

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Teatralidad andina en la Tunantada de Yauyos-Jauja (2024):
Una exploración desde los Andes

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que
presenta:

Daniela Gavy Segura Morales

Asesor:

Renzo Gonzalo Garcia Chiok


Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, **Renzo Gonzalo Garcia Chiok**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *Teatralidad andina en la Tunantada de Yauyos-Jauja (2024): Una exploración desde los Andes*, de la autora **Daniela Gavy Segura Morales**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **14%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **20-feb-2025**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 26 de marzo de 2026

Nombres y apellidos del asesor: Renzo Gonzalo Garcia Chiok	
DNI: 42357120	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-2024-5725	

Resumen

La presente investigación analiza de qué manera se configuran los rasgos particulares de la teatralidad andina en el caso de la tunantada, danza satírica y emblemática de la ciudad de Jauja cuyo día central es el 20 de enero, fecha del Concurso Nacional de Tunantada en la que participan diferentes asociaciones tunanteras de distintos lugares. La tesis se centra en los hechos escénicos desarrollados en los alrededores de la Plaza Monumental Juan Bolívar Crespo – 20 de Enero, a partir del análisis del *pukllay* (juego teatral) y el *saynata* (enmascaramiento) de la tunantada, basándose en autores como Miguel Rubio (2009, 2022) y Alfonsina Barrionuevo (citada en Rubio, 2009). Desde un enfoque cualitativo, se estudian estos hechos, mediante revisión bibliográfica, grabaciones y entrevistas semiestructuradas. El análisis evidencia que el *pukllay* permite que los intérpretes representen al personaje desde su propia personalidad, creando diferentes matices entre todos los intérpretes del mismo personaje; por su parte, el *saynata* crea un vínculo entre la danza y el intérprete. La investigación concluye que la tunantada incorpora elementos de la teatralidad andina que se sustentan en la propia comunidad; estos enriquecen la creación actoral y promueven una visión más inclusiva del arte escénico en el Perú.

Abstract

This research analyzes how the features of Andean theatricality are configured in the case of the *tunantada*, a satirical and emblematic dance of the city of Jauja, whose central celebration takes place on January 20, Date of the National Tunantada Competition, in which different tunantada associations from various locations participate. The thesis focuses on the performatic events developed in the surroundings of Plaza Monumental Juan Bolívar Crespo – 20 de Enero, based on the analysis of *pukllay* (theatrical play) and *saynata* (masking) within the *tunantada*, drawing on the theoretical contributions of Miguel Rubio (2009, 2022) and Alfonsina Barrionuevo (cited in Rubio, 2009). From a qualitative approach, the performatic events corresponding to January 20, 2024 are studied through bibliographic review, audiovisual recordings, and semi-structured interviews. The analysis shows that *pukllay* allows performers to create a character from their own personalities, opening the way for diverse nuances among those who portray the same character; meanwhile, *saynata* establishes a symbolic bond between the dance and the performer. The research concludes that the *tunantada* incorporates elements of Andean theatricality rooted in the very own community; these elements enrich performer creation and promote a more inclusive perspective of the performing arts in Peru.

Agradecimientos

Agradezco profundamente a las mujeres de mi vida: mi abuela, mi mamá y mi hermana.

Y al señor gracioso: mi papá.

A Motita, que me acompañó hasta mis últimos ciclos de la universidad; sin ella, migrar no hubiera sido posible.

A Sol y Luna, que son lo que la migración me dio.

A mi asesor, que me acompañó en todo este proceso.



Índice

Resumen.....	ii
Abstract.....	iii
Agradecimientos	iv
Índice.....	v
Índice de anexos.....	ix
Introducción	1
Capítulo 1. Estado del arte	6
1.1. Investigaciones de la teatralidad andina.....	6
1.2. Investigaciones sobre la tunantada.....	8
Capítulo 2. Marco conceptual.....	11
2.1. Teatralidad andina.....	11
2.1.1. Pukllay.....	12
2.1.2. Saynata	13
2.2. Tunantada.....	17
Capítulo 3. Metodología de la investigación	40
3.1. Enfoque de la investigación	41
3.2. Procedimiento de recojo, sistematización y análisis de la información.....	44
3.3. Fuentes	45
3.3.1. Videos.....	45
3.3.2. Entrevistas	46
3.4. Instrumentos de recolección de datos	48
Capítulo 4. Análisis de la teatralidad andina en la tunantada	49
4.1. Análisis del <i>pukllay</i> en la tunantada.....	49
4.1.1. Chuto.....	49

4.1.2. Arriero	57
4.2. Análisis del <i>saynata</i> en la tunantada	61
Conclusiones	67
Referencias bibliográficas.....	69
Anexos	72



Índice de figuras

Figura 1. Jaujinas	20
Figura 2. Chuto	21
Figura 3. El arriero.....	23
Figura 4. El viejito	24
Figura 5. El español	25
Figura 6. Wanka.....	27
Figura 7. Sicaina	28
Figura 8. Huatricula.....	29
Figura 9. El doctor	30
Figura 10. El Jaimile.....	31
Figura 11. El chuncho.....	32
Figura 12. La cuzqueña.....	33
Figura 13. El cuzqueño	33
Figura 14. Maria Pichana.....	35
Figura 15. El inca.....	36
Figura 16. El cahuide	37
Figura 17. El bufón	38
Figura 18. Los chutos.....	51
Figura 19. Chuto feliz	52
Figura 20. Chuto sentimental.....	53
Figura 21. Chuto coqueto: inicio y fin del movimiento.....	55
Figura 22. Arriero adulto	58
Figura 23. Arriero niño	60
Figura 24. Jaujina elegante	62



Índice de anexos

Anexo 1. Guía de observación de elementos teatrales andinos en la tunantada: <i>pukllay</i>	72
Anexo 2. Guía de observación de elementos teatrales andinos en la tunantada: <i>saynata</i>	73
Anexo 3. Guion de entrevista semiestructurada.....	74



Introducción

La tunantada significa protesta, parodia y sátira (Ministerio de Cultura del Perú, 2020). Esta es una danza satírica de las clases sociales de la época colonial peruana y nació en el valle del Mantaro, específicamente en la ciudad de Jauja.

