

Teatralidad en la fiesta de Nuestra Señora Guadalupe de Ayquina: poesis, metáfora y representación del baile religioso

Theatricality in the holiday of Nuestra Señora Guadalupe
de Ayquina: poetry, metaphor and representation of the
religious dance

MANUEL LETELIER PIZARRO
Pontificia Universidad Católica de Chile
manuletelier@gmail.com

Resumen

La práctica corporal de un baile religioso es producida por el desarrollo de acciones físicas que ejecuta el devoto bailarín en el marco espacio-temporal de la celebración religiosa popular. Tales acciones son complementadas por el uso de máscaras y trajes confeccionados para dichas ocasiones. Centrando la perspectiva teatrológica en el concepto de teatralidad, el presente artículo informa una manera para reconocer los principios representacionales con que se comprenden la configuración y composición poética y metafórica que distingue la presencia del devoto bailarín que participa de la fiesta de Nuestra Señora Guadalupe, fenómeno de religiosidad popular que cada año acontece en la localidad de Ayquina, segunda región, Chile.

PALABRAS CLAVE: *Baile religioso, teatralidad, representación.*

Abstract

The corporal practice of a religious dance is produced by the development of physical actions that the devote dancer executes in the temporary space frame of the religious popular celebration. Physical actions are complemented by the use of masks and suits made for the mentioned occasions. Centring the theatrolological perspective on the concept of theatricality, the present article shows a way to recognize the representational principles that help to understand the poetics and metaphorical configurations and compositions that distinguish the presence of the devote dancer who takes part of the holiday of Nuestra Señora Guadalupe, popular and religious phenomenon that every year happens in Ayquina's locality in the second region of Chile.

KEYWORDS: *Religious dance, theatricality, representation.*

Teatrología de la teatralidad

La teatrología de la teatralidad se presenta como una perspectiva de estudio cuyo objeto es la presentación de corporeidades teatralizadas. Perspectiva que centra su interés en el reconocimiento de estrategias y operaciones que las configuran y componen, lo cual permite comprender su función en el contexto en que son presentadas. Perspectiva a partir de la cual se perciben las representaciones de corporalidades que día a día nos son presentadas en ámbitos de la realidad cotidiana como, por ejemplo, las que se desarrollan en una sala de clases, parada militar, celebración de año nuevo, cena familiar, manifestación política callejera y también en obras de teatro de carácter artístico y profesional.

La teatrología de la teatralidad es una perspectiva de estudio que plantea preguntas pertinentes a la presentación y representación de corporalidades, su configuración, composición y función. Una de ellas con relación a “qué presencia es aquella que invocamos o percibimos cuando miramos las escenas de hoy, las de la calle y las del teatro. En ambos casos hay dimensión representacional, hay dispositivos semióticos y simbólicos” (Diéguez Caballero, 188). Desde esta interrogante se postula que la teatrología de la teatralidad permite desarrollar una percepción sistemática de presencias configuradas y compuestas a través de la acción y práctica corporal de los sujetos, susceptibles de ser reconocidas y comprendidas desde esta perspectiva en tanto su función es representacional.

Conceptualmente defino la teatrología de la teatralidad considerando las propuestas teóricas de André Helbo, Josette Féral y Jorge Dubatti. Es así que el estudio teatroológico que “investiga las funciones (códigos y mensajes) de la *performance*, y su inserción en la red socio-cultural” (Helbo, 46) ha sido centrado en la investigación del proceso productor de teatralidad, a partir del cual un sujeto genera quiebres espaciales que garantizan la emergencia de su alteridad (Féral, 91) y la percepción de esta; proceso que se concibe desde el “conjunto de estrategias y operaciones (conscientes o no) con las que se intenta organizar la mirada del otro” (Dubatti, 44).

La teorización y la conceptualización relativas al conocimiento del fenómeno teatral, cuya epistemología ha sido complementada en las últimas décadas por el desarrollo de la teoría de la *performance* y disciplinas relativas a la investigación semiótica y estética, permiten postular la perspectiva teatroológica centrada en el concepto de teatralidad como una sistematización del conocimiento teatral a favor del reconocimiento y comprensión de acciones y prácticas corporales desarrolladas en el ámbito social, cuyo funcionamiento implica la representación de los sujetos. Perspectiva de estudio con que se plantea generar conocimiento en torno a la construcción teatro-realidad, tema que plantea Domingo Adame al señalar que:

En la confrontación entre teatralidad y realidad, esta última aparece como mundo objetivo que, hipotéticamente, tiene la misma existencia para todos,

y aquella es el mecanismo mediante el cual la realidad se transforma por la acción y recepción de las personas. Este tema resulta equívoco, pues la realidad, como el teatro, es siempre algo que se construye, es un resultado, una representación, no algo tangible y permanente. Por eso la discusión sobre cuál es el tipo de representación portadora de teatralidad, la más cercana o la más distante de la realidad, contiene un error de principio, pues todo se reduce a la percepción (51, 52).

La teatrología de la teatralidad sistematiza la percepción de teatralizaciones de la realidad desde la consideración de una serie de principios relacionados con la configuración y composición de presencias de manera representacional, producidas por los sujetos a partir de su acción y práctica corporal. Se trata de principios a partir de los cuales se reconocen y comprenden estrategias y operaciones desde las que los sujetos producen un proceso de teatralidad y configuran y componen representaciones de sus presencias, que garantizan la percepción de sus alteridades y favorecen la interacción de estas en marcos espacio-temporales definidos de manera teatral, en tanto se considera el término teatro como: “Un constructo dinámico que articula la representación de acciones humanas. Pero en su sentido más profundo, articula también, como parte de la misma red de acciones simbólicas, el entramado cultural mismo de la comunidad en la que se realiza la teatralización y, por lo tanto, es teatralización misma” (Alcántara, 128).

