

La escenificación de *Ollantay*¹ desde la perspectiva de la performance.

Ollantay staging from a performance perspective.

Mg. Daniela Sandoval Villalobos².

dsandovalv@udec.cl

Resumen

En el Sitio Arqueológico de Ollantaytambo, en el Perú, se lleva a cabo anualmente la escenificación de *Ollantay*. Esta manifestación cultural se basa en el texto dramático que data del siglo XVIII. Este trabajo busca evidenciar cómo la puesta en escena de *Ollantay* devela elementos que exceden al texto escrito, pues desde la perspectiva de los Estudios de la Performance, esta opera como un acto de transferencia vital, ya que constituye un medio a través del cual se transmite saber social, memoria y un sentido de identidad mediante acciones reiteradas vinculadas a una serie de conductas restauradas.

Palabras claves: *Ollantay Raymi*, escenificación, performance, conducta restaurada.

Abstract

At Ollantaytambo Archaeological Site, in Perú, Ollantay staging is carried out annually. Though this cultural manifestation is based on a dramatic text dating from the eighteenth century, this paper argues that Ollantay staging reveals elements that exceed the written text. From the perspective of Performance Studies, it operates as an act of vital transference since it transmits social knowledge, memory and a sense of identity through repeated actions linked to a set of restored behaviors.

Keywords: *Ollantay Raymi*, staging, performance, restored behavior.

Recibido: 19/03/2020. Aceptado: 25/05/2020

1 De acuerdo a Itier (2006, p. 67) el título que aparece en los manuscritos más antiguos es *Los rigores de un padre y la generosidad de un rey*. El título de *Ollantay* se extendió entre los críticos del siglo XIX y es, por su simplificación, el que se usará en este trabajo.

2 Investigadora independiente, Concepción, Chile.

1. Ollantay Raymi

Ollantay Raymi es una festividad que se lleva a cabo anualmente en el sitio Arqueológico de Ollantaytambo³. Este pueblo, ubicado aproximadamente a unos 90 kilómetros al noroeste de Cusco, es la capital del distrito de Ollantaytambo, que a su vez forma parte de la provincia de Urubamba. Esta pequeña localidad, privilegiada en belleza y fertilidad, se emplaza en el Valle Sagrado de los Incas, a 2700 metros sobre el nivel del mar, en la confluencia de los ríos *Patakancha* y *Urubamba*.

Ollantaytambo es conocida como la ciudad inca viviente, pues su diseño y planificación urbana, sus calles empedradas y muchas de sus edificaciones⁴ datan de la época incaica y constituyen importantes polos de atracción turística. Es por esta razón que actualmente esta actividad genera beneficios económicos significativos para sus habitantes y, además, contribuye al fortalecimiento de la identidad local. Esto último tiene directa relación con la capacidad que han tenido las autoridades y los pobladores de Ollantaytambo para enaltecer lo que consideran una muestra de la propia cultura.

En este contexto, cada 29 de junio la localidad de Ollantaytambo celebra el *Ollantay Raymi*, fiesta que con el paso de los años ha logrado arraigarse en su gente y es parte de la identidad local. En el marco de esta festividad, el pueblo recibe a comunidades campesinas y turistas nacionales y extranjeros que asisten a las diferentes actividades programadas para la jornada, entre las que destacan la feria de productos agrícolas, venta de comidas y bebidas típicas, peleas de gallos y el elemento central constituido por la puesta en escena del drama *Ollantay*, que es hablada en quechua y se extiende por alrededor de ochenta minutos. En ella participan más de trescientas personas, entre estudiantes, trabajadores municipales, funcionarios policiales y miembros de la comunidad en general, que se preparan con al menos tres meses de anticipación.

Esta fiesta, que en la actualidad es organizada por la Municipalidad distrital de Ollantaytambo y auspiciada por EMUFEC⁵, comenzó a celebrarse en 1991, esto según los

3 El Parque Arqueológico de Ollantaytambo, fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación mediante la Ley 23765 del 31 de diciembre de 1983, con R. D. N. N° 395/INC del 27 de mayo del 2002 (Bolívar, 2016, p. 451).

4

Entre las construcciones que más llaman la atención de los turistas, se encuentran las antiguas *qolqas* incas, emplazadas en el cerro *Pinkuylluna* y, por supuesto, su imponente fortaleza. Ambas edificaciones tienen gran importancia en la conformación del pueblo desde su origen, pues dan cuenta de las actividades que antaño se realizaban en el lugar. Las *qolqas* eran almacenes o depósitos que se utilizaban para guardar, fundamentalmente, productos agrícolas, armas y otros objetos de importancia. La administración de las *qolqas* presentes en cada tambo era labor de un encargado especializado llamado *qollqa kamayuq* (Pease, 1994, p. 99). Los depósitos de Ollantaytambo formaron parte de un organizado sistema de almacenamiento, de ahí deriva el nombre del pueblo, pues en tiempos de los incas este lugar era un importante tambo (del quechua *tampu*, que quiere decir posada). Estos servían para que múltiples viajeros o *chasquis* e incluso hombres de guerra, pudieran abastecerse de lo necesario para continuar su camino. Este sistema de almacenamiento a su vez estaba, efectiva y eficientemente, asociado a una extensa red de caminos que permitían la correcta administración del imperio, de tal modo que este engranaje administrativo resultó de vital importancia para el desarrollo de la cultura incaica. Otra de las construcciones que más llaman la atención en Ollantaytambo es su imponente fortaleza. Esta tuvo diferentes funciones: en el ámbito militar, al tener una vista privilegiada y estratégica del Valle Sagrado y en el ámbito religioso, ya que estaba reservada al culto del sol y del agua. Muestra de aquello es el gran templo en honor al sol, que aún hoy conserva el esplendor de antaño y las múltiples fuentes de agua que abundan en el lugar.