De naturaleza mestiza¹, adoptó su forma distintiva a principios de la República, fusionando elementos españoles y nativos. Entendida también como una festividad grupal que escenifica la convivencia armónica y respetuosa de las diferencias entre las cuadrillas que ejecutan diferentes pasos al ritmo de una sola melodía (Hidalgo & Ceras, 2019, p. 101).

La tunantada posee diversos simpatizantes alrededor del Perú y el mundo. Gracias a la migración interna, la danza ha viajado a diferentes países y provincias del Perú. Una de ellas es Huancayo, ciudad ubicada en el centro del Perú, a aproximadamente una hora y quince minutos en auto desde Jauja. Esta investigación nace ahí, en mi ciudad de origen.

Aunque la tunantada no fue algo que conocería de inmediato. En una ciudad tan viva culturalmente, con pasacalles y fiestas constantes, las diferentes danzas se mezclaban en mí. Como hija de migrantes, mi conexión con las tradiciones locales no fue heredada, sino construida de forma personal y progresiva.

Mi participación en el elenco de danzas folclóricas del colegio en el que me formé generó en mí una relación muy estrecha con este arte, lo que llevó a reforzar mi identidad como mujer andina. Aquello me condujo a una fiesta en Chongos Bajo, Huancayo. Donde conocí al Chuto, personaje que me impresionó profundamente: su energía, su picardía, la fuerza de su cuerpo en movimiento.

Más adelante, al iniciar mi formación actoral en Lima, la capital de Perú, empecé a notar cruces entre la danza y el teatro. La pregunta que me impulsó fue simple, pero potente:

¹ Es considerada de esta manera debido a los diferentes tipos de personajes que representan los antiguos estratos sociales que albergan los aportes foráneos y autóctonos, como lo son la influencia hispánica y andina (Ministerio de Cultura del Perú, 2020).

¿Qué tanto de lo que viví en Huancayo ya era teatro, aunque no lo denominara así? Pregunta que me enfrentaba a mis conocimientos académicos universitarios.

Debido a la falta de estudios sobre las danzas tradicionales desde una mirada teatral, acentuar las bases de la investigación fue un reto. Encontré escasos estudios en comparación a los campos de la sociología o antropología que poseen mayor investigación y apoyo. Esta problemática limita la investigación y a su vez, la posible utilidad que podría obtener la comunidad teatral peruana.

Para Carlos La Rosa (2017, p. 100), en su investigación de maestría titulada *Las artes escénicas en el Perú: el dominio del discurso económico-occidental*, las danzas tradicionales se encuentran ubicadas dentro de una lógica evolutiva del arte que las sitúa como expresiones anteriores o no culminadas frente al modelo europeo. Según La Rosa, pareciera que estas danzas se encuentran en la sucesión temporal del arte, percibiéndolo como un proceso evolutivo, como si aún faltara desarrollarse para encontrarse completa (p. 100).

Aquello presenta un debate sobre qué sucede con las representaciones que no parten de un texto dramático. Lo que nos lleva a preguntarnos ¿Qué relación tiene la mirada occidentalizada sobre lo que entendemos hoy en día por teatro?

A pesar de que aún existe una mirada occidentalizada en el arte, aquello me impulsó en pensar sobre la teatralidad andina en la tunantada como un elemento potencialmente enriquecedor al bagaje actoral peruano. Un intento de sumar a la comunidad teatral del país y reconocer a nuestras propias costumbres. Esta investigación promueve el uso de términos propios de la teatralidad andina como categorías de conocimiento artístico, ya que, a diferencia de disciplinas como la antropología, donde el uso de sus conceptos está plenamente legitimado, en nuestro campo todavía no se reconocen con la misma fuerza. Desde esta necesidad, el estudio amplía los conocimientos existentes sobre la Tunantada al

abordarla desde una experiencia identitaria, lo que permite abrir nuevos espacios de diálogo e impulsar futuras investigaciones en este ámbito.

Para esta investigación se encontraron dos fuentes importantes. Miguel Rubio, director y fundador del grupo teatral peruano Yuyachkani, presenta investigaciones sobre la teatralidad andina en la obra “En busca de la teatralidad andina” (2009, p. 257). El autor define la teatralidad andina como una forma sofisticada de expresión sustentada en el juego y la oralidad, donde los personajes se crean a través de la verbalización de roles distintos.

Alfonsina Barrionuevo (citada en Rubio, 2009, p. 257) comenta que la teatralidad andina es un concepto que se expresa a través de varias actividades. Estas son: “*pukllay* (juego), *yachachikuy* (ensayo), *llimp'ikuy* (maquillaje), y *pampakuy, saynata(kuy)* (enmascaramiento)” (p. 257).

En el presente trabajo se empleará el término *saynata*, siguiendo el uso desarrollado por Rubio (2022) en *El gran teatro del Paucartambo*, donde dedica un apartado específico a esta práctica, entendida como acción de enmascaramiento.

En esta misma obra, Rubio (2022), los componentes se construyen desde la tradición y la memoria comunitaria (p. 45). Aquellas son actividades grupales de las comunidades como: limpiar acequias, organizar el ganado, etc. (p. 45). Mediante la conmemoración a ella surgen “cuerpos reunidos en los que aparecen en la danza, el canto, música, vestuario, accesorios, máscaras, entre otras manifestaciones artísticas” (p. 46).