En el presente artículo, los principios que guían el estudio teatroológico de la teatralidad han sido desarrollados a partir del reconocimiento de la acción y práctica corporal que ejecutan los sujetos religiosos —devotos— que participan de la fiesta de Nuestra Señora Guadalupe, fenómeno de religiosidad popular¹ que acontece en septiembre de cada año en la localidad de Ayquina, poblado ubicado a 78 kilómetros noreste de la ciudad de Calama, capital de la provincia de El Loa, Chile.

La observación participativa de este evento ha permitido abordar el tema referido a la construcción teatro-realidad más allá del ámbito artístico profesional del teatro y desarrollarla a partir de la comprensión de los principios productores de teatralidad y representación que distinguen la participación de los devotos en el acontecimiento festivo; en específico, los que configuran y componen los miembros de los distintos bailes religiosos a partir de su acción y práctica corporal.

¹ Claudio Malo señala que la religiosidad popular se caracteriza “por ser preponderantemente vital, pensando más las prácticas y manifestaciones —especialmente las colectivas y comunitarias— que los análisis racionales” (11). Se considera que la religiosidad popular es expresión de la práctica y acción de un sujeto religioso en comunidad cuyas manifestaciones religiosas no han sido mediatizadas por terceros, por ejemplo, un sacerdote. En el ámbito de la religiosidad popular, las formas de participación y presencia del sujeto religioso garantizan su vínculo con la divinidad.



Imagen 1. Nuestra Señora Guadalupe es la advocación de la Virgen María en el poblado de Ayquina. La imagen de la patrona de la localidad y la celebración se da a conocer en estampas que los organizadores del acontecimiento reparten gratuitamente a los fieles.

Fotografía: Comité organizador Fiesta de Ayquina

Teatralidad en la fiesta religiosa popular de Nuestra Señora Guadalupe de Ayquina

La fiesta de Nuestra Señora Guadalupe de Ayquina es la celebración religiosa que produce la colectividad de sujetos —devotos— provenientes de distintos centros urbanos del Norte Grande del país y de países vecinos —principalmente Bolivia—, quienes se reúnen para honrar, agradecer y/o solicitar favores a la imagen de la Virgen, patrona de la localidad. Se trata de la producción de una fiesta ritual en la cual los sujetos religiosos que participan de ella presentan distintas formas de configurar sus presencias, en tanto es esta la que permite al sujeto generar un vínculo con la imagen sagrada.

La presencia es el principio que origina la teatralidad y representación que produce el devoto que participa de la fiesta de Ayquina. Desde un punto de vista

semiótico, de acuerdo a María José Contreras (“Estéticas de la presencia”), se considera que “la presencia es siempre *presencia para alguien*. Es por esto que la presencia solo puede pensarse a partir de una subjetividad que imbrica las coordenadas del tiempo y el espacio” (4).

Para los devotos que producen y participan de la fiesta de Ayquina, el estar presente en el poblado, *in situ*, cada 7 y 8 de septiembre —fecha de la celebración—, es prerequisite *sine qua non* para generar el vínculo con la presencia de la imagen de Nuestra Señora Guadalupe. El sistema de co-presencialidades que define espacio-temporalmente la fiesta ritual garantiza la interacción entre los sujetos y la imagen de la Virgen.



Imagen 2. La acción y práctica que ejecutan y presentan los bailes religiosos de Ayquina llevan a que algunos de los participantes del acontecimiento se transformen en espectadores.

Fotografía: Manuel Letelier, Ayquina, septiembre 2010.

La co-presencialidad de los sujetos que producen y participan del acontecimiento festivo lleva a considerar el convivio que genera la reunión de presencias que son configuradas en el marco espacio-temporal de la fiesta ritual de Ayquina y sus corporalidades.²

² De acuerdo a Jorge Dubatti “llamamos **convivio o acontecimiento convivial** a la reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente)” (28). En este sentido, “la teatralidad, en la perspectiva aquí descrita, tiene su base en el primer acontecimiento, es decir en el convivio, pues a diferencia de otras manifestaciones artísticas o espectaculares funciona por contagio”, esto es, el teatro es “más experiencia” que

La corporalidad de la presencia del sujeto religioso, situada en el marco espacio-temporal de la celebración, es un segundo principio que caracteriza la producción de teatralidad en la fiesta religiosa de Ayquina en tanto el cuerpo, las corporeidades que interactúan en el acontecimiento festivo, es base para la configuración y composición representacional de los devotos. En este sentido, de acuerdo a José Ramón Alcántara:

El cuerpo, entonces, en tanto cuerpo, en el acto mismo de habitar en el mundo, nos permite comprender tácitamente lo que ese mundo significa. Mientras la razón construye el mundo, un mundo que no es, el cuerpo habita el mundo que “es”, de tal manera que la acción es, de hecho, una dialéctica entre lo que mi cuerpo entiende (o me permite entender tácitamente), y lo que la razón me dicta. De esta manera podemos decir que el cuerpo performativo intenta representar aquello que el cuerpo real habita, y por la representación, penetramos, en la medida en que también participamos con nuestro cuerpo, en la experiencia de ese “hábitat” del ser humano, su mundo real (112).