5 La Empresa Municipal de Festejos del Cusco (EMUFEC), según se indica en su página web, tiene como objetivo la "realización de todas las actividades directamente relacionadas, afines o conexas como promocionar y organizar espectáculos, actividades de recreación, turísticas de difusión de la identidad cultural y costumbres del Cusco, así como la administración de bienes culturales y recreativos de propiedad de la Municipalidad del Cusco". Así mismo, se señala que "el eje central de actividad de EMUFEC, es la revaloración, preservación y difusión del Calendario Anual de Eventos Tradicionales del Cusco, dentro de ellos las Fiestas Jubilares de la Ciudad, y el Inti Raymi, siendo estas fiestas actividades emblemáticas, así como la institucionalización de nuevos eventos" (<https://emufec.gob.pe/>).

datos que entrega la antropóloga Karina Pacheco Medrano (2007, p. 352), sin embargo, algunos pobladores señalan que al menos la escenificación del *Ollantay*, elemento que ocupa un lugar central en esta celebración, ya se venía realizando en la localidad desde mucho antes. Así lo indica, Carlos Bejar Reyes, vecino que lleva 18 años personificando al Inca *Pachacútec*, mismo personaje histórico que su abuelo representó décadas antes:

Yo he visto hace 45 años actuar a mi abuelo de *Pachacútec*. Antes actuaba gente que dominaba el quechua, vecinos, directivos comunales, profesores, después actuaron los del magisterio, los profesores, después del magisterio entramos nosotros, este grupo que ahora hemos formado el Grupo Cultural Drama *Ollantay* [...] (C. Bejar, entrevista personal⁶, 27 de junio de 2017).

De esta forma, es posible señalar que esta festividad, aunque no con las mismas características con las que se conoce en la actualidad, ya se venía realizando en la década del 70 y se fortalece en la década del 90. Durante este periodo se produce en el Perú y con mayor fuerza en Cusco, lo que Pacheco denomina “efervescencia del sentimiento cusqueño actual” (Pacheco, 2007). Esta efervescencia reflejada en la eclosión de fiestas relacionadas con el enaltecimiento de lo incaico y lo andino origina una apertura de espacios en el ámbito de lo público, que impulsan el reconocimiento y la expresión abierta de una serie de elementos culturales andinos e incaicos que hasta entonces habían permanecido en la esfera de lo privado debido, fundamentalmente, a la discriminación producto de la hegemonía de todo aquello occidental, en desmedro de lo autóctono.

En Ollantaytambo, una figura clave en esta época fue David Canal Ontón⁷ pues, gracias a su gestión la festividad del *Ollantay Raymi* se masificó hasta convertirse en lo que es hoy. Miguel Galdo Espinoza, vecino de Ollantaytambo, actor y actual director de la puesta en escena del drama *Ollantay*, da cuenta de la importancia que Canal Ontón tuvo en el impulso de esta fiesta:

En esa época [1999] había un regidor, David Canal, él hizo un casting. Anteriormente hacían el drama *Ollantay* los profesores del magisterio, entonces los profesores del magisterio dos o tres eran de Ollantaytambo, pero los demás venían de Cusco, Urubamba, del Valle Sagrado, por lo que este regidor David Canal decidió juntar, hacer un pequeño casting con un profesional venido de Cusco, un profesor de teatro, para ver si podía haber gente que lo haga del mismo Ollantaytambo [...] (M. Galdo, entrevista personal, 27 de junio de 2017).

La figura de David Canal Ontón resulta clave en el devenir de esta puesta en escena, pues hasta este punto la festividad aún no se convertía en una tradición local, por tanto, las acciones de Canal Ontón impulsaron la profesionalización del elenco y, además, contribuyeron a que esta práctica sea percibida y entendida como una manifestación de

6 Todas las entrevistas personales presentes en este trabajo fueron realizadas por la autora en el marco de los ensayos de la escenificación de la obra en junio de 2017, Ollantaytambo, Perú. Las entrevistas y el archivo de la puesta en escena cuentan con un registro filmico.

7 David Canal Ontón es natural de Ollantaytambo, en ese lugar hizo sus estudios primarios. Es profesor de secundaria, egresado de Instituto Superior La Salle de Urubamba, además, estudió antropología en la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, es autor de varios libros, entre ellos, *Ollantaytambo, el fin de un imperio* (2015). Entre los años 1999 – 2002 fue regidor de Ollantaytambo y posteriormente fue electo alcalde en dos periodos (2003–2006 y 2011–2014).

identidad cultural propia, al plantear que los actores del *Ollantay* fueran naturales de Ollantaytambo.

La profesionalización del elenco, que denominaremos “estable”, viene dada por la presencia del profesor al que hace mención Miguel Galdo. Su nombre es Nivardo Carrillo, actor muy conocido en el Cusco, pues ha personificado en reiteradas oportunidades al Inca en el *Inti Raymi* y también ha representado a *Ollanta* en la puesta en escena de *Ollantay*. Así lo indica el mismo Galdo: “Nivardo Carrillo ha hecho de Inca en Cusco varias veces, es un profesional con el que trabajé cuatro años” (M. Galdo, entrevista personal, 27 de junio de 2017). Carlos Bejar Reyes también coincide en señalar que el elenco estable recibió capacitación y preparación en el ámbito teatral: “Trajeron para capacitarnos a personas del Cusco y nos han preparado en lo que es teatro y actuación” (C. Bejar, entrevista personal, 27 de junio de 2017).

Gracias a estas capacitaciones, que posibilitaron la profesionalización de los actores principales de la puesta en escena de *Ollantay*, en la actualidad existe un elenco consolidado y de origen ollantino en su totalidad. Con el paso del tiempo, este elenco ha conformado el Grupo Cultural Drama *Ollantay*, cuyo objetivo va más allá de la escenificación del drama, pues se han convertido en verdaderos depositarios de la cultura de un pueblo y, particularmente, de una tradición que refleja de muchas formas la identidad cultural local, ya que revive la gloria del pasado incaico en un espacio privilegiado que conjuga belleza natural e historia. Este compromiso con la cultura se evidencia en que este elenco estable, si bien recibe un incentivo por parte de la Municipalidad de Ollantaytambo, este no constituye una remuneración, de forma que su participación solo depende de la voluntad de sus integrantes. Al respecto Miguel Galdo nos señala lo siguiente:

Hasta hoy en día, nosotros, todo el elenco, venimos participando porque nos gusta la historia, somos de acá y queremos participar, queremos ser parte de la historia. En el tema económico, la Municipalidad de Ollantaytambo nos da unos incentivos, pues muchos trabajan, estudian, tienen negocios y dejamos quince días de hacer nuestras cosas y venimos a ensayar, practicar, en las tardes, en las mañanas, aquí. Entonces lo que ha hecho la Municipalidad es darnos un incentivo, es una voluntad de ellos [...] (M. Galdo, entrevista personal, 27 de junio de 2017).

