunitaria, y al cuerpo como entidad totalizadora

de esta experiencia y vínculo con los antepasados. El cuerpo se transforma así en soporte y protagonista de un proceso que pretende guardar los residuos y tesoros del pasado en el último reducto de las personas. Este reducto si bien es visualizado desde este punto de vista como un objeto, no es un elemento pasivo, es fundamentalmente un hacer, es la acción que con su desempeño, restaura.

### El cuerpo de los gestos

La teoría del cuerpo en las teatralidades remite a una triple orientación que señala la palabra como fábula e historia narrada en escena, como el sonido de las palabras, el gesto y el espacio/tiempo como unidad dramática. El cuerpo asume la pluralidad de los códigos que operan en la puesta en escena, organizando y marcando el sentido direccional del espacio, sosteniendo y condicionando la “*polifonía informacional*” (Barthes 1978) pues determina la interrelación y la tensión estructuradora de los diferentes sistemas de signos. En el teatro, el cuerpo del actor es un cuerpo objeto que se expone para ser contemplado por otro, para seducirlo, para apropiarse de su mirada; es instrumento de la acción, de la narración, objeto funcional y en este sentido constituye un soporte de las teatralidades.

Los gestos son parte de las tres categorías que irrumpen en las teatralidades desde la sicología social y que representan un cauce posible de estudio de la corporalidad teatral, entendiendo el ámbito gestual como un conjunto de manifestaciones de flujo expresivo. La kinestesia se relaciona con movimientos corporales tales como el contacto visual, el asentamiento, la postura y los gestos; la proxémica habla acerca de la distancia física entre las personas, y la cronemia estudia el uso del tiempo en el que interactúa, combinando las posibilidades de simultaneidad y de secuencia. Aspectos que aportan antecedentes de ritmo en la puesta en escena del teatro. Las pulsiones del cuerpo, sus vibraciones, su anatomía como destino y su morfofisiología, así como la condición de posibilidad de los gestos, nos marcan y dotan de una posición ética y estética en la constitución de nuestra subjetividad. La gestualidad pensada de esta forma se constituye en comportamiento.

La corporalidad representa un soporte sígnico. En la región los rituales incorporan danzas y escenificaciones que se estudiarán en tanto conductas ritualizadas que llegan a constituir un sistema de

regulaciones, un ordenamiento de la vida social, que en sí mismo tiene sentido para los actores involucrados, articulando diferentes sistemas semiológicos (Turner, 1982). Desde la perspectiva estética, los rituales son la repetición actual de un conflicto análogo al del rito y al del juego. En este sentido la teatralidad se siente convocada por la liturgia de lo sagrado, de lo grotesco y de lo cotidiano; en estas instancias el teatro recupera la vitalidad de su dimensión trágica, cómica y dramática por la vía del rito. El seguimiento de los gestos puede dar pistas acerca de la perdurabilidad del contexto ritual que los cobija, pero también acerca de ellos mismos como perdurabilidad de una cultura. Los gestos se involucran no sólo en los sistemas rituales sino también en los espacios cotidianos y es ahí donde es posible encontrarlos en su persistencia y en su carácter de síntesis cultural.

### El beso

En estudios etnohistóricos actuales (Castro, 1997) se reconoce como particularmente significativo el acto de “*besar*”, casi un soplo de los labios o en los propios dedos para luego imponer las manos sobre los vestuarios de la virgen y los santos, besar la tierra cuando las mujeres ofrecen su “*tinka*” a la *Pachamama* en la limpia de canales o besar el borde abierto de la chuspa al coquear. Este suave, rápido y profundo gesto podría corresponder al correlato prehispánico del mochar con un chasquido de los labios. Reafirmado por el gesto católico de besar las imágenes sagradas, que incluso algunos estudiosos han asociado al rol mediador del sacerdote durante la misa, en las culturas andinas tiene antecedentes antiguos que pudieron coincidir con los gestos rituales que la iglesia imponía y por lo tanto tuvieron mayores posibilidades de proyectarse en el tiempo.