El cuerpo de los devotos que participan de la celebración de Ayquina es un cuerpo que habita en el marco espacio-temporal de la fiesta ritual, contexto en que su configuración corporal está normada por los principios de acción y práctica corporal a partir de los cuales articulan su carácter religioso, el cual permite distinguirlos de lo que son ellos mismos en su cotidianidad. Por acciones corporales de los devotos se comprende lo que Andrés Grumann Sölter denomina gesto. De acuerdo al autor:

Por “gesto” debe entenderse a un conjunto de acciones, comportamientos y movimientos tanto voluntarios como controlados que reiteran, memorizan e inscriben estructuras de significado en el cuerpo. Se trata de acciones humanas puestas en escena en un contexto espacio-temporal claramente delimitado que “atiende a la corporalidad de los participantes como también al carácter eventual y de escenificación de sus acciones” (Fischer-Lichte y Wulf, 2001: 9) [...] Se trata de construcciones escénico-dinámicas, o en palabras de Erika Fischer-Lichte, en la escenificación y la “procesualidad de la puesta en escena” (2004:45), la “performatividad” de la propia corporalidad de la cultura (51).

Desde la concepción de las acciones, comportamientos y movimientos voluntarios y controlados que desarrollan corporalmente los devotos de la celebración de Ayquina para presentar su presencia ante la imagen de la Virgen, surge la noción referida a las prácticas corporales de estos sujetos. Dicha noción

comunicación; “la experiencia y la percepción están condicionadas por la cultura y son inmediatez: no hay perspectiva, no hay toma de distancia. Complejidad, multiplicidad, simultaneidad, imitación, velocidad, son categorías que están en la base de la experiencia convivial [...] Se trata de una reformulación pertinente de los principios de presencia y presente concernientes al teatro” (Adame, 73).

corresponde a lo que María José Contreras (“Práctica performativa e intercorporeidad”) define como práctica performativa, al señalar que es “una secuencia organizada de comportamientos con fines estéticos articulada principalmente en torno a la copresencia” (150).

Acción y práctica corporal de los devotos —movimientos voluntarios y controlados, organizados secuencialmente en comportamientos con fines estéticos— son principios con que estos sujetos configuran las presencias que desarrollan y presentan en el marco espacio-temporal de la celebración religiosa popular de Ayquina.

El carácter voluntario, controlado y organizado de la acción y práctica corporal permite codificar la percepción de su presencia. La percepción sensible de esta codificación permite señalar que los devotos desarrollan acciones y prácticas corporales para generar significantes estéticos con los que objetivizan su presencia.³

La percepción sensible de prácticas y acciones corporales permite distinguir distintas presencias a partir de las cuales los devotos participan de la celebración de Ayquina y se presentan ante la imagen de la Virgen. La acción y práctica corporal que desarrolla el peregrino comprende una caminata de 78 kilómetros a través del desierto de Atacama, desde la ciudad de Calama hasta el poblado de Ayquina. La acción y práctica corporal que desarrollan devotos pagadores de mandas se configura mediante el acto de ofrecer ante la imagen de la Virgen los exvotos que le fueron prometidos como agradecimiento a sus favores, generalmente placas metálicas inscritas con el nombre de la familia o el sujeto que honra la imagen sagrada. La acción y práctica corporal que desarrollan devotos romeros, en tanto, implica configurar la presencia de estos sujetos desde el uso y ofrecimiento de velas.

Cada una de estas acciones y prácticas corporales son ejecutadas y presentadas en el marco espacio-temporal de la celebración como estrategias operacionales con que los devotos organizan la mirada de Nuestra Señora Guadalupe; es decir, generando quiebres espaciales a partir de los cuales emerge su alteridad en tanto sujetos religiosos. Acciones y prácticas corporales que responden a principios productores de teatralidad y representación de la presencia en la fiesta religiosa popular de Nuestra Señora Guadalupe de Ayquina.

³ “Pueden considerarse significantes estéticos todas aquellas formas perceptibles, ya sean discursivas (escritas y orales, musicales), visuales (objetos, representaciones gráficas, movimientos visibles, colores, texturas y formas visibles, conductuales, actos, gestos, actitudes) o sensibles en general (táctiles, olfativas, auditivas, gustativas, visuales) que produzcan efectos de significado por la facultad estética del sujeto [...] El significante estético es siempre para un sujeto determinado en una situación dada, y no un significante en general y objetivo [...] Todo juego de significantes es, pues, producto de una objetivación que puede tener diversos grados de intersubjetividad. A tales grados de intersubjetividad denominamos objetividad” (Mandoki, 112, 113).



Imagen 3. Manifestación de devotos en plaza de Ayquina, víspera de la celebración de Nuestra Señora Guadalupe.