Para esta investigación se retomarán especialmente las categorías de *pukllay* (juego) y *saynata* (enmascaramiento), así como los aportes de Rubio, con el fin de analizar cómo se manifiesta la teatralidad andina en la tunantada.

La pregunta principal de la investigación se formula de la siguiente manera: ¿Cómo se configuran los rasgos particulares de la teatralidad andina en el caso de la tunantada?

Mientras que las preguntas secundarias son las siguientes: ¿Cómo se configuran los rasgos de

la teatralidad andina a nivel de *saynata* en la tunantada? y ¿Cómo se configuran los rasgos de la teatralidad andina a nivel de *pukllay* en la tunantada?

La hipótesis presenta que la tunantada incorpora el *pukllay* y *saynata*, donde se observa que tanto la máscara como el vestuario establecen un vínculo entre el intérprete y el rol que asume, y lo que este representa para la comunidad. El *pukllay* permite el uso de recursos físicos por parte del actor-danzante, manteniendo las reglas de la comunidad, pero fomentando la organicidad y espontaneidad de los personajes. El *saynata* permite encontrar una presunta tangibilidad sobre el nexo entre el danzante y la danza a través del enmascaramiento.

La investigación tuvo un enfoque cualitativo que se fundamentó en un estudio de caso específico, centrado en el análisis de la presencia de signos teatrales andinos en la tunantada. Para recopilar la información pertinente se emplearon tres métodos: revisión bibliográfica, grabaciones del Concurso Nacional de Tunantada y entrevistas semiestructuradas.

Para recopilar la información pertinente se emplearon tres métodos: revisión bibliográfica, grabaciones del día del Concurso Nacional de Tunantada y entrevistas realizadas por la autora a las actrices-danzantes que hayan bailado en el concurso. La revisión bibliográfica permitió aprovechar y ampliar el conocimiento existente sobre el tema. Las grabaciones, guiadas por un análisis, proporcionaron percepciones directas y los registros audiovisuales enriquecieron la comprensión del tema.

Por último, las entrevistas semiestructuradas brindaron perspectivas cercanas de los participantes de la tunantada, complementando a la información textual encontrada. La elección de estos métodos permitió capturar la riqueza cultural y escénica de esta danza, lo que facilitó una interpretación detallada de la interacción entre la tunantada, los elementos teatrales y el contexto festivo en el que se desarrolla.

Finalmente, la tesis se organiza en cinco capítulos, donde se desarrollan el estado del arte, el marco teórico que aborda la teatralidad andina y sus componentes (*pukllay* y *saynata*), la metodología de la investigación, el análisis de la teatralidad andina en la tunantada y, finalmente, las conclusiones.



Capítulo 1. Estado del arte

Este primer capítulo aborda los estudios de la teatralidad andina y de la tunantada en cada subcapítulo correspondiente. Esta primera etapa emplea fuentes bibliográficas como libros, revistas de investigaciones, tesis de licenciatura y maestría.

1.1. Investigaciones de la teatralidad andina

La teatralidad andina en la festividad del señor de Qoyllur rit'i es una investigación para obtener el grado de bachiller realizada por la directora, productora y actriz peruana Tania Beltrán (2020). La autora resalta tres aspectos importantes de la teatralidad andina en esta festividad: juegos, danza y música, y rituales (p. 2).

Según Beltrán (2020), la festividad del señor de Qoyllur rit'i es celebrada todos los años, en el quincuagésimo octavo día después del Domingo de Pascua, una semana antes del Corpus Christi, en Cusco. *Pucllanapata* configura uno de los juegos principales de la festividad, este se basa en la manifestación de los deseos y aspiraciones personales (p. 7).

Dentro de la festividad existen dos danzas: *Wayri Ch'unchu* y *Qhapaq Qolla*, pertenecientes a la selva y sierra respectivamente. Como comenta Beltrán (2020), contienen comparsas con danzantes enmascarados como el Ukuku, personaje mitológico que actúa como mediador entre los humanos y las deidades. La representación mitológica realizada por los danzantes y espectadores, ascienden al nevado Sinak'ara como ofrenda (p. 3). El Wayri Ch'unchu es un personaje que no posee máscara y que es representado por un grupo de personas. Ellos se convierten en líderes del ritual, ya que guían el camino y, consecuentemente, realizan rituales entre ellos (p. 7).

Esta tesis destaca en cómo confluye el ritual, el juego, la danza y la música, coexistiendo de manera orgánica. Aquello revela la riqueza cultural y la profunda conexión con la mitología andina. Principalmente los Ukukus, ya que ejemplifican la teatralidad andina

al representar simbólicamente su papel como guardianes de las montañas y mediadores entre la comunidad y las deidades.

Estos elementos tan diversos, pero a la vez profundamente conectados con la historia de la comunidad evidencian que las danzas tradicionales de nuestro país contienen múltiples formas de teatralidad. A pesar de surgir de contextos distintos, Cusco y Jauja (ciudad origen de la tunantada), comparten elementos estructurales y simbólicos que sugieren la existencia de un patrón común. Uno que vincula profundamente la danza tradicional con el teatro, la memoria colectiva y la representación de roles.

Calles, iglesias y plazas: Los espacios en las manifestaciones de teatralidad andina es una investigación académica de Rodrigo Benza (2020) donde explora las manifestaciones de la teatralidad andina en distintos espacios. Para el autor, la teatralidad andina surge desde la época colonial, etapa que entrelaza los elementos prehispánicos e hispánicos. Estas expresiones configuran una fusión entre prácticas escénicas y rituales introducidos por los españoles (p. 4).