Guamán Poma lo asocia a la veneración de ídolos y huacas, se refiere a este cuando describe el rito brindado al *otorongo*, a quien adoran quemando cebo de culebra, maíz, coca y plumas de pájaros de los Andes; “*Acimismo adoran los árboles de la coca que comen ellos y acá les llaman coca mama [la coca ceremonial] y lo bezen; luego lo mete en la boca*” (Capítulo XII, p. 271). Gesto que se puede observar hasta hoy en el contexto de ceremonias andinas. Para Bernabé Cobo el beso es parte de un complejo despliegue corporal<sup>9</sup>, mientras que Garcilaso habla de él a propósito del brindis con el sol que corrobora la persistencia del gesto; *El*

*capitán o curaca tomaba el vaso con gran reverencia y alzaba los ojos al Sol, como dándole gracias por aquella no merecida merced que su hijo le hacía, y habiendo bebido volvía el vaso al Inca, sin hablar palabra más de con ademanes y muestras de adoración con las manos y los labios, dando besos al aire*” (Garcilaso, 1959, p. 53).

El acto de besar, integrado a un ritual de veneración va a hacer de este gesto una acción de bisagra, puesto que junto con asociarse a las prácticas rituales católicas se identificará también con la acción idolátrica. En este contexto Cristóbal de Molina concibe el besar como un acto idolátrico, si no está absolutamente enmarcado en el ritual católico; “*Y a esta hora salía toda la gente del Cuzco por sus ayllos y parcialidades, los cuales venían lo más ricamente aderezados que podían; y llegados, mochaban [adoraban] al Hacedor y al Sol y al Inca señor, y luego [...] y hacían el taqui llamado ayrihuarcitua taqui [danzas y coros de la fiesta de citua] con unas camisetas coloradas hasta los pies y unas diademas en las cabezas, y tañían con unos canutos de caña chicos y grandes haciendo con ellos una música llamada tacatica*” (Molina 1959 p. 53).

Como se observa en la mayor parte de los relatos de cronistas, los sistemas rituales a la luz de las teatralidades constituían un contexto que daba lugar a expresiones escénicas de distinta índole. Los cantos, las danzas y los despliegues corporales son parte constituyente de ellos y el gesto de besar puede ser la culminación de una serie de movimientos o actúa por repetición, dando cuenta de una recurrencia que se desea subrayar, en tanto disposición reverencial.

Las comparsas que animan las fiestas andinas en la región del Cuzco integran personajes por todos conocidos. Es el caso de las diferentes formas de “diablos” que aparecen en la región. Si bien todos ellos tienen un cierto número de características particulares, como es el caso de los estudiados Saqras o diablos de la Fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, comparten una base conceptual común que los sitúa como transgresores de un cierto orden. Desde este punto de vista podría tratarse de personajes genéricos que desempeñan un cierto rol común de transgresión en diferentes circunstancias. Es el caso de los *kusillos*, personajes caóticos si bien están asociados a rituales agrícolas y a la función específica de distraer a la presa para su caza, también se asocian a diablos o demonios que habitan





Carnaval de la Paz. El kusillo en figura de mono. Dibujo de Melchor María Mercado (1859).

el Manqha Pacha. Comparten la indumentaria que rememora los cachos de un demonio y también la nariz que se puede asociar a un símbolo fálico.

En otra versión de los personajes marginales, en la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo las comparsas de los *Qhapaq Qolla* dan comienzo a la puesta en escena cuando entran al pueblo. La acción de arremetida de los recién llegados marca el inicio que irá en una progresión gracias a una repetición de gestos y conductas con determinadas variaciones, que desencadenarán el caos hacia el final de la celebración en una estructura en espiral ascendente.

Ellos repetirán secuencias de movimiento con un propósito explícito donde casi no intervendrá el lenguaje, puesto que los gestos serán suficientes para reconocer un comportamiento adherido al personaje por la vía de la tradición de la que todos –público y personaje– participan. Con estos gestos marcan la condición temporal y visual que articuladas en una secuencia estética definen la acción como una constante búsqueda de presente. La escena se mantiene en un perpetuo presente (Fernández, 2004, p. 57)

En el espiral cótico del cual participan los *Qhapaq Qolla* repiten una serie de acciones que contienen un sentido preciso, es el caso del fuego que ellos comienzan a encender y luego a saltar

dando grandes zancadas que adicionan suspenso en innumerables movimientos reiterados. Asimismo, el segundo día se situarán en la torre de madera construida al centro de la plaza para lanzar naranjas, coca y pequeños objetos al público. Estos personajes perturbadores no sólo juegan a agredir a los que pasan sino que también distribuyen productos provenientes de los márgenes de la ciudad como la coca o las frutas. Desde el punto de vista de las teatralidades, están dando cuenta de la repetición en tanto cadena significativa de gestos, que son arrancados de su naturaleza espontánea y elaborados en lo que finalmente llega a ser una suerte de puesta en escena.