Fotografía: Manuel Letelier, Ayquina, septiembre 2010

Representación en la fiesta de Nuestra Señora Guadalupe de Ayquina

Corporeidad, co-presencialidad, acción y práctica corporal son principios que manifiestan la capacidad relacional y tensiva de las presencias que configuran estos sujetos para vincularse con la imagen de la Virgen e interactuar con los demás asistentes al acontecimiento festivo. La teatrología de la teatralidad aborda el estudio de la configuración de estas presencias adoptando un punto de vista semiótico, a partir del cual se comprende que:

La presencia solo puede ser “relacional y tensiva”: relacional en cuanto vinculada necesariamente a un sujeto (en las fórmulas sujeto-sujeto o sujeto-objeto) y tensiva porque la percepción implica atracción o repulsión y esto constituye una tendencia afectiva. La presencia entonces se entrama con una configuración perceptiva que delimita valores, atracciones, pasiones. [...] Esto quiere decir que la mera presencia sería ya una presencia semiotizada desde la que emergen sentidos que no son cognitivos o representacionales, sino que se desplazan en un ambiente de carácter más continuo que sería por definición preverbal (Contreras, “Estéticas de la presencia”, 4).

Las presencias que configuran mandantes, promesantes, peregrinos y devotos bailarines acentúan su capacidad perceptual relacional y tensiva en tanto

son presencias que representan el carácter religioso del sujeto que las produce, desarrolla y presenta en el marco espacio-temporal de la fiesta ritual de Ayquina. La presencia representativa es un principio fundamental que caracteriza la producción de teatralidad de la fiesta de Nuestra Señora Guadalupe de Ayquina. Principio respecto al cual cabe señalar que:

El significado del término representación es: representar algo, reproducir algo y, por lo tanto, también refiere a un reemplazar algo. Aquel “algo” (generalmente se refiere a una forma de la realidad) debe preceder, en estricto rigor, a la representación como algo primario [...] la representación es un concepto central de la teoría de los signos, cuyo significado siempre debe ser utilizado por medio de signos que deben ser puestos en directa relación al lenguaje, para lo ausente. No obstante, respecto a la imagen, ausencia y presencia forman simultáneamente una experiencia corporal. Esto quiere decir que imagen y cuerpo se encuentran directamente relacionados. Por eso el concepto de representación (*Representation*) debe definirse de otra manera. De mayor precisión aquí es el término presentación (*Darstellung*), pues aborda tanto aspectos de lo performativo como de lo representativo. Los signos, en el sentido de representación, se encuentran en vez de algo que no son en sí mismos, ya que solo retratan, representan o designan (Röttger, 20 – 23).

El devoto que participa de la fiesta ritual de Ayquina presenta acciones y prácticas corporales cuya ejecución en el marco espacio-temporal de la celebración permite percibir la presencia de sujetos religiosos; es decir, la presencia de un sujeto que se representa en calidad de peregrino, romero, pagador de manda, etc.



Imagen 4. El baile “Pielas Roja” junto a cofradía de tobas, osadas y gitanos es una de las innovaciones que en las últimas décadas se observa en la fiesta de Ayquina.

Fotografía: Manuel Letelier, Ayquina, septiembre 2010

Con relación a la producción de teatralidad de la fiesta religiosa popular de Ayquina y a la configuración de presencias representativas, cabe señalar que en este acontecimiento se observa el desarrollo de un tipo de acción y práctica corporal que codifica teatralmente algunas de estas presencias. Se trata de aquellas que pertenecen a conjuntos de devotos agrupados en bailes religiosos, quienes presentan configuraciones representativas de sus presencias a partir de la composición poética y metafórica de personajes.

La acción y práctica corporal que desarrollan los devotos miembros de bailes religiosos permite a estos sujetos configurar sus presencias de manera representativa a través de la composición y configuración de presencias relativas a los personajes que distinguen a cada baile religioso. Así el devoto bailarín de baile de Diablada, por ejemplo, se muestra componiendo y configurando la presencia de diablos, satanases, luciferos, cholas, diablasas y de todos los personajes pertenecientes al repertorio de este baile religioso.

Metáfora y poiesis son principios a partir de los cuales los devotos bailarines desarrollan acciones y prácticas corporales cuya ejecución implica la configuración de una presencia representativa realizada a través de la construcción y composición estética de personajes. De acuerdo a Juan Villegas, “se tiende a llamarlas ‘bailes’ como indicio de que, generalmente, integran danzas, prácticas musicales, variedad de instrumentos asociados a las culturas indígenas, coreografías con énfasis en colores y desplazamientos de grupos masivos o entidades colectivas” (254).

La teatrología de la teatralidad distingue la acción y práctica corporal que ejecutan los miembros de bailes religiosos que participan de la fiesta ritual de Ayquina en tanto su presencia es codificada de manera representacional a través de la composición metafórica y poética de su propia corporalidad.

Poiesis y metáfora en la fiesta de Nuestra Señora Guadalupe de Ayquina

El conjunto de sociedades de bailes religiosos del Norte Grande de Chile que participan de la fiesta religiosa popular de Ayquina se conoce bajo el nombre genérico de Bailes, término que connota agrupaciones religiosas o cofradías de devotos bailarines que en conjunto conforman sociedades corporativas estructuradas en federaciones de bailes religiosos que, en el caso de Calama, agrupan a 47 sociedades, siendo estas las encargadas de organizar y producir el acontecimiento festivo. Cada sociedad de baile está compuesta no solo por los bailarines sino también por las bandas musicales que acompañan a estos y por los socios de bailes —familiares o amigos que participan del rito y producción de la celebración aunque no necesariamente deban bailar.

Patricia Henríquez (1996), respecto a por qué bailan los devotos que participan de fiestas populares en honor a la imagen de la Virgen siendo miembros de bailes religiosos, señala: “La danza, un comportamiento tan humano y tan originario como el hombre mismo, fue el vehículo a través del cual se fueron

sincretizando los elementos hispanos que más interesaba imponer, con aquellos que a pesar de su comportamiento no español (prehispánico o negroide) se mantuvieron, ya sea por ser considerados inofensivos o que no influirían en la adopción de la nueva fe” (7).