Con el paso de los años, el *Ollantay Raymi* y especialmente su evento principal, la escenificación de *Ollantay*, ha tenido variaciones, demostrando que, aunque tradicional, no es un fenómeno ajeno al cambio. Ya vimos cómo la fiesta fue evolucionando y abarcando más elementos y también cómo en la década del noventa es impulsada gracias a determinadas decisiones, entre ellas las que tienen que ver con la profesionalización del elenco estable. Sin embargo, debido a su larga existencia en el tiempo, no ha sido la única variación que hemos podido rastrear. Miguel Galdo señala:

Este drama en realidad dura tres horas, pero nosotros lo hemos recortado porque antes el turista nacional o extranjero venía a ver el drama que lo hacía el magisterio y lo hacían en tres horas y Ollantaytambo es un lugar muy estratégico donde después del medio día hay mucho viento, entonces nuestros visitantes un poco incómodos se iban y el *Ollantay Raymi* a veces terminaba con poca gente. Por ese motivo lo hemos recortado y ahora solo dura una hora y veinte minutos (M. Galdo, entrevista personal, 27 de junio de 2017).

De este modo, surge un nuevo producto (al estilo del teatro tradicional), que sintetiza la historia de *Ollanta* contenida en el drama *Ollantay*. Este guion es entregado a cada espectador al momento de pagar la entrada, con esta acción se busca superar, en la medida de lo posible, la barrera idiomática, pensando en los asistentes extranjeros y en aquellas personas que no hablan el quechua, pues la puesta en escena es realizada en su totalidad en este idioma.

El *Ollantay Raymi* y la escenificación de *Ollantay* se han transformado y con el paso del tiempo han ido adquiriendo las características que hoy les son propias y que las diferencian de otras fiestas del Cusco y el Valle Sagrado, instaurándose como un elemento central en la conformación de la identidad de los habitantes de Ollantaytambo, quienes consideran que la historia de *Ollanta* le pertenece al pueblo y, por tanto, existe una identificación histórica que lleva a la mitificación del personaje principal y de los lugares en los que se desarrolla la obra.

2. *Ollantay Raymi* en el contexto de la fiesta andina

El *Ollantay Raymi* puede entenderse en el marco de la fiesta andina, en tanto esta constituye un “fenómeno social, económico y político muy complejo que integra una serie de formas de expresión culturales y estéticas, entre las que destacan el sistema de mayordomías, los corsos procesionales y la presentación de danzas devocionales y de escenificaciones teatrales” (Cánepa, 2008, p. 49). En estas manifestaciones culturales, las danzas y representaciones constituyen aspectos centrales, pues “tienen un papel fundamental en la conformación de identidades sociales y de la memoria” (Cánepa, 2008, p. 49). De esta forma, en los Andes la fiesta no es solo un evento turístico o meramente recreativo, “implica mucho más que eso: es un suceso que estructura y ordena la vida de sus protagonistas, un universo con significados que expresan visiones del pasado, vivencias del presente y aspiraciones ante el futuro” (Romero, 2008, p. 13).

La fiesta andina es de factura prehispánica, en este contexto no existía una diferenciación tácita entre lo religioso y lo profano: “La política y la religión eran parte de una misma realidad, de modo que una fiesta para el *Inca* o la *Coya* podía ser tan religiosa como una festividad que homenajeaba a las huacas⁸ o divinidades” (Ossio, 2008, p. 37).

De todas las fiestas celebradas en el *Tahuantinsuyo*, sin duda la más importante era la que se realizaba en honor al Sol, denominada *Cápac Raymi*⁹. De este modo y particularmente en el Perú prehispánico, la fiesta era algo cotidiano y tenía relación con cada etapa de la vida del hombre y su paso por el mundo.

8 Señala Bauer que el Cuzco, al igual que todas las comunidades andinas, estaba rodeado de objetos y lugares sagrados a los que se les conoce como huacas. Estos objetos o lugares tenían un papel trascendental en la vida religiosa de los pueblos andinos (2000, p. 4).

9 “Del conjunto del panteón prehispánico la divinidad más celebrada fue el Sol, a quien se honró en distintos momentos del año. Aquel de mayor relieve fue el de alrededores de diciembre con la ceremonia del *Cápac Raymi*, que se iniciaba por el solsticio de verano del hemisferio sur y duraba más de un mes. De menor jerarquía fue el *Inti Raymi*, vinculado con el solsticio de invierno, que motivaba una serie de rituales que también se sucedían en numerosos días” (Ossio, 2008, p. 24).

Sin embargo, un hecho haría cambiar drásticamente el panorama pues, “Al llegar los europeos hacia América andina encontraron pueblos hospitalarios y festivos que desde la visión grecorromana y judeocristiana que trajeron fueron considerados como idolatrías que había que extirpar” (García y Tacuri, 2006, p. 18), de algún modo el comportamiento festivo presente en la zona andina constituía un obstáculo para la tarea de la evangelización, en consecuencia, las fiestas andinas y en definitiva la vida religiosa y espiritual fueron poco a poco cristianizadas, de tal forma que, hoy en día la fiesta andina tiene, según García y Tacuri, “dos percepciones y, por ende significaciones: la primera es la andina que remonta a su raíz prehispánica y, la segunda, occidental que remonta a su raíz cristiana” (2006, p. 21).

Hoy, estas fiestas de raíz andina constituyen una muestra de la totalidad contradictoria a la que se refiere Cornejo Polar, pues en muchos casos siguen siendo expresión de un diálogo constante que confronta la tradición andina y la religión ortodoxa, en medio del cambio cultural constante y la vertiginosidad del mundo actualidad. De esto último se desprende que hoy la fiesta andina, al igual que las sociedades que le dan vida, se encuentra en evolución, pues está inserta en un contexto socio-histórico complejo, así al menos lo plantea Cánepa, quien señala que:

La fiesta evoluciona según los nuevos contextos históricos y políticos de la República, y en la actualidad, en el contexto de globalización de los medios de comunicación, la mercantilización de la cultura y el resurgimiento de espectáculo público como espacio político, la fiesta andina muestra nuevas transformaciones en su naturaleza y su alcance (2008, p. 49).