Como elemento central, destaca la danza, entendida como parte integral de rituales y festividades. Muchas de estas danzas se encuentran vinculadas a celebraciones católicas en honor a santos y vírgenes. Poseen un fuerte componente teatral, incorporan personajes enmascarados y músicos que acompañan el desarrollo festivo, constituyéndose como parte esencial de eventos rituales, fiestas y juegos (Benza, 2020, p. 4).

Asimismo, el autor reflexiona sobre la relevancia del espacio donde se realizan estas manifestaciones, señalando que el carácter ritual o festivo varía según el contexto. No es lo mismo ejecutarlas frente al frontis de una iglesia durante una celebración religiosa que presentarlas en un escenario competitivo, como un concurso (Benza, 2020, p. 13). El espacio condiciona la experiencia y resignifica la representación.

De este modo, Benza plantea que las manifestaciones de teatralidad andina poseen una naturaleza dual donde coexisten religión y cultura, tradición y contemporaneidad, lo prehispánico y lo hispánico. Los espacios comunitarios se convierten así en escenarios de una constante reinterpretación simbólica (2020, p. 14).

Finalmente, cada autor destaca distintos aspectos de la teatralidad andina, aportando un panorama diverso y enriquecedor. Tania Beltrán (2020, p. 9) subraya la presencia de elementos como juegos, danza, música y rituales, que juntos configuran la memoria colectiva y un sentido de pertenencia comunitaria. Este enfoque destaca la función del teatro andino no solo como un espectáculo, sino como un acto de resistencia cultural y preservación de identidad.

Rodrigo Benza (2020), por otro lado, sitúa a la teatralidad andina como una mezcla de factores que evocan la liminalidad, mencionada en líneas anteriores. Por su naturaleza dual, observada en la investigación de Benza, la teatralidad andina toma nuevas formas y las adhiere para ser parte de ella. Como se observa en la asimilación entre lo prehispánico e hispánico, lo mestizo e indígena, etc. Lejos de ser estático, evoluciona y se transforma con el tiempo en respuesta a los cambios sociales y culturales.

Ambos autores no pierden de vista la historia de la comunidad, la cual se enriquece constantemente con la participación de sus miembros. En ambos casos prestan atención al colectivo, mostrando así que la teatralidad andina es un conjunto de elementos activos que están relacionados al pasado y presente de forma orgánica.

1.2. Investigaciones sobre la tunantada

Tunantada, pasión hecha canción de Rivera et al. (2022) aborda la vida de tres músicos y su relación con la tunantada. Esta investigación reflexiona sobre la importancia e impacto cultural que posee esta danza en sus seguidores.

Esta representación ha llegado a diferentes rincones del mundo, como en Roma con las asociaciones “Embajadores de la Tunantada Torino”, “Asociación Tunaneros de Corazón”; en Estados Unidos se encuentra la Asociación Folklórica Tunantera “Señor Agonía de Limpias” de New York; asimismo la “Institución Jaujina Tunantera en Suecia” (Rivera et al., 2022, p. 920).

Este fenómeno se debe, según los investigadores, a que esta danza representa un gran valor cultural para quienes la practican, ya que sus experiencias y vivencias colectivas nacen desde la comunidad; por ello, al migrar, recrean espacios para seguir en contacto con ella. En ese sentido, la investigación concluye que la tunantada ha atravesado un proceso de transformación que no ha sido una limitante, sino un impulso para su diversificación con el paso del tiempo, incluso en el extranjero (Rivera et al., 2022, p. 936).

Esta investigación expone la relación entre los músicos y la tunantada, en cómo la migración hace posible seguir difundirla fuera del país, todo ello debido a sus vivencias cercanas con ella. Aquello demuestra el gran impacto cultural e identitario que posee esta danza que ha atravesado fronteras.

Por otra parte, Hacia un calendario tunanero de José Limonchi (2017) es un texto académico que profundiza las celebraciones de la tunantada realizadas a lo largo del año. Lo que permite reconocer las fechas con mayor afluencia de seguidores y la estrecha relación entre la religión y la danza.

El autor inicia la investigación reconociendo la popularidad de esta representación, la cual ha extendido su influencia más allá de sus fronteras originales (Limonchi, 2017, p. 215). Para el autor, la popularidad de esta danza, tanto fuera y dentro del país, se ha visto influenciada por el crecimiento poblacional y el proceso migratorio. La tunantada se encuentra presente en concursos, festivales, pasacalles y cuenta con un gran alcance por

medios de comunicación, los cuales han jugado un papel crucial para su difusión (Limonchi, 2017, p. 210).

El calendario preliminar revela que enero y agosto, en el departamento de Junín, específicamente en la ciudad de Jauja, son los meses con mayores días festivos frente a otros. Con un total de once y diecisiete festividades, en enero y agosto, respectivamente. Como se ha mencionado, la danza tiene una estrecha relación con la fe católica, por ello se celebra al Niño Jesús y a la Cruz de Mayo bailando tunantada. Una fecha importante es el 20 de enero, día de San Fabián y San Sebastián (Santos de fieles católicos), ya que acoge a diferentes instituciones tunanteras de diferentes provincias y países en el Concurso Nacional de Tunantada (Limonchi, 2017, p. 224).

La investigación de Limonchi (2017) evidencia el impacto sociocultural de la tunantada. Esta danza se encuentra conectada con la fe de sus seguidores y con sus actividades culturales, lo que permite comprender que la tunantada es más que una serie de movimientos físicos. Se configura como un espacio donde convergen la cotidianidad, la religiosidad y las creencias de quienes la practican.