De acuerdo al registro de George Serracino, el primer baile religioso de Ayquina es el Hindú, fundado en 1924 (11). A mediados del siglo XX comienzan a aparecer nuevas cofradías de bailes que adoptan y adaptan distintas formas para presentarse ante la imagen de la Virgen. Es el caso de la presencia del baile Apaches y Pielas Rojas. De acuerdo a Milton Godoy (2007), la aparición de estas nuevas formas es producto de la llegada del biógrafo y la amplia gama de imágenes que este pone a disposición de la cultura proletaria del mundo salitrero. Según el autor, este medio permitió que en 1949 irrumpieran en la escena las danzas árabes, después que el biógrafo presentara una película acerca de este pueblo. De igual manera y por influencias diversas fueron apareciendo bailes Gitanos, Diabladas con sus bronces y más tarde batucadas (17).



Imagen 5. El baile “Gitanos” representa agrupaciones humanas caracterizadas por ser una minoría étnica.

Fotografía: Manuel Letelier, Ayquina, septiembre 2008

Devotos bailarines de agrupaciones de bailes religiosos tan diversos como las Diabladas, Osadas, Gitanos y Pielas Rojas —por nombrar algunos que participan de la fiesta de Ayquina—, configuran la representación de su presencia usando máscaras y trajes confeccionados especialmente para la ocasión y ejecutando acciones y prácticas corporales a partir de las cuales construyen un personaje y la acción corporal de este, ambos caracterizados según el nombre del baile religioso que se trate, ya sea Mexicano, Corsario, Hindú, Caporal, o cualquiera de los que participa de la fiesta de Nuestra Señora Guadalupe.

Para participar de la fiesta, los devotos bailarines de cada cofradía componen y ejecutan la iconicidad y movimiento corporal de sus personajes representativos. Los devotos bailarines del baile de Diablada, por ejemplo, lo hacen utilizando máscaras que han sido elaboradas en la localidad de Oruro, Bolivia, a partir de una técnica basada en el uso de fieltro, fibra animal y vidrio, todos estos elementos moldeados en yeso y policromados al óleo. El resultado del trabajo artesanal de los maestros de Oruro da como resultado máscaras que se caracterizan por el uso de colores brillantes y fluorescentes en los que predominan rojos, amarillos, púrpuras, verdes, azules, rosas. Las formas y figuras de estas máscaras, en tanto, modifican la fisonomía humana del devoto bailarín miembro de la Diablada y así la exacerbación de las formas de sus ojos y boca hará que estos rasgos ocupen gran parte de la máscara, señalando formas relativas a animales con cuernos, colmillos y dientes afilados; figuras pertenecientes a reptiles y felinos y, en última instancia, adornadas con una serie de elementos de confección sintética y colores brillantes como lo son pelucas, pedrería, joyería plástica y mostacillas.

En el caso de las Diabladas de la fiesta de Ayquina, la adhesión de elementos brillantes y sintéticos para la confección de trajes, máscaras y accesorios indican la suntuosidad de los personajes diabólicos que bailan ante la imagen de la Virgen. Así lo demuestra la confección de los trajes de este baile: pantalones, camisas, pañuelos, capas y mantas de seda sintética para los diablos y blusas, jubones y polleras de seda, tafetán y terciopelo sintéticos para las diablasas. Suntuosidad del baile y de los personajes de la Diablada que demuestra el honor de la ocasión festiva, característica dada también por el uso de botas de cuero sintético para diablos, satanases y lucíferos y coronas, aretes y bisutería sintética en el caso de las damas, quienes adornan con lentejuelas y piedras de vidrio sus vestidos y mantas, las que son bordadas con figuras de sapos, arañas y serpientes, todos estos en respuesta al imaginario relativo a la cosmogonía andina.

El objetivo de realizar una construcción corporal representativa es común a todos los bailes religiosos. Cada baile configura y compone su representación a partir de las formas, colores, figuras y movimientos corporales que los caracterizan y distinguen; es decir, cada baile representa un imaginario determinado que adopta y adapta para presentar ante la imagen de Nuestra Señora Guadalupe.

La representación corporal de imaginarios tan diversos como el de bailes Cosacos, Tinkus y Morenadas, entre muchos otros, apunta a presentar ante la imagen de la Virgen y los asistentes al acontecimiento festivo la presencia de un personaje accionando —bailando— corporalmente, para transmitir de esta manera la sensibilidad relativa al sujeto religioso que es el devoto bailarín. Transmisión de sensibilidad generada a partir del estímulo estético que produce el uso de máscaras, trajes y el movimiento corporal relativo a cada baile y que es llevado a cabo a través de la ejecución de la acción y práctica corporal que distingue y representa a cada baile religioso.