Durante los días que dura la fiesta, los *Qapaq Qolla* repetirán continuamente su forma de actuar. Teniendo el centro como eje de desplazamiento ellos darán vueltas y vueltas una y otra vez alrededor de la plaza. Si la repetición es vista como generadora de signos autorreflexivos que se elaboran para explorar y a la vez hacer estallar la facultad temporal y visual que adquieren los movimientos, este desplazamiento podría llegar a evocar no sólo el espiral, sino también a cierto movimiento centrífugo que podríamos relacionar con la corriente vital del *sonco*. El espiral como desplazamiento escénico y coreográfico está presente en múltiples bailes de la región. El espiral se encuentra ilustrado en los

relatos de Cobo a propósito de lo que podría ser el antecedente de la danza de la sogá<sup>10</sup>. En este contexto el gesto tendría la facultad de ser una forma de comunicación expresiva viva, que puede llegar a poseer una gran carga emotiva que lo hace estar sujeto a una semántica polivalente en el contexto ritual; “*Lo mismo hacía con cada género de sacrificio, dando ciertas vueltas en torno de las estatuas con la insignia de cada cosa de las que se ofrecían*” (Arriaga, 1968, p. 12).

En otro aspecto de la fiesta actual de Paucartambo, los *Chukchu* con su representación irónica de los viajeros que van a la selva y llegan enfermos de paludismo pueden aparecer acompañados de la muerte o de unas enfermeras que los inyectan con unas jeringas gigantes. Ellos interactúan golpeando a las personas con sus sacos llenos de harina, ensuciándolos o teniendo gestos de enfermedad y desvanecimiento sobre el público. De este modo intentan por medio de dos o tres gestos repetitivos contagiar con su enfermedad. En su desempeño se puede ver la diferencia entre el gesto y la acción, pues si bien el gesto es en sí una acción, esta está subordinada a su funcionalidad y posee por lo general un mayor rango de duración sin tener la fuerza significativa que sobrepasa la funcionalidad.

Asimismo al continuar repitiendo la misma expresión corporal y sonora, estos personajes pierden su fuerza como mensajeros de sensaciones internas y los gestos comienzan a referirse a sí mismos como signo escapando de su esencia significativa. Su ausencia de significado, su absurdo se transforma en su significado. La risa, de hecho denuncia la falsedad de la expresión y la reacción inicial es incorporada y distorsionada dando lugar a la parodia.

La repetición de gestos anula la convención de la representación como una expresión espontánea y contribuye a ser un elemento autorreflexivo que explora su propia naturaleza. La repetición cuestiona y redefine constantemente su forma de arte reproductora de significados corporales.

El cuerpo bajo la mirada de las teatralidades gana la posibilidad del análisis estético y teatral, aunque tensa su alcance hacia los sistemas rituales admitiendo un impacto muy distinto en estos contextos. El gesto parece generarse en la confluencia de los tres rangos del pensamiento humano: el concreto, el imaginativo y el abstracto para constituirse como forma de comunicación. Sin embargo, dentro del sistema ritual, el gesto representa un eslabón o peldaño dentro de una compleja trama de relaciones y superposiciones que se dilatan para alcanzar la divinidad. Aquí, el cuerpo como soporte de la gestualidad ritual adquiere la trascendencia de un movimiento que no admite errores, puesto que de su buen desempeño depende el logro de los resultados.