Según lo observado, los autores coinciden en que la teatralidad andina constituye un espacio donde se manifiestan las costumbres de quienes la practican, expresándose a través de las tradiciones de la comunidad mediante danzas y rituales cargados de simbolismo. Esta dimensión cultural se relaciona estrechamente con el impacto que posee la tunantada en sus seguidores, quienes encuentran en ella un espacio de identidad colectiva. De este modo, se evidencia cómo esta danza trasciende tanto dentro como fuera de Jauja. Mientras Rivera et al. (2022) exponen su proyección en el exterior, Limonchi muestra cómo la tunantada se configura y se fortalece dentro del país, particularmente en el departamento de Junín.

Capítulo 2. Marco conceptual

En este segundo capítulo se presentan los conceptos clave que permiten sentar las bases de la investigación. Para ello se recurre a distintos autores con el fin de delimitar los conceptos de teatralidad andina y tunantada, así como los elementos que la conforman, entre ellos *pukllay* y *saynata*, los cuales se desarrollarán a continuación.

2.1. Teatralidad andina

En *El gran teatro de Paucartambo* del director del grupo Yuyachkani, Miguel Rubio (2022) define la teatralidad andina como “las prácticas y relaciones de intercambio simbólico que operan estrechamente vinculadas a la producción, la memoria, la religiosidad, que se gestan sobre una base común de imaginarios compartidos” (p. 45).

Esta definición permite entender la teatralidad andina no como una imitación del teatro occidental, sino como una forma de expresión arraigada en los contextos locales, donde lo simbólico se materializa en acciones físicas, objetos, y ritos. La teatralidad andina establece una relación orgánica entre el entorno y la historia de quienes la practican, generando un vínculo constante entre lo terrenal y el ritual. Las costumbres, ideologías y religiones no solo se representan, sino que se viven a través del arte en comunidad.

Alfonsina Barrionuevo, citada por Miguel Rubio en “En busca de la teatralidad andina” (2009), destaca que esta se manifiesta a través de diversas actividades. Entre ellas se encuentran el *pukllay* (juego), *yachachikuy* (ensayo), *llimp'ikuy* (maquillaje), *pampakuy* (cubrir con tierra) y *saynatakuy* (enmascaramiento). Estas prácticas se desarrollan en contextos festivos, donde los participantes asumen diversos roles de forma oral y performativa.

En ambos autores podemos observar cómo lo simbólico se materializa en el ritual y las costumbres de la comunidad andina. El filósofo teatral argentino, Jorge Dubatti (2018), en “Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y

expectación”, sostiene que la teatralidad es una condición inherente a lo humano: la capacidad de organizar la mirada del otro y ser organizado por ella, lo que denomina una política de la mirada. El autor ejemplifica esta idea señalando que cuando un niño llora, la mirada del otro interpreta esta acción y a partir de esta lectura del otro, el niño percibe que su mensaje ha sido codificado, dándonos a entender que la teatralidad es parte de ser humano. (p. 12).

Siguiendo nuevamente a Dubatti (2018), quien entiende la teatralidad como una condición inherente a lo humano vinculada a la organización de la mirada del otro, es posible comprender la teatralidad andina como una forma situada de esta capacidad, ejercida dentro de los códigos simbólicos y culturales de la comunidad andina.

Según lo visto, la teatralidad andina se manifiesta mediante danzas, música, máscaras y narrativas orales, que se activan en ciclos festivos, rituales religiosos y eventos sociales. Estas formas de expresión fusionan lo sagrado y lo profano en una celebración continua de la vida, la naturaleza y la historia colectiva (Rubio, 2009, p. 250).

Para Miguel Rubio, la particularidad de la teatralidad andina se comprende como una forma de vida encarnada. Esta no solo representa, sino que reproduce y actualiza elementos esenciales del mundo andino: creencias, costumbres, personajes y conflictos. A través del juego, el uso de objetos, el cuerpo y el ritual, se encarna la cotidianidad y se activa la memoria colectiva, afirmando así una teatralidad propia, situada y viva.

2.1.1. Pukllay

El término *pukllay* en quechua, o "juego" en español, es un concepto utilizado en diversas culturas para referirse al teatro, como es el caso de *to play* en inglés o *jouer un rôle* en francés, tal como lo menciona Miguel Rubio en *El gran teatro de Paucartambo* (2022, p. 47).

Según Rubio (2022), el *pukllay* es un espacio de interpretación de roles que incluye la improvisación, la construcción de personajes y el juego. En línea con esto, Ana Julia Marko, en su artículo “Pukllay: juego, memoria y teatralidades andinas” (2024), destaca cómo el *pukllay* se configura como un espacio de intercambio colectivo que permite reinventar la vida. Es una expresión cultural que surge desde los márgenes, una invitación al cuerpo que resiste y se libera de las normas impuestas por la mirada social, según la autora.

Por su parte, Patrice Pavis (1998, p. 266) en el *Diccionario teatral* define los juegos teatrales como una práctica colectiva en la que un grupo de actores improvisa siguiendo un tema predefinido o sugerido por la situación.

Sin embargo, el *pukllay* no se limita a esta definición, sino que también representa la historia de aquellos que iniciaron estas ritualidades y de quienes aún las practican. En este espacio renacen memorias, fluctúan historias y se materializan a través de un juego donde el "como si". De este modo, el *pukllay* no solo recrea historias del pasado, sino que también revela la humanidad que las conecta con el presente.