Sin embargo, las fiestas no se reducen a celebraciones religiosas, estas constituyen solo un aspecto de la totalidad de festividades que se llevan a cabo desde tiempos antiguos y en la actualidad, ya que existen otras celebraciones que se vinculan a variados ámbitos de la vida del hombre, siendo estas religiosas o seculares. Cualquiera sea el caso, claro está que la simbología de tradición incaica siempre se encuentra presente como parte constituyente de un legado histórico que se traspasa con orgullo a las nuevas generaciones.

De este modo, la fiesta de raíz andina que se lleva a cabo en la actualidad se sustenta en las antiguas celebraciones y ritos de la cultura andina, sin embargo, ha sufrido transformaciones que tienen relación con el contexto actual y esto nos habla de su adaptabilidad. Muchas de estas fiestas son recreaciones que reinterpretan lo tradicional y mientras esto es criticado por muchos, pues se duda de la validez y autenticidad de las mismas, otros no dudan en afirmar que en tanto manifestaciones culturales “no son ni nunca han sido un tejido inalterable y rígido” (Pacheco, 2013, p. 37), pues su establecimiento en la sociedad y pervivencia dependen de “la implementación de cambios que les permitan adaptarse y responder a las transformaciones de su sociedad a través del tiempo” (Pacheco, 2013, p. 37).

3. Una visión de la puesta en escena de *Ollantay* desde los Estudios de la Performance

Henríquez y Ostría (2015, p. 191) señalan que “la fiesta andina ha sido el marco fundamental de restauración cíclica de un repertorio diverso de prácticas escénicas”, es por esta razón que estas manifestaciones culturales, entre ellas el *Ollantay Raymi* y particularmente su evento principal, la escenificación del drama *Ollantay*, son susceptibles de ser estudiadas desde la perspectiva de los Estudios de la Performance.

El concepto de performance presupone, casi de forma inmediata, una serie de preguntas sobre las posibilidades que ofrece como episteme. Frente al debate que origina la prioridad que la crítica le ha dado al estudio de los textos escritos en desmedro de otras formas de expresión como, por ejemplo, las corporales, Taylor sostiene que “en lugar de privilegiar textos y narrativas, podríamos mirar también escenarios como paradigmas dadores de significado, que estructuran ambientes sociales, comportamientos, y potenciales resultados” (2015, p. 66). Es en este contexto particular en el que queremos analizar la puesta en escena del drama *Ollantay*, que se realiza anualmente en el marco del *Ollantay Raymi* y que ha sido descrito anteriormente.

Los Estudios de la Performance (*Performance Studies*) contribuyen a la comprensión de las prácticas escénicas latinoamericanas, pues replantean los límites disciplinarios del siglo XIX –que llevaron, por ejemplo, al estudio sostenido de los textos y no de las prácticas escénicas– precisamente porque se enfocan en los comportamientos corporalizados (Taylor, 2015, p. 34).

La performance opera en dos niveles. En un primer nivel constituye el objeto de análisis –en tanto prácticas que implican un comportamiento teatral– de los Estudios de la Performance. En un segundo nivel, se configura como “una lente metodológica que permite a los estudiosos analizar eventos como performance” (Taylor, 2015, p. 35), por lo tanto, vista desde esta perspectiva la performance funciona como una epistemología que brinda una forma de conocimiento.

Los objetos de análisis de la performance incluyen elementos del archivo y también del repertorio, pero no son considerados opuestos, sino complementarios. Mientras que los materiales del archivo perduran en el tiempo, los del repertorio actúan como memoria corporal que requiere de la presencia de la gente, pues esta “participa en la producción y reproducción del saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión” (Taylor, 2015, p. 56).

De esta forma, el estudio de la puesta en escena de *Ollantay* a la luz del concepto de performance ofrece variadas posibilidades de análisis, pues la escenificación opera como un acto vital de transferencia “al transmitir saber social, memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama “conducta restaurada” o dos veces actuada (*twice behaved-behavior*) (Taylor, 2015, p. 34). La conducta restaurada constituye, según Schechner, “secuencias de conducta que pueden reordenarse o reconstruirse y son independientes de los sistemas causales (sociales, psicológicos, tecnológicos) que les dieron origen” (Schechner, 2011, p. 35). Los actores se ponen en contacto con estas secuencias de conducta, recuperándolas, recordándolas o, incluso, inventándolas nuevamente, para luego realizar las conductas según las secuencias iniciales.

El trabajo de restauración o recuperación se lleva a cabo en los ensayos o en el proceso de traspaso de la conducta de maestro a novicio (Schechner, 2000, p. 108). De

esta forma, la conducta restaurada es la característica más importante de la performance, pues permite que la identidad y la memoria, vinculadas a las secuencias de conductas, se transmitan a través de prácticas corporalizadas. En este sentido, la puesta en escena de *Ollantay* –inserta en un espacio comunitario particular– constituye un universo simbólico que se restaura año a año transmitiendo cultura, saberes sociales e historia local e implica, además, la integración y participación comunitaria, sin las cuales la fiesta del *Ollantay Raymi* no existiría.

Ahora bien, desde el punto de vista de la performance, la escenificación de la obra constituye una conducta restaurada, en tanto representa, año a año, la historia del guerrero *Ollanta*, esto implica que la puesta en escena está cargada de sentidos, “no es una conducta vacía sino llena de significaciones que se difunden multívocamente” (Schechener, 2000, p. 108). Es precisamente a partir de este fenómeno que Taylor entiende la performance, en este caso la puesta en escena de *Ollantay*, como una episteme (2015, p. 35), puesto que la acción restaurada funciona como un canal a través del cual se transmiten diferentes conocimientos.

3.1 El uso del espacio en la escenificación de *Ollantay*

La escenificación de *Ollantay*, recordemos, se realiza en el Sitio Arqueológico de Ollantaytambo y también en el cerro *Pinkuylluna*, estos lugares son, precisamente, referidos en el texto dramático de origen colonial, por lo tanto, constituye un hecho destacable ya que un espacio que cumple un objetivo particular dentro de un contexto espacial y social mayor, se transforma en un escenario propicio para el desarrollo de esta puesta en escena.