En tanto, el gesto en el territorio de las teatralidades reproduce el impacto que alcanza dentro de la danza sin llegar a adquirir el peso semiológico que logra cuando es realizado por el personaje teatral. El cuerpo como soporte parece comunicar de manera simple, en el movimiento reiterado, el develamiento que se produce mediante este gesto monocorde que provoca un impacto insospechado en el público y que podría señalarse como un factor de alto riesgo escénico, puesto que la reacción que produce puede moverse en altos rangos de variabilidad. Si bien el cuerpo se constituye en estos tres espacios de análisis como soporte, el calibre de su intervención será muy diferente, aunque su impacto persistirá como presencia o vitalidad continua.

## Referencias Citadas

- Alaez, A.  
2001 *Duelo Andino; Sabiduría y elaboración de la muerte en los rituales mortuorios*. Chungara (Arica) versión On-line ISSN 0717-7356 Chungara Arica, V. 33 N° 2 Arica, jul.
- Abercrombie, T.  
2006 *Caminos de la memoria y el poder, Etnohistoria e historia en una comunidad andina*, Instituto de Estudios Bolivianos, La Paz.
- Araneda, M.  
2005 *Cuerpo, vínculo y cambio*, Psicología clínica P.U.C., [www.cueporelacional.cl/articulo/cuerpo\\_vin.pdf](http://www.cueporelacional.cl/articulo/cuerpo_vin.pdf)
- Arriaga, P.J.  
1968 [1621?] *Extirpación de la idolatría en el Perú*, Biblioteca de autores españoles. Atlas, 1968. T. CCIX. Madrid.
- Barthes, R.  
1978 *Elementos de Semiología*, in Communications N° 4, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Bastien, J.  
2008 *Qollahuaya-Andean Body Concepts: A Topographical-Hydraulic Model of Physiology*, American Anthropologist, New Series, Vol. 87, N° 3 (Sept, 1985), pp. 595-611 Accessed: 31/05/2008 <http://www.jstor.org/stable/678878>.
- Beyersdorff, M.  
2003 *Historia y drama ritual en los Andes bolivianos (siglo XVI-XX)* Colección Academia, Plural editores, UMSA La Paz.
- Birdwhistell  
1979 *El lenguaje de la expresión corporal*, G. Gil, Barcelona.