2.1.2. Saynata

Saynata en español significa “enmascararse” o “enmascaramiento del cuerpo”. Según Miguel Rubio (2022), en *El gran teatro de Paucartambo*, esta práctica convoca un amplio universo de personajes que emergen a través de la máscara, entendida como vehículo de transformación (p. 57). La máscara se convierte, así, en un mediador que permite la transición del individuo al personaje. Este vínculo entre máscara y personaje no es ajeno al *pukllay*, ya que en el juego del “como si” y la memoria colectiva se integran elementos del *saynata*.

Aunque comúnmente se asocia el uso ritual de máscaras con los orígenes del teatro griego —un espacio sagrado donde las liturgias se realizaban mediante representaciones enmascaradas—, también en el territorio andino existen huellas profundas de esta práctica. En las cuevas de Toquepala, se encontraron las primeras iconografías de hace más de 10 mil

años, donde se manifiesta representaciones de enmascaramiento. Asimismo, el arqueólogo Arturo Jiménez estudió el uso de máscaras en culturas como la Chavín, Mochica y Paracas, que se manifestaron en pinturas rupestres, cerámicas, costuras, entre otros (Jiménez Borja, 1996, citado en Rubio, 2022, p. 58). Esto evidencia la presencia de máscaras en las culturas preincaicas.

Para Rubio (2022), las máscaras son una “imagen representada” de las diversas identidades que habitan una comunidad, sean estas personales o sociales (p. 57). El enmascaramiento se convierte en el gesto más radical de la representación, ya que implica asumir desde el inicio que quien porta la máscara encarna otra identidad. Esta transformación moviliza al cuerpo hacia la acción de esa nueva figura asumida. A lo largo del tiempo, las máscaras han cumplido la función de marcar un rol dentro de la sociedad y de transmitir una simbología propia (p. 57).

Los personajes estudiados en las investigaciones reflejan la combinación entre elementos antiguos y nuevos, adaptándose a los cambios históricos y culturales sin perder sus funciones ni su carga simbólica dentro de sus comunidades. Esta persistencia y capacidad de transformación, según Rodrigo Benza (2020) en “Calles, iglesias y plazas: Los espacios en las manifestaciones de teatralidad andina”, se vincula con una liminalidad que se reconfigura constantemente, donde el pasado y el presente fluyen uno dentro del otro (p. 4).

En ese sentido, el *saynata*, o el enmascaramiento del cuerpo, opera como un medio de transformación que enlaza a los participantes con las identidades culturales propias de su comunidad. Según los autores que acabamos de citar coinciden que la máscara es reconocida como el elemento más significativo en esta representación, permite al intérprete asumir una identidad distinta, anclada tanto en la memoria colectiva como en su contexto actual, permitiendo encarnar su pasado, pero también su presente. Donde la colectividad existe, pero también da espacio a exteriorizar la individualidad del actor-danzante. Finalmente, como

sostiene Rubio (2009, 2022), se trata de un vehículo de representación que afecta tanto al intérprete como al espectador. En los siguientes subcapítulos se analizarán los dos elementos principales que componen el *saynata*: la máscara y el vestuario.

2.1.2.1. Máscara. En el contexto de la teatralidad andina, la máscara tiene un papel fundamental como herramienta de transformación y de conexión con lo espiritual. Miguel Rubio, en *El gran teatro de Paucartambo* (2022), señala que las máscaras no solo cumplen la función de elementos estéticos, sino que también actúan como canales que encarnan fuerzas naturales, deidades o animales en las celebraciones andinas.

Mediante esta práctica se materializan energías y saberes ancestrales que se manifiestan durante la performance-ritual, según el autor. Por lo tanto, la máscara se convierte en una extensión del cuerpo y del espíritu del portador (p. 57).

Gisela Cánepa en *Máscara, transformación e identidad en los Andes* (1998) resalta el rol representacional de la máscara desde la tragedia griega. Para la autora, la máscara surge desde la imitación o mimesis, lo que se convierte en un recurso preciso para la creación de la identidad social (p. 17). Aquello no implica que el danzante, al usar la máscara, suprima su identidad, por el contrario, “...el danzante negocia su identidad dentro del contexto social que vive” (p. 17). Lo que Cánepa muestra es el convivio de ambas identidades en un espacio donde converge la representación.

En apoyo a esta visión, Juan Rodríguez en “La máscara y la tragedia” (1993), comenta, desde una dimensión antropológica, que las máscaras culturales actúan como vehículos de identificación, permitiendo al portador asumir una identidad distinta. En este sentido, la máscara no anula la identidad del danzante, sino que la desplaza y la expone en un campo de negociación entre la identidad individual y la identidad social que el personaje representa.

Mediante el análisis de los autores, se puede inferir que la máscara en la cultura andina cumple la función simbólica que conecta el mundo interno del individuo con el plano colectivo y espiritual. A pesar del paso del tiempo mantiene su trasfondo ritual, donde continúa operando como un signo de representatividad e identidad.

2.1.2.2. Vestuario. La investigación Dinámicas y dilemas entorno al vestuario del pueblo indígena kichwa chibuleo, tungurahua, Ecuador realizada por Pinos et al. (2022) resalta que la vestimenta además de ser un elemento práctico también es un medio de comunicación simbólico de la cosmovisión de la comunidad. Aquello refleja tanto lo ancestral como lo cotidiano.

Un ejemplo es el sombrero blanco, una prenda emblemática en la comunidad, la cual simboliza paz, sabiduría, la luna y la pureza del pensamiento. Aunque el proceso de confección era parte de una actividad ancestral con los cambios materiales —producto del acceso a elementos de fabricación más rápida— ha cambiado el proceso, lo que muestra la flexibilidad hacia los elementos tradicionales en las dinámicas actuales.