De esta forma, si consideramos la noción de “lugar”, como la ubicación concreta en la que se lleva a cabo la representación, entendiendo que esta, a su vez, se inserta dentro de la dinámica espacial de una comunidad determinada, entonces, es posible plantear que la escenificación de *Ollantay*, en tanto práctica escénica, “modifica el espacio social, reactivando la memoria y permitiendo que el espacio mismo se manifieste en términos de sus posibilidades” (McAuley, 2003, p. 76).

Así, el espacio en el que desarrolla la escenificación de *Ollantay* y los desplazamientos que en él se hacen, adquieren gran connotación y se transforman en elementos trascendentales de esta práctica escénica corporalizada, pues contribuyen a reactivar la memoria, ya que, en su condición de sitio arqueológico remite, de forma inmediata, a la cultura incaica. De este modo, la memoria de los espectadores interactúa con la arquitectura originaria y sus manifestaciones concretas, esta interacción solo es posible en la medida en que emergen los conocimientos individuales que cada espectador tiene del lugar y de su función de origen, que en el caso de los habitantes de Ollantaytambo ya son conocidos previamente, mientras que en el caso de los turistas esta información, probablemente, haya sido adquirida en una visita turística guiada al sitio arqueológico. Así, se aumentan las posibilidades de significancia del espacio de representación y esto permite que la historia vinculada al lugar emerja “casi superponiéndose al tema mismo de la representación” (McAuley, 2003, p. 79).

La vinculación entre escenificación, lugar y memoria, según señala McAuley, permite: despertar la historia de un lugar determinado, y traer al presente incluso recuerdos que han sido suprimidos; de este modo, el espacio en que se realiza una performance tiene

el poder de subvertir o exceder lo que los propios actores piensan que están haciendo” (2003, p. 81).

Esto es justamente lo que ocurre en la puesta en escena de *Ollantay*, ya que, por una parte, la historia de la fortaleza de Ollantaytambo resurge, y por otra, el espacio excede a los propios actores, pues su significación viene cargada de una cosmogonía incaica que, en la actualidad, no es percibida de la misma forma, debido a que el espacio de representación ocupa otra función en la dinámica social, muy diferente a lo que fue su función de origen.

Sin embargo, algunos elementos de la escenificación de *Ollantay* en ese espacio en particular, traen al presente aspectos inherentes a la cultura incaica, ya que en gran medida, “el escenario hace visible, aunque de nuevo, lo que ya estaba ahí: los fantasmas, las imágenes, los estereotipos” (Taylor, 2015, p. 66), todas estas posibilidades de reminiscencias están sujetas al lugar específico de la representación de *Ollantay* y no serían posibles si el escenario donde se realiza la puesta escena fuera uno de carácter tradicional.

En la escenificación de *Ollantay* el espacio también es protagonista en cuanto a las posibilidades estéticas teatrales que permite, así lo han entendido los actores y directores, pues es utilizado en su máxima extensión durante el tiempo en el que transcurre la representación. Así, mientras el elenco principal ocupa la explanada, los danzantes y guerreros de *Ollanta* ocupan los andenes del lugar, y de espaldas al público, apostados en las *qolqas* incas del *Pinkuylluna* se encuentran los guerreros del *Antisuyo*, liderados por *Rumiñahui*, quienes aguardan el momento preciso para comenzar a descender y hacer su aparición en la explanada.

El ejército dirigido por *Rumiñahui* realiza un desplazamiento por las calles del pueblo, gracias a esto el escenario se expande y sale de los muros de la fortaleza, obligando al espectador a seguir con atención lo que acontece en la explanada y los andenes del sitio arqueológico, y también lo que viene sucediendo por las calles aledañas a este, hasta el momento del enfrentamiento, que es representado por guerreros danzantes al ritmo de los instrumentos musicales típicos de la zona andina.

De esta forma, la representación de *Ollantay* se inserta en una dinámica social y, pese a constituir una manifestación cultural efímera, pues sucede en el aquí y el ahora, logra trascender en la medida en que utiliza elementos que no perecen en el tiempo, permitiendo que se revivan y experimenten acontecimientos que, hasta ese momento, no habían sido experimentados por los espectadores.

3.2 La escenificación de *Ollantay* como un acto vital de transferencia

Anteriormente se planteó que la puesta en escena de *Ollantay*, entendida como performance, opera como un acto de transferencia vital, pues constituye un medio a través del cual se transmite “saber social, memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama “conducta restaurada” o dos veces actuada (*twice behaved-behavior*) (Taylor, 2015, p. 34). Es este proceso repetitivo, en el que hay ausencia de originalidad y espontaneidad, un elemento fundamental de la performance (Schechner, 2000, p. 13).

En este sentido, al ser la escenificación de *Ollantay* un acto de transferencia vital puede ser entendida también como un acto comunicativo, a través del cual se traspasan conocimientos de diversa índole y tal como señala Cánepa:

Su estudio entonces resulta reformulado respecto de los enfoques tradicionales en el sentido de que lo que se va a apreciar ahora no es la danza, la música, la fiesta y el ritual como cosas u objetos de análisis, sino como eventos comunicativos, los cuales generan experiencias mientras crean significado y viceversa (2001, p. 12).

En la puesta en escena de *Ollantay* la transferencia de la conducta restaurada¹⁰ involucra al maestro y al actor novicio, así como también a los actores y los espectadores. En una entrevista Carlos Bejar Reyes, miembro del elenco estable, señala que uno de los objetivos es “justamente la formación, a eso queremos llegar, que conozcan la experiencia, que participen en el drama, no porque ganen una propina o un sueldo, la idea es que conozcan nuestra identidad cultural” (C. Bejar, entrevista personal, 27 de junio de 2017).

En la misma dirección, Miguel Galdo Espinoza, miembro del elenco estable y director de la escenificación, plantea lo siguiente:

Nosotros primeramente queremos transmitir a Ollantaytambo y al mundo y a todo el Cusco, queremos que nuestros visitantes locales, nacionales o internacionales sepan de la historia de *Ollantay*, que ha sido la historia de un amor imposible por el factor de que en esa época los gobernantes se casaban entre gobernantes y *Ollantay* era solo un guerrero. Queremos mostrar cómo ha sido y qué ha pasado (M. Galdo, entrevista personal, 27 de junio de 2017).