Otro elemento que estimula la percepción de la presencia representativa del devoto bailarín es el movimiento corporal de los distintos bailes, los cua-

les funcionan estimulando la percepción de manera quinésica. Son estímulos dados por la ejecución de las coreografías propias y distintivas de cada baile religioso. En el caso del baile Osada, por ejemplo, implica que las distintas filas de devotos que conforman este baile, todos vestidos de osos, se muevan de manera sincronizada en un vaivén constante de caderas y hombros, dos pasos hacia adelante y dos pasos hacia atrás, intercalando vueltas en 180 y 360 grados sobre el eje del cuerpo. La percepción de este movimiento comunitario, realizado por todos quienes son parte de la Osada, habilita el reconocimiento y comprensión de las distintas figuras del baile; es decir, de la codificación que generan las figuras quinésicas, las cuales señalan el carácter metafórico de un personaje —y su acción— asociado a la cosmovisión andina, a la lluvia, fuerza masculina y cuidado de la madre tierra.

La función estética de la configuración corporal y representacional permite a devotos bailarines de Diabladas, Osadas, Mexicanos, Pielas Rojas, Siux, Gitanos, Españoles, Tinkus, Morenadas, Caporales y todos los bailes que participan de esta celebración religiosa popular, transmitir la metáfora del personaje que producen y presentan, el cual es construido a partir del uso y composición de colores, formas, quinésis y una serie de elementos cuya percepción habilita el reconocimiento de la presencia “otra”, representacional.



Imagen 6. El baile “Tobas” cuenta con una serie de personajes representantes de etnias indígenas. Es un baile caracterizado por el uso de trajes y máscaras típicos de esta cofradía de devotos bailarines.

Fotografía: Manuel Letelier, Ayquina, septiembre 2010

La percepción sensible del personaje que configura y compone el devoto bailarín permite reconocer y comprender la metáfora que este sujeto construye desde su sensibilidad religiosa. Se trata de la metáfora de la acción y práctica corporal representativa de este sujeto, la cual presenta una doble articulación de presencias, relativa al devoto bailarín y al personaje distintivo del baile en que este participa: diablos —diabladas—, osos —osadas—, indios —tobas, pieles roja, siux—; caporales, chinos, españoles, mexicanos, gitanos, etc.

Metáfora que genera la gramática corporal —quinésica e icónica— que desarrolla el devoto bailarín al ejecutar su baile en el marco espacio-temporal y convivial de la celebración, la cual distingue la teatralidad y representación que produce el sujeto religioso, que es miembro de uno de los 47 bailes religiosos que participan de la fiesta de Ayquina, respecto a la representación que generan otro tipo de devotos, promesantes y peregrinos fundamentalmente. La efectividad de la metáfora de los bailes religiosos se relaciona a las materialidades que estos presentan ante la imagen de la Virgen; materialidades que forman la representación e informan del carácter poiético de su acción y práctica corporal. En este sentido, de acuerdo a Ticio Escobar:

Simplificando al extremo un problema complicado, cabe acá recuperar la vieja distinción entre el nivel *estético* y el *poético*, o propiamente artístico: el primero se refiere al momento perceptivo y sensible: la maniobra formal que recae sobre el objeto; el segundo, a la irrupción de la verdad que convoca esa maniobra. Así, lo estético involucra el ámbito de lo bello, la búsqueda de la armonía formal y la síntesis de los múltiples en un conjunto ordenado, mientras que lo artístico se abra a la posibilidad de intensificar la experiencia de lo real, movilizar el sentido. La práctica del arte supone, así, un trabajo de revelación: debe ser capaz de provocar una situación de extrañamiento, para develar significados y promover miradas nuevas sobre la realidad (33).

El devoto bailarín configura y compone a través de estímulos quinésicos e icónicos un personaje y la acción de este para presentar su presencia en tanto sujeto religioso. Él es quien encarna un personaje ante la Virgen y los demás asistentes a la celebración. En el marco espacio temporal de la fiesta de Ayquina, la presencia del devoto bailarín la constituye tanto la presencia de sí mismo en calidad de sujeto religioso como la presencia del personaje que configura y compone.

El ser estético de la presencia representacional —personaje— que configura el devoto bailarín se basa en el uso de elementos formales, figurativos, cromáticos, quinésicos e icónicos. Son elementos sensibles a través de los cuales este sujeto tensiona la percepción de su presencia presentacional —relativa a la corporeidad del devoto bailarín—, respecto a la presencia representacional, perteneciente al personaje que, dependiendo del baile, presentará una iconicidad y quinésis “otra”.

Cada baile religioso que participa de la fiesta de Nuestra Señora Guadalupe de Ayquina exhibe una articulación representacional corporal distintiva. Ello

porque cada cofradía cuenta con máscaras, accesorios, trajes y movimientos corporales que los caracterizan y permiten distinguir y percibir la metáfora y poiesis de uno respecto del otro; es decir, de un baile Diablada respecto a una Osada, Piel Roja, Gitano, Mexicano, Corsario, Tinkus, etc.

El devoto bailarín al presentar una composición corporal de carácter representativo —el personaje—, hace de este un objeto susceptible de ser percibido de manera estética. Así, ante la ejecución del baile Gitano, por ejemplo, se aprecia una serie de formas y figuras que icónica y quinésicamente permiten reorganizar la comprensión de aquel mundo al cual se enfrenta la percepción sensible.

La acción y práctica corporal del baile Gitano, la estética de su iconicidad y quinésis, permiten percibir la presencia de mujeres que visten faldas largas, velos y utilizan una serie de accesorios como collares, pulseras y cintillos confeccionados con monedas brillantes, plateadas y doradas. Trajes de tul sintético en colores brillantes celestes, rosas, amarillos y verdes que señalan la forma de vestir de una gitana tal cual se ve en el cotidiano, es ese el imaginario al cual alude la representación de este baile religioso. Algo similar al traje que utilizan los devotos bailarines, gitanos varones: pantalones bombachos en seda sintética, camisas holgadas, pañuelos en la cabeza y chalecos cortos, panderetas en sus manos y cintas de colores brillantes colgando, elementos que revelan la estilización de la figura y forma de un gitano en fiesta.