En ese sentido, los autores encuentran la vestimenta como un vehículo donde las generaciones transitan las dinámicas e identidades de la comunidad. Esta dualidad en el vestuario, donde lo simbólico y lo funcional coexisten, refleja cómo las costumbres y los símbolos conviven en la cotidianidad de la comunidad

Por otro lado, en el artículo Estudio en cognición social: el vestuario y su vinculación como elemento de análisis en la comunicación no verbal de Jaime Rodríguez (2018), analiza al vestuario desde una perspectiva más amplia y comunicacional. El autor destaca que, al ser un formato visual, la prenda permite decodificar múltiples mensajes que se interpretan desde el contexto y el observador.

No se trata de un código cerrado: el vestuario, según Rodríguez (2018, p. 97), contiene información sociocultural que puede ser interpretada de manera consciente o

inconsciente. De este modo, se convierte en un factor clave para la construcción de la identidad, la percepción colectiva y la representación social.

Los autores coinciden en que la vestimenta ocupa un significado más allá de lo funcional, representa en las comunidades vistas símbolos de su cosmovisión. Aquella es heredada por generaciones y por la misma sigue adaptándose acorde al contexto en el que habita. De esta manera se observa cómo la teatralidad convive con el entorno, y cómo el vestuario cobra significado a partir de los símbolos de la cosmovisión de la comunidad, siendo la percepción del otro la que organiza y activa ese sentido teatral, tal como plantea Dubatti (2018).

2.2. Tunantada

La tunantada es una danza tradicional de la provincia de Jauja que se expresa principalmente a través de los movimientos corporales y de las voces que acompañan la música. Aunque existen pocas fuentes documentales sobre su origen, se han identificado dos hipótesis principales, las cuales serán explicadas a continuación.

La primera, basada en la tradición oral, señala a Huaripampa como el lugar de origen. Según la Agencia Andina (2024), este fue el primer distrito fundado en Jauja, el 29 de septiembre de 1570. Las crónicas muestran que los habitantes presenciaron la llegada del virrey Toledo, a quien parodiaron después, posiblemente dando origen al término *tunantada*, derivado de *tunante*: taimado o bribón (Real Academia Española, 2014, definición 1).

Años después, se estableció la Villa de Yauyos con una capilla dedicada a San Sebastián y San Fabián. Estos dos santos son celebrados en el 20 de enero, día central del Concurso Nacional de la Tunantada. Comenta el autor que muy probablemente esta sátira empezó a tomar presencia en la comunidad, hasta acercarse a lo que conocemos hoy en día como la tunantada (Agencia Andina, 2024).

La segunda hipótesis proviene de la investigación de Manuel Perales titulada *El Qhapaq Ñan y los orígenes de la tunantada: notas sobre la relación entre los caminos y el patrimonio cultural inmaterial de Jauja* (2018). Una investigación realizada con el apoyo del Ministerio de Cultura del Perú y la asociación Qhapaq Ñan, en la que se analiza el impacto de la red vial inca, Qhapaq Ñan. Esta red conectaba a diferentes ciudades con Jauja, siendo Jauja un espacio donde convergían diferentes grupos sociales en un mismo lugar (Perales, 2018, p. 14).

Perales destaca tres aspectos del Tahuantinsuyo en Jauja: la relevancia sagrada de Hatun Xauxa, o Jauja, como centro de festividades, la convergencia de distintos grupos sociales en la zona por el Qhapaq Ñan, y la resistencia cultural mantenida por las poblaciones indígenas a través de festividades. Estas poblaciones, junto con familias limeñas y otros grupos sociales como ganaderos y comerciantes, fueron parte de la estructura social (p. 14).

La Guerra del Pacífico debilitó el poder de los descendientes de españoles, favoreciendo el ascenso de élites indígenas que ocuparon cargos políticos y sociales en el siglo XX. Según Perales, “en última cuenta, lo que se ha propuesto es que habrían sido estos grupos emergentes los que promovieron el surgimiento de la tunantada como una estrategia de resistencia cultural y de cuestionamiento del orden imperante hasta ese entonces” (p. 14).

Así, podemos considerar que la historia de Jauja revela un valor cultural persistente, desde el asentamiento incaico hasta la llegada de nuevas élites. Refleja un deseo constante de resistencia frente a las culturas impuestas. Esta resistencia, expresada a través de la danza, ha acompañado el devenir histórico de la comunidad, incorporando nuevos personajes con el paso del tiempo. Así, la resistencia cultural se ha articulado con la confluencia de distintos actores sociales en el Valle del Mantaro. Aquellos a través de la sátira, han representado las diversas clases sociales de la época.

Ambos autores, Agencia Andina (2024) y Perales (2018) basan sus hipótesis en registros coloniales. Para la Agencia Andina, la tunantada nace de la parodia de los huaripampinos ante la llegada del virrey Toledo, mientras que Perales enfoca su propuesta en los procesos históricos y sus consecuencias. Ambas versiones permiten comprender la profundidad histórica de Jauja y cómo esta impacta sus representaciones culturales.

La tunantada es una manifestación cultural que amalgama protesta, parodia y sátira en un baile colectivo, organizado en cuadrillas que mantienen el orden y elegancia en su ejecución, según Agencia Andina. Cada participante lleva un atuendo con máscara y se mueve con estilo propio, siguiendo una única melodía. Esta danza moviliza emociones, valores y recuerdos sin importar las diferencias económicas entre sus participantes (Agencia Andina 2024).

Para el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del Perú (MINCETUR, 2023, sección “Descripción”), la tunantada se erige como una forma refinada de arte, donde los participantes encarnan personajes que, con identidad, tradición y gracia, expresan una parodia con donaire y elegancia, defendiendo así su libertad democrática y soberanía cultural en el contexto histórico de su región. Este baile colectivo, también conocido como cuadrilla o comparsa de tunantes, es una manifestación que amalgama arte, música, danza y literatura para afirmar y celebrar el sentimiento y la identidad cultural.