En este sentido, con la escenificación que cada año se hace de *Ollantay*, se busca difundir y transmitir la historia de *Ollanta* a los jóvenes actores que participan voluntariamente de ella, a los integrantes de la comunidad de Ollantaytambo y a los visitantes nacionales y extranjeros. Esta transmisión a la que hacemos referencia implica conocimientos, memoria e historia vinculadas, fundamentalmente, a la historia y la tradición de la cultura incaica que son adquiridos a través de la experiencia.

Los jóvenes actores que cada año participan de la escenificación de *Ollantay* aprenden de historia, escuchan la lengua quechua, reverencian a los *apus* circundantes, se genera en ellos, además, un respeto por el lugar que cobija la experiencia vivida, la que adquiere un nuevo significado después de conocer la historia de *Ollanta*. Todo esto lleva a los novatos a vivir una experiencia que trae el pasado al presente y que desemboca en un hecho más importante aún, pues terminan por compartir una vivencia que se transforma en memoria colectiva, de modo que “la experiencia vivida se traduce inmediatamente en memoria y esta, al ser comunicada, en experiencia vivida”, de esta forma, cada novato pasar a ser parte de un ciclo.

En este sentido, la puesta en escena de *Ollantay* resulta fundamental en la construcción y transmisión de la memoria colectiva, pues “la memoria colectiva se realiza entonces en el presente, es decir, en el momento en que un sujeto comunica a otro un hecho pasado. En

10 En este sentido, las conductas restauradas “no constituyen en sí mismas el proceso sino las cosas, el “material” (Schechner, 2000, p. 107) que se ha de transmitir.

otras palabras, se constituye y experimenta a través de su puesta en escena” (Cánepa, 2001, p. 14).

Algo similar sucede con los espectadores, que en este caso no son solo observadores, sino que participan de la experiencia y adquieren conocimientos, de manera subjetiva, pues cada experiencia es distinta y está determinada por diferentes factores, entre ellos, la forma de aprehensión de la información influenciada por el conocimiento previo o las experiencias personales de cada espectador.

Por otro lado, la escenificación de *Ollantay* posee una especificidad propia al utilizar recursos comunicativos determinados: la palabra, la música, la danza, y los rituales contenidos en ella, de modo que apela a diferentes sentidos por parte del espectador. A través de estos recursos se traspaesa el conocimiento vinculado a las conductas restauradas.

En primer lugar, la escenificación de *Ollantay* es realizada completamente en quechua, durante los ochenta minutos que dura la representación, cada actor realiza sus intervenciones utilizando esta lengua, algunos son hablantes cotidianos mientras que otros han aprendido el diálogo en quechua solo para efectos de la puesta en escena. Cada palabra va acompañada de elementos kinésicos que provocan la risa de los espectadores, el asombro, la tensión, o la tristeza. Son muy pocos los asistentes al evento que se apoyan en la lectura del guion, que fue entregado al entrar al recinto para entender la historia. La mayoría de las personas experimenta un vaivén de sensaciones y de pronto todo es risa, sobre todo en las intervenciones de *Piqui Chaqui*, un personaje muy particular y de características graciosas, y luego silencios que evidencian la tensión existente en el momento en que los ejércitos de *Rumiñahui* y *Ollanta* se enfrentan, por ejemplo.

Además de las personas locales y pequeños grupos de turistas, las comunidades indígenas, que mantienen el quechua como lengua de uso cotidiano, asisten especialmente a las actividades del *Ollantay Raymi* vistiendo sus mejores trajes típicos. Este hecho explica que el público, en su mayoría, siga atentamente el devenir de la historia y reaccione a cada acción, pues comprenden a cabalidad lo que allí está sucediendo. En este caso la lengua quechua unifica a la comunidad y cada espectador vive y experimenta la performance a través de ella. De este modo, el quechua, como instrumento de comunicación, constituye un elemento importante en la escenificación de *Ollantay*, pues su uso es una decisión consciente que tiene algunas implicancias que vienen a reafirmar la relevancia de la escenificación de *Ollantay* en la conformación y fortalecimiento de la identidad local.

En tiempos prehispánicos, la expansión militar de los incas implicó que el quechua se impusiera en todo el imperio, esto permitió “una unificación complementaria y determinante de la que habían logrado desde el punto de vista político, homogeneizando y dando unidad a un conglomerado de pueblos diferentes, con costumbres muy distintas y culturas a veces incluso de signo opuesto” (Canfield, 2009, p. 64). Con el inicio del periodo colonial el castellano se instaura como lengua oficial, sin embargo, conquistadores y misioneros tuvieron que acudir al uso del quechua como lengua de contacto que facilitara la catequización, en consecuencia, “en el Tercer Concilio Limense¹¹ (1582-1583) se declara lengua general la variedad del quechua hablada en Cusco” (Valiente y Villari, 2016, p. 11).

11 “El tercer concilio limense clausura el periodo de la conquista y abre el camino a la consolidación de la hegemonía europea en América del Sur. Por medio de la Iglesia Católica como institución y del cristianismo como ideología, la corona española trata de asegurarse un territorio que es, para sus planes expansionistas en Europa, una fuente de recursos de primera magnitud (Lisi, 1990, p. 11).

En el siglo XVIII, al alero de las reformas borbónicas¹², las lenguas indígenas son prohibidas. Esta política “influye en el creciente desprestigio social del quechua hasta la actualidad” (Valiente y Villari, 2016, p. 11). Esta situación se mantiene hasta comienzos del siglo XIX, periodo en el que comienzan a surgir los estados nacionales, en este contexto el castellano pasa a ser considerada como la lengua oficial y no sería hasta 1930 que las políticas públicas, en el caso del Perú, vuelvan a darle valor a las lenguas indígenas, entre ellas, el quechua (Valiente y Villari, 2016, p. 11).