- Canepa, G.  
1998 *Máscara, identidad y transformación en los Andes. La fiesta de la virgen del Carmen*. Fondo Editorial de la PUCP. Lima.
- Carrillo, F.  
1990 *Cronistas que describen la Colonia. Las relaciones geográficas. La extirpación de idolatrías*. Horizonte, Lima.
- Castro, V.  
1997 *Huacca Muchay; Evangelización y religión andina en Charcas, Atacama la Baja*. Tesis para optar al título de Magister en Historia, mención Etnohistoria, Universidad de Chile.
- Cvitanovic, D.  
1973 *La idea del cuerpo en las letras españolas*, Cuadernos del Sur, Instituto de Humanidades, U. Nac. del Sur, Bahía Blanca, Argentina.
- Cobo, B.  
1653 [1964] *Obras/ estudio preliminar*. Editado por Francisco Mateo, Atlas, Madrid.
- Cummins, T.  
1998 *Mitos y símbolos en los Andes; la figura y la palabra*, Ed. Hirigüe Urbano, Estudios y debates regionales andinos, Washington D.C. Dumbarton Oaks.
- Dean, Perú C.  
1999 *Inka Bodies and the Body of Christ, Corpus Christi in Colonial Cuzco*, Duke University Press.
- De Betanzos, J.  
1987 *Suma y Narración de los Incas*, Prólogo, transcripción y notas de María del Carmen Martín R., Arganda, Madrid.
- Douvignaud, J.  
1966 *El Actor*. Bosquejo de una sociología del comediante, Taurus, México.
- Evreinoff, N.  
1936 *El teatro en la vida*, Ediciones Ercilla, Santiago de Chile.
- Fernández, L.  
2004 *Bourdieu y la danza*, Texto inédito, México.
- Foucault, M.  
1990 *Vigilar y castigar; nacimiento de la prisión / Tr. del francés de Aurelio Garzón del Camino*. Siglo Veintiuno, Madrid.
- Guamán Poma de Ayala, F.  
1989 [1615] *El primer nueva corónica y buen gobierno*, Edición facsimilar, París, Institut d'Ethnologie.
- Gisbert, T.  
2001 "El culto a los muertos entre los aymaras", en *El paraíso de los pájaros parlantes* 2ª ed. Plural. La Paz.
- González Olgúin, D.  
1989[1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quechua o del Inca*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos Lima.
- Guerra, R.  
1989 *Teatralización del Folklore y otros ensayos*. Editorial Letras Cubanas.
- Hofer, M.  
1996 *On the nature of early loss*. Psychosomatic Medicine, Vol. 58, 6.
- Martínez Cereceda, R.  
1996 *El sajjra en la música de los jalq'a en Baumann (Edit.) Cosmología y Música en los Andes* Vervuert. Iberoamérica, Madrid.
- Merleau Ponty, M.  
1993 *La estructura del comportamiento*. Ed. Planeta Agostini. Buenos Aires.
- Millones, L.  
1989 *Mesianismo e idolatría en los Andes Centrales*, Fundación Simón Rodríguez. Editorial Biblos.  
1987 *Etnohistoriadores y etnohistoria andina; una tarea difícil, una disciplina heterodoxa en La etnohistoria en Mesoamérica y los Andes*. Ediciones Etnohistoria N° 2, México.
- Molina, Cristóbal de  
1959 [1575] *Fábulas y ritos de los incas*. Futuro, Buenos Aires.
- Nietzsche, F.  
2007 *El origen de la tragedia*. Editorial Espasa Calpe, Madrid.
- Ordegardo, Polo de  
1990 [1571] *Notables daños de no guardar a los indios sus fueros*, en *El mundo de los incas*. Ed. Laura González y Alicia Alonso, Historia 16. Madrid.
- Pavis, P.  
1983 *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, Barcelona.
- Ramos Gavilán, A.  
1988 *Corónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú*. Tomo III, Ed. Ignacio Prado Pastor, Lima.
- Schechner, R.  
2000 *Performance; teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Schilder, P.  
1999 *The imagen and Appearance of the Human Body*. International Universities Press, London.
- Turner, V.  
1991 *The Ritual Process; Structure and Anti-Structure*, Ithaca (N. Y.), Cornell University Press, Nueva York.  
1982 *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications paperback ISBN 0-933826.
- Varon, R.  
1990 *El Taki Onqoy; las raíces andinas de un fenómeno colonial*. En Millones, *El retorno de las huacas*, pp. 331-405.
- Vega, Garcilaso de la  
1959 [1609] *Comentarios reales de los Incas*. Lima, Librería Internacional, 1959, Madrid, Atlas, Biblioteca de autores españoles CXXXIII, 1960.
- Winnicott, D. W.  
1975 *Sobre las bases del self en el cuerpo*. En: Observaciones Psicoanalíticas I., Paidós, Bs As., 1991.
- Wolfberg, E.  
2007 *Aperturas psicoanalíticas*. Revista de psicoanálisis, ISSN 1699-4825, N° 2.