Son elementos representacionales con los cuales los devotos bailarines de las distintas cofradías movilizan el sentido de la presencia que es presentada ante la imagen de la Virgen y todos quienes participan del acontecimiento festivo. De este modo, la doble articulación de presencias que configura y compone el devoto bailarín de baile religioso mediante la ejecución de su acción y práctica corporal, intensifica la experiencia de lo real e instituye la realidad poiética del baile.

La ejecución de movimientos corporales complementada con el uso de máscaras y trajes permite a devotos bailarines miembros de distintas agrupaciones de bailes religiosos generar en el marco espacio-temporal y convivial de la fiesta de Ayquina el acontecimiento poiético que caracteriza la producción de su teatralidad y representación. De acuerdo a Jorge Dubatti respecto a lo que denomina sub acontecimiento poiético, cabe señalar que:

El carácter de otredad y desterritorialidad de la poiesis permite considerarla “mundo paralelo al mundo”: al establecer su diferencia (de principio formal, y en consecuencia también de materia) el ente poético funda *un nuevo nivel del ser*, produce un *salto ontológico*. Esta capacidad de saltar a otro nivel y establecer “en paralelo” le otorga al ente poético una *naturaleza metafórica*: es otra cosa respecto de la realidad cotidiana, y se ofrece en sí como término complementario del mundo cotidiano. Si la realidad cotidiana (con su gramática) es el término “real” de la metáfora, la realidad del ente poético es el término “ideal” de la metáfora (34, 35).

El devoto bailarín a través de su acción y práctica corporal configura y compone las diferencias formales y materiales que permiten distinguir su corporalidad respecto a la corporeidad y acción del personaje que representa. En el baile de Diablada, por ejemplo, la máscara que modifica la fisonomía humana, el traje que señala la suntuosidad del personaje diabólico y el honor del acontecimiento y la narratividad que surge de los movimientos corporales cuyas figuras señalan la lucha entre el bien y el mal, son elementos sensibles que manifiestan la codificación de la presencia corporal, la composición representativa del personaje y la configuración gramatical y estética del cuerpo del devoto bailarín.



Imagen 7. El baile “Diablada” es otra cofradía de devotos bailarines que se caracterizan por sus máscaras y trajes. La influencia de éste baile proviene del carnaval de Oruro en Bolivia.

Fotografía: Manuel Letelier, Ayquina, septiembre, 2008

Como la configuración y composición representacional del baile de Diablada y Osada se cuentan entre las más complejas, en tanto la codificación del personaje construido implica uso de máscaras, accesorios, trajes y movimientos corporales que movilizan el sentido presentacional hacia la comprensión de un imaginario totalmente ficticio —a diferencia, por ejemplo, del imaginario del baile Gitano que tiene asidero en la realidad—; es en estos bailes donde es más fácil percibir cómo la presencia y acción representativa del personaje complementa y contrasta la percepción de la presencia del devoto bailarín. Es decir, en estos bailes, la codificación del imaginario que sustenta la configuración y composición representacional señala de manera directa la construcción poética y metafórica que genera la sensibilidad del devoto bailarín al aludir a cosmogonías religiosas y míticas tanto andinas como cristiano-católicas.

La poiesis que genera la acción corporal de los devotos bailarines a través del estímulo icónico y quinesico permite percibir una práctica religiosa actual en

vínculo con la tradición ritual latinoamericana. Práctica corporal que histórica, antropológica, mítica y socialmente justifica la necesidad de la configuración y composición representacional para poner un mundo a existir. Ello, en tanto a partir de la poiesis de la representación el sujeto religioso —devoto bailarín— puede volver a la cotidianeidad de la vida. La eficacia poiética, relativa a la teatralidad que producen los bailes religiosos, está dada por el estímulo perceptual de realidades representadas, las cuales actúan sobre el cotidiano indicando su alteridad desde la dimensión sacralizada de la fiesta ritual de Ayquina.

La percepción de presencias configuradas y compuestas de manera representacional mediante la construcción estética de personajes permite al devoto bailarín producir hechos y relaciones teatrales en el marco espacio-temporal de la celebración. Ello en tanto la teatralidad y representación de sus bailes religiosos son resultado de estrategias y operaciones con las que estos sujetos se vinculan con la imagen de Nuestra Señora Guadalupe de Ayquina, organizando su mirada y la de todos quienes perciben la ejecución de su acción y práctica corporal.

La metáfora y poiesis que genera la práctica y acción corporal del devoto bailarín permite comprender el carácter simbólico de su presencia, acción y práctica corporal, las cuales manifiestan que no basta rezar para agradecer, solicitar u honrar la imagen de la Virgen, sino que es necesario bailar, comportarse y ser visto como un personaje para, finalmente, postrarse ante su imagen y en este gesto dar a conocer su grandeza, religarse con sus pares, con su entorno físico-geográfico-natural y con la realidad cotidiana a la cual, una vez acabada la celebración, se debe retornar.⁴



Imagen 8. La Diablada cuenta con una serie de personajes como los arcángeles, la muerte, los diablos, satanases y chinas. La ejecución de este baile produce una serie de figuras y composición de imágenes en movimiento que representan la lucha entre el bien y el mal.