Pese al esfuerzo que se realiza en el ámbito de las políticas públicas en el Perú, el prestigio del castellano aumenta en desmedro del quechua. En este contexto, Dowman, señala que:

A lo largo de los últimos cinco siglos, el contacto entre las lenguas indígenas y el español ha conducido a la dominación de la lengua europea en la mayoría de América Latina. Las lenguas indígenas se consideraron inferiores a través de la larga historia de castellanización y cristianización de las poblaciones indias bajo la corona española y, a pesar de los intereses paradójicos en la glorificación de las gentes indígenas en las historias nacionales y la imposición de la cultura y los valores europeos, también se marginaban con el uso de español en los proyectos de construcción nacional tras su independencia como una herramienta de unificación y una marca de identidad nacional. La lengua que hace tiempo fue la de opresión y colonialismo hasta el siglo veintiuno se ha promovido como la lengua de poder junto con las perspectivas sociales occidentales gracias a las políticas lingüísticas y los sistemas de educación en América Latina, marginando e ignorando la heterogeneidad lingüística, étnica y cultural de un continente inmensamente diverso (2013, p. 1)

La supremacía y el prestigio alcanzado por el castellano en desmedro del valor que se le otorga al quechua ha generado que en diferentes momentos de la historia los quechua hablantes sean marginados y discriminados. Esta situación permite el desplazamiento lingüístico¹³ del quechua que se observa hoy en día.

Colocar de manifiesto esta situación se hace necesario para entender por qué la decisión que determina que la puesta en escena de *Ollantay* sea completamente hablada en quechua es fundamental ya que, en este caso, la lengua es parte de la cultura y cumple un rol fundamental en la creación de un sentido de pertenencia a una cultura o comunidad determinada, pero además “las lenguas son más que sistemas e instrumentos de comunicación. Cada lengua es un instrumento de posicionamiento político y portadora de significados sociales en los diferentes contextos en que se utiliza” (Valiente y Villari, 2016, p. 10).

En este sentido, la utilización del quechua en la puesta en escena de *Ollantay* es una decisión mucho más profunda y constituye un esfuerzo para revertir el desplazamiento

12 Las reformas borbónicas constituyen una serie de medidas administrativas, políticas, económicas, ideológicas, culturales y también religiosas, tomadas por los reyes borbones Fernando VI (1746-1759), Carlos III (1759-1788) y Carlos IV (1788-1808), desde la segunda mitad del siglo XVII hasta la primera década del siglo siguiente.

13 Cuando se emplea el término desplazamiento en la lingüística, se refiere a la pérdida sucesiva de una lengua dentro de una comunidad que eventualmente lleva a su muerte (Dowman, 2013, p. 2).

lingüístico. De igual forma es una estrategia de resistencia cultural que permite darle valor a la lengua, al mismo tiempo que posibilita su proyección ante una comunidad heterogénea que busca mantener y transmitir su cultura a las nuevas generaciones y que al mismo tiempo se siente en comunión con un pasado histórico en común.

Otro elemento destacable en la puesta en escena de *Ollantay* es la ritualidad presente. Antes de iniciarse la escenificación, el Inca *Pachacútec* se dirige a los *Apus* protectores de Ollantaytambo, *Apu Bambolista*, *Apu Halancoma*, *Apu Pinkuilluna* y también a la *Pachamama*, luego, vierte un líquido en la tierra y acto seguido bebe del mismo recipiente. Esta es una práctica corporalizada que restaura y escenifica el *Ayni* o ley de la reciprocidad, según Henríquez y Ostría, el *Ayni* “era la síntesis del comportamiento ético comunitario andino y el sustento del orden social puesto al servicio de la representación de su unidad” (2015, p. 196).

El *Ayni* implica que a cada acto le corresponde un acto recíproco de carácter complementario, además, es fundamental destacar que este principio “no solo rige las interrelaciones humanas (entre personas o grupos), sino en cada tipo de interacción, sea esta intra-humana, entre ser humano y naturaleza, o sea entre en ser humano y lo divino” (Estermann, 2006, p. 145). En la puesta en escena de *Ollantay* el *Ayni* se evidencia a través del ritual antes descrito, que se conoce como *tinka* o despacho, consistente en una ceremonia de agradecimiento en honor a los *apus* tutelares de la comunidad de Ollantaytambo y a la *Pachamama*.

Así, esta práctica restaurada, en tanto trasmisión de saber ritual y cultural, remite inevitablemente a la religiosidad y cosmogonía incaica, pues tanto los *apus* tutelares como la *Pachamama* constituyen una expresión fundamental de estos elementos de su cultura. En la cosmogonía inca lo divino y lo natural forman una unidad indisoluble, ya que la cultura misma se definía en función de su espacio natural, tal como lo demuestra el complejo sistema de *ceques* que rodeaban la ciudad central de Cusco y configuraban la totalidad del imperio. De esta forma, la comprensión de la sacralización espacial incaica permite, según plantea Bauer, “explorar tanto el paisaje sagrado de la tierra natal de los incas, como los principios organizativos fundamentales del imperio más grande del Nuevo Mundo” (2000, p. 1).

Los elementos contenidos en esta práctica ritual son visibilizados y transmitidos a través de prácticas corporalizadas que forman parte de la puesta en escena de *Ollantay* pero que no están presentes en el guion oficial. Estas conductas restauradas son traspasadas a las nuevas generaciones que incorporan el conocimiento en torno a una comunidad que interactúa en un espacio en común.

Otros elementos fundamentales en esta escenificación son la música y la danza, pues el énfasis está puesto en el movimiento de los cuerpos al son de los instrumentos musicales de origen andino, particularmente la quena y el tambor cuyo sonido se extiende por todo el Sitio Arqueológico, que en esta ocasión funciona como un anfiteatro, amplificando de forma natural todos los sonidos.

El encargado de musicalizar los momentos de la puesta en escena es el conocido músico e investigador de danzas folclóricas local Henry Reyes Florez, quien se especializa, precisamente, en danzas de la comunidad de Ollantaytambo. Reyes, es el director de un grupo de músicos que fueron contratados por la Municipalidad Distrital de Ollantaytambo

especialmente para la ocasión, pero además, este grupo de músicos traspassa sus conocimientos a algunos participantes jóvenes, por lo tanto, nuevamente en esta acción se hace evidente una conducta restaurada que se traspassa de maestro a novicio. Al respecto, Reyes señala lo siguiente: “Yo soy director de música y hago la invitación a jóvenes que son aficionados a la música para que participen y complementen a los músicos profesionales” (H. Reyes, entrevista personal, 27 de junio de 2017).

Reyes también comenta que la música utilizada en la escenificación de *Ollantay* proviene de tres vertientes, ceremonial, guerrera e inspirada en el ambiente. Tanto las melodías ceremoniales como las guerreras son, según él mismo señala, de dominio popular, mientras que las inspiradas en el ambiente son de creación propia. Estas melodías acompañan en gran parte las acciones llevadas a cabo en el escenario generando diversas sensaciones.