## Notas

- <sup>1</sup> Matoso (1992) estima que el cuerpo surge en el escenario no como un objeto natural sino como un producto voluntariamente disfrazado. Por lo tanto, el cuerpo puede ser tanto una máscara, si se lo considera en su estructura pulsional organizado de una determinada forma y a la vez revelación de otra y/o como una estructura fraccionada en zonas queridas-rechazadas, frías-cálidas, móviles-rígidas, íntimas-no íntimas.
- <sup>2</sup> Esta describe la categoría dialéctica de un cuerpo, como mediador con el mundo. En consecuencia, describe la conciencia con un sentido fenomenológico que la identifica con el estar en el mundo y al cuerpo, no como un objeto, sino como un vehículo de ese estar en el mundo. En tanto que corpóreo, sitúa al hombre en relación constante con su mundo y, por consiguiente, para un viviente poseer un cuerpo es conectarse con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos.
- <sup>3</sup> Carrillo (1990 p. 196) señala que los indios “Están persuadidos que los cuerpos muertos sienten, comen y beben y que están con mucha pena enterrados y apretados con la tierra, y con más descanso en sus machays y sepulturas en los campos donde no están enterrados; sino en unas bovedillas y cuevas o casitas pequeñas, y ésta es la razón que dan para sacar de las iglesias todos los cuerpos muertos”.
- <sup>4</sup> En la relación que Cobo hace sobre las costumbres antiguas hace alusión a la dedicación con que los vivos atendían a los muertos. “Era tanta la gente noble que se ocupaba en servicios de estos muertos, y la vida que hacían tan licenciosa, que enojándose una vez con ello Huáscar Inca dijo que había de mandar enterrar a todos los muertos y quitalles toda la riqueza que tenían, y que no había de haber en su corte muertos, sino vivos, porque tenían tomado lo mejor de su reino” (Cobo, p. 165).
- <sup>5</sup> Cummins (1998) profundiza en el tema de la memoria y de los distintos la diversidad de formar que toman las representaciones de estas. Se podría agregar a lo anterior, que las visiones del mundo que chocaron en el periodo estaban fundadas en estructuras simbólicas diferentes. Ella requería con contexto específico de presentación o memoria visual preformativa donde narrador y público entran en una relación intensiva e interactiva, donde el público puede manifestarse y participar de manera creativa en la narración.
- <sup>6</sup> Beyersdorff hace una importante reflexión al respecto, relacionado con la tradición del Ciclo de la Muerte del Inca, la necesaria técnica nemotécnica que hacía posible su traspaso y mantención a través del tiempo.
- <sup>7</sup> Duvignaud (1979) es uno de los primeros que desarrolla el vínculo entre la vida social y los roles que desempeñamos en ella, con el fenómeno de la construcción de personajes en el teatro.
- <sup>8</sup> Se encuentra ilustrada en Cobo cuando se refiere a la religión; “...es la cuenta tan extraordinaria que tenían estos indios en conservar la memoria de las cosas tocantes a ella. Porque dado que no las tenían por escrito para sabellas y guardallas, suplían esta falta con aprenderlas y guardarlas por tradición tan exactamente, que parece las tenían esculpidas en los huesos” (Cobo Cap. XIV pp. 95-96). Reafirmando esta relación “corporal” y experiencial con la memoria, Ramos Gavilán se refiere así a la memoria que no se encuentra en la palabra sino en el cuerpo: “...no faltan dogmatizadores que con zelo de sus paternas leyes pretendiendo la conservación dellas, acriminan la impiedad que a su parecer cometen los que de golpe las olvidan, pues las heredaron de sus progenitores y mamaron a los pechos de sus madres, y aprobando la ley Cristiana no reprueban la de su antigüedad aunque es verdad que en público la condenan, pero en sus bayles siempre se acuerdan de ellas” (Ramos Gavilán Cap. XIV, p. 165-166).
- <sup>9</sup> Sus actos de adoración exterior y común modo de reverenciarlos era éste: vuelto el rostro para ellos o para sus templos y guacas, inclinaban la cabeza y cuerpo con una humillación profunda, y extendiendo los brazos para adelante, igualmente distante el uno del otro desde el principio hasta el cabo, con las manos abiertas y levantadas en alto un poco más que la cabeza, y las palmas hacia fuera, hacían con los labios cierto sonido como quien besa, y llegando tras esto las manos a la boca, las besaban por la parte de dentro, hacia las extremidades de los dedos. (Cobo; op cit., p. 178).
- <sup>10</sup> “[...]y sacaban una sogá muy larga que allí se guardaba, hecha de cuatro colores; negro, blanco, bermejo y leonado, que parecía culebra, y tenía por cabeza una bola de lana colorada. Traíanla bailando asidos todos las manos della, los hombres a una parte y las mujeres a otros: al entrar por la plaza hacían los delanteros reverencia a las guacas y al Inca, y lo propio iban haciendo todos como iban siguiendo. Daban una vuelta alrededor de la plaza, y cuando se iban juntando los que iban asidos de los cabos de la sogá, se entremetían y doblaban, prosiguiendo su baile con tal orden, que lo acababan hecho un caracol, y soltando todos a una la sogá, quedaba enroscada en el suelo en forma de culebra. Hacían esta fiesta con ciertas ropas dedicadas para ella, que eran unas camisetas negras con el ruedo guarnecido de una franja blanca y con flocaduras blancas por remate, y en las cabezas plumas blancas de unos pájaros llamados tacto” (Cobo, p. 24).