Fotografía: Manuel Letelier, Ayquina, septiembre, 2008

⁴ De acuerdo a Fernando de Toro, “Un símbolo es un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley, generalmente en asociación de ideas generales que determinan la interpretación del símbolo en referencia a ese objeto” (103).

La configuración y composición quinésica e icónica de personajes simbólicos como lo son, por ejemplo, los diablos cuya presencia y acción corporal señala la lucha entre el bien y el mal, así como también la dualidad arriba-abajo, caos-orden, oriente-poniente, permiten al devoto bailarín establecer vínculos en el marco espacio-temporal y convivial de la celebración. Una forma de relación que cabe denominar teatral en tanto el devoto bailarín presenta su representación corporal en un contexto copresencial en el cual genera quiebres espaciales y emerge la alteridad de su presencia.

En el ámbito religioso popular de la fiesta ritual de Ayquina, la teatralidad y representación metafórica, poética y simbólica de los bailes religiosos llevan a considerar, de acuerdo a Pedro Morandé, que:

La valoración de la experiencia religiosa no debe buscarse, en consecuencia, en su forma de interrelación con las estructuras que ordenan otros ámbitos del funcionamiento social, sino que se encuentra en sí misma, como orientación al bien, la verdad y la belleza que ella misma manifiesta y verifica en la relación con otras personas. El núcleo de la cultura de la oralidad no está constituido por la fundamentación del orden, sino por la identificación de la presencia que crea vínculos efectivos entre los sujetos que se encuentran (213).

La teatrología de la teatralidad permite reconocer y comprender la realidad que los sujetos religiosos construyen a partir de la configuración y composición corporal de sus presencias. Es una perspectiva que se presenta como una manera de dar cuenta del vínculo entre teatro y vida, superando su aparente dicotomía, la cual de acuerdo a Domingo Adame, surge al considerar que “el teatro y la vida son reales, sin embargo se distinguen en el carácter ‘simulado’ del primero y ‘efectivo’ de la segunda” (236).

La teatralidad y representación que producen los devotos de la fiesta de Ayquina a partir de sus acciones y prácticas corporales, en especial aquellas que ejecutan los miembros de bailes religiosos, demuestran maneras de codificar la presencia de forma simbólica y estéticamente efectiva, para establecer relaciones y hechos teatrales, lo que se comprende al considerar que la simulación y efectividad de la representación corporal obedecen a formas de participar en el acontecimiento festivo: peregrinando, ofreciendo exvotos, bailando. Formas que además informan de una manera activa y comunitaria de concebir y vivir tanto la cotidianidad de la vida como su contraparte, la sacralidad de la realidad y el contacto con las divinidades, centro de la actividad que genera la devoción popular. En el caso de la fiesta de Ayquina, maneras representacionales a partir de las cuales los devotos se vinculan a la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe.

Los devotos que participan de esta celebración disponen, en el marco espacio temporal de la fiesta, de estrategias y operaciones relacionadas a la configuración y composición corporal representativa, estéticamente efectivas, como sucede con los devotos bailarines, en tanto la percepción sensible de sus alteridades, simulaciones y simbolismos, permite a estos sujetos interactuar entre sí en un

acontecimiento co-presencial en que algunos de los participantes se transforman en observadores de la metáfora y poiesis que distingue y caracteriza la teatralidad de esta fiesta ritual y celebración popular.

Referencias

- Adame, Domingo. *Elogio del oxímoron: introducción a las teorías de la teatralidad*. México D.F.: Universidad Veracruzana, 2005. Medio impreso.
- Alcántara, José Ramón. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2002. Medio impreso.
- Contreras, María José. “Estéticas de la presencia: otros aires en el teatro chileno de principios de siglo XXI”. *Revista Telón de Fondo* 10 (2009). Sitio web.
- Contreras, María José. “Práctica performativa e intercorporeidad. Sobre el contagio de los cuerpos en acción”. *Revista Apuntes* 130 (2008). Medio impreso.
- Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2007. Medio impreso.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2008. Medio impreso.
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago: Metales Pesados, 2008. Medio impreso.
- Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2004. Medio impreso.
- Godoy, Milton. *Chinos*. Santiago: Editorial Universidad Bolivariana, 2007. Medio impreso.
- Grumann Sölter, Andrés. “Estética de la ‘danzalidad’ o el giro corporal de la ‘teatralidad’”. *Revista Aisthesis* 43 (2008). Medio impreso.
- Helbo, André. *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna, 1989. Medio impreso.
- Henríquez, Patricia. *¿Por qué bailando?* Santiago: Editorial Printext, 1996.
- Malo, Claudio. “Religiosidad y fiestas populares”. *Revista Artesanías de América* 53 (2002). Medio impreso.
- Mandoki, Katya. *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1994. Medio impreso.
- Morandé, Pedro. *América Latina: Identidad y Futuro*. México: Instituto Mexicano de Doctrina Social Cristiana 2007. Medio impreso.
- Röttger, Kati. “¿Última o primera (es)cena? Cristo o la crisis de la representación”. *Revista Apuntes* 130 (2008). Medio impreso.
- Serracino, George. (1983) “Historia y festividad del Santuario de Nuestra Señora Guadalupe de Ayquina”. *Rostros del Loa* 1 (1983). Medio impreso.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005. Medio impreso.