Así mismo, al finalizar la puesta en escena de *Ollantay*, bailarines ocupan la explanada del Sitio Arqueológico y ejecutan una danza llamada *wallatas*. Esta danza, típica del Distrito de Ollantaytambo ha sido declarada en el año 2008 Patrimonio Cultural de la Nación. De acuerdo con el documento que oficializa este nombramiento esta danza:

Es uno de los géneros dancísticos más propios del universo andino, en el que se representa a los animales en su entorno natural, como personajes míticos, los ánaes, conocidos como *wallatas*, residen en las lagunas altas andinas, zonas especialmente importantes en la cosmovisión tradicional, puesto que diversos relatos orales las reconocen como lugares sagrados, origen de la población y de la vida misma (Resolución Directoral Nacional N°1574/INC¹⁴).

La danza *wallatas* representa el momento de cortejo de estas aves, imitando en la coreografía sus ademanes y sonidos característicos, utilizando un vestuario típico y colorido. De este modo lengua, ritualidad, música y danza junto a todos aquellos elementos que conforman la escenificación de *Ollantay* se amalgaman en el contexto de una comunidad en particular, la de Ollantaytambo y gracias a este conjunto de elementos se hacen evidentes flujos de desplazamientos que restauran el pasado y lo traen al presente para que luego el actor novato y cada espectador incorporen el conocimiento contenido en esas conductas restauradas.

Bajo estas consideraciones es posible afirmar que la escenificación de *Ollantay* se ha mantenido en el tiempo porque, además de ser una festividad inserta en un espacio comunitario particular, constituye un universo simbólico que se restaura año tras año, transmitiendo cultura, saberes sociales e historia incaica, que son asimilados y resignificados por los espectadores de la representación. En este orden de cosas, la fiesta de *Ollantay Raymi* se configura como una instancia de integración y participación comunitaria, que recrea, restaura y restituye la cultura originaria, por lo tanto, tiene un rol fundamental en la conformación de la identidad local.

Así mismo, la escenificación de *Ollantay* analizada desde la perspectiva de los Estudios de la Performance permite dejar de manifiesto la forma en que esta puesta en escena opera como un acto de transferencia vital, pues constituye un medio a través del cual

se transmite saber social, memoria y se conforma sentido de identidad colectiva utilizado para este fin diferentes recursos, entre ellos, la lengua quechua, la ritualidad, la música y la danza.

Por último, la pervivencia que la escenificación de *Ollantay* ha tenido por más de cuatro décadas no es fortuita. A lo largo de este periodo de tiempo se ha transformado y ha ido adquiriendo características muy distintivas, pero, en definitiva, lo que ha hecho que se mantenga en el tiempo tiene que ver con su carácter social, pues hoy en día constituye una estrategia de resistencia ante la discriminación y el olvido de la cultura ancestral. Se conforma también como un espacio comunitario en el que se generan vínculos a través de la restauración y actualización de un universo simbólico que es incorporado por los actores novatos, las nuevas generaciones y los espectadores, esto genera una instancia de integración y participación comunitaria. De igual modo la restauración de la cultura originaria y ancestral propicia también la conformación de una memoria colectiva y una identidad local.

Referencias bibliográficas

- Bauer, B. (2000). El espacio sagrado de los incas. El sistema de Ceques del Cuzco. Perú: CBC.
- Bolívar, W. (2016). Diagnóstico y cambios espaciales en el Parque Arqueológico de Ollantaytambo. *Revista Arqueología y sociedad*, (32), 451-476.
- Cánepa, G. (2001). Introducción. En *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los andes*. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____. (2008). Identidad y memoria. En R. Romero (Ed.), *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú* (pp. 44-71). Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Canfield, M. 2009. *Literatura hispanoamericana: historia y antología*. Tomo I: Literatura prehispánica y colonial. Italia: Hoepli.
- Dowman, S. (2013). El futuro del quechua en el Perú: ¿ se puede revitalizar?. La BloGoteca de Babel, 4(1), recuperado de <https://scholarworks.bgsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1042&context=blogotecababel>.
- Estermann, J. (2006). Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo. Bolivia: ISEAT.
- García, J. y Tacuri, K. (2006). Fiestas populares tradicionales de Perú. Perú: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural.
- Henríquez y Ostría. (2015). Repertorio de prácticas escénicas de resistencia cultural. El Pachallampe. En *Revista Alpha*, 41, pp.191-205.
- Itier, C. (2006). Ollantay, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru. En *Histórica* 30(1), pp. 65-97.
- Lisi, F. (1990). El tercer concilio limense y la aculturación de los indígenas sudamericanos. España: Ediciones Universidad de Salamanca. Recuperado de: https://books.google.cl/books?hl=en&lr=&id=N9T5YPr8Y8QC&oi=fnd&pg=PA9&dq=tercer+concilio+limense&ots=JUVvJ3d8Pg&sig=HouD0zl_DgaqKqCK0NSO62oMdzA#v=onepage&q=tercer%20concilio%20limense&f=false
- McAuley, G. (2003). Espacio y performance. En *Acta Poética*, (24), 71-91.
- Ossio, J. (2008). Uso del espacio y el tiempo en la fiesta andina. En R. Romero (Ed.), *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. (pp. 16-41). Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pacheco, K. (2007). *Incas, indios y fiestas. Reivindicaciones y representaciones en la configuración de la identidad cusqueña*. Perú: Instituto Nacional de Cultura, Dirección Regional de Cultura de Cusco.
- _____. (2013). Las fiestas del Cusco: identidad, resistencia y transformación cultural.

En *Cusco en Fiesta. 25 años de EMUFEC*. Perú: Corporación Merú E.I.R.L.

Pease, F. (1994). *Los incas*. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Romero, R. (2008). Prólogo. En R. Romero (Ed.), *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. (pp. 12-13). Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Argentina: Libros del Rojas.

_____. (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance*. (pp. 31-50). México: Fondo de Cultura Económica.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Valiente y Villari. (2016). Culturas y lenguas en contacto: Dinámicas culturales y lealtad lingüística entre quechua y castellano en la región andina. En *Indiana*, 33(1), 9-25.