La tunantada, de origen multifacético y sujeto a diversas interpretaciones, presenta personajes que reflejan aspectos sociales e históricos. Desde el Chapetón o Príncipe, símbolo de la arrogancia del conquistador, hasta María Pichana, con su desplazamiento pícaro, todos contribuyen a la riqueza de esta expresión cultural. La danza se realiza en cuadrillas con movimientos gráciles y ágiles al ritmo de una orquesta típica compuesta por arpas, violines, clarinetes y saxofones.

Como se muestra en líneas anteriores, uno de los elementos más importantes de la tunantada son los personajes. Quienes se muestran distintivos por las prendas o *sayanta* y que además cargan con una personalidad marcada que se expresa no solo con el cuerpo si no también con la voz.

Para esta descripción de los personajes se emplearán, en la gran mayoría de casos, dos textos. El primero es el informe institucional de la Asociación de Tunaneros del 20 de enero (s. f.), documento que establece el reglamento de la vestimenta para los participantes del concurso. El segundo es “Léxico de la tunantada a través de los personajes en Yauyos, Jauja” de Belinda Hidalgo e Idayna Ceras (2019), investigación que se centra en el análisis de las oraciones pronunciadas por los personajes de la tunantada. Estos textos permiten establecer una base descriptiva y contextual de los personajes que serán desarrollados posteriormente en el análisis.

Figura 1

Jaujinas



Nota. El saynata de la Jaujina. Tomado de “Capítulo dos: Elementos de la Tunantada”, por Asociación de Tunaneros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

La Jaujina, personaje que es la representación de la mujer mestiza, descendiente de la nobleza española con la indígena de la etnia Xauxa, por lo que se vinculó a los hispanos. Su vestimenta, según la Figura 1, incluye un velo blanco bajo un sombrero jaujino de paja fina, una peluca con trenzas, una máscara de malla fina, y un monillo decorado. Se completa con una lliclla de terciopelo estampado, un faldellín de cachemira con cintas de terciopelo, una mantilla de castilla ribeteada, una manta jaujina, un pañuelo bordado en la cintura, zapatos de cuero negro cerrados, medias de nylon color piel, guantes de encaje blanco, un pañuelo de encaje, o pequeña cartera y fustanes de hilo blanco almidonados (Asociación de Tunaneros del 20 de enero, s. f.)

Este personaje tiene un significado semántico de, asimismo, orgullo y vanidad. Ella comenta: “¡Soy la perla encantada, jaujinita muy elegante! Campo y anchura para Rosaurita, encanto y quito sueño para mi dueño. Jaujañi shantam chay camu. Haciendamin caicam” (Hidalgo & Ceras, 2019, p. 103).

Figura 2

Chuto



Nota: El *saynata* del Chuto. Tomado de “*Capítulo dos: Elementos de la Tunantada*”, por Asociación de Tunaneros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

El chuto es el mestizo de la época colonial, es la transformación y estilización del indígena emergente, es el *capataz*; el que aspira a integrar a la clase social alta, por lo cual utiliza disfraz elegante.

El atuendo, como se observa en la Figura 2, incluye un tongo de paño negro con tres cintas, una máscara en tonos claros con ojos de vidrio, y un pañuelo en la cabeza. Posee un chaleco negro bordado, camisa blanca de mangas largas, corbata, y una huatril de paño negro hasta la rodilla. Las botas marrones de cuero, medias de lana de oveja, y un *ushcata jaujina* se acompañan de mangas multicolores con iconografía incaica, guantes negros, y varios accesorios como un fute, una pipa, y una huajla o cacho con cadena.

Su significado semántico es de coquetería, conquista, picardía, burla, orgullo y jocosidad (Hidalgo & Ceras, 2019, p. 104). Este dice:

Taita, Wiracocha, ¿Imanayllan cay canqui? Huitipacuy! Chulla lunto hualash jala pishu. Imanaylla cai kank niñacha, niñacho, mamacha. Allim cai ká.
Yacunaicamanmi Pimi kay canky? Cervezayanami. Aswayanami.
Micucanaicamanmi. Taiculucham. Ñuja Sapallanmi caiká. Imanmi sutik niñacha? Nishantam suc cerveza jumay. Sanduchi nishantam sucta jumay. Suc cigarruta jumay. Sucvasuta jumay. Fosforallaiqui. Suc huaynuta ma cantaluchum. Alli limay. Licay ñahuillá. Ancast Ñawi. Camashta munaicami. Llapan sonjoinita julkuluchaiki. Camaj sumajy mishkicanqui. Manan walmi cancho. Cai huahuimin mamata munanmi. Manan mamapis, manan taitapis. Sujtallapis waranjatapis cuyashaiqui. Ñujan ka gran Chuto. Chay wainaiqui manamá valincho. Imatallata munanqui? Jaikamuy, Taicucusun. Munailapa kanki. Mamallaiqui suegrami kanja. Sonjochallay. Urpillacanki. Cuculi ñawi. Janwan cusallasha. Wayllucushaiki. Pakai simillaiquita muchalusha. Kamasmi

munacui cá. Wamillá canqui. Yanañawi, sonjosua. Umasapa. Chiri umasapa. Wira aicha muna. Kutillamuy. Upiay, taitay. Achallay? (duda) Ñujam yaca llapan secretoiquita. Mai pitama yacranqui? Jampita canja sonjoinita. Tongo illaita jumay? Maypitaq chacalamunki? Maypitaq kankanki? Itish. Cullu cara, huasharima (Hidalgo & Ceras, 2019, p. 104).

Figura 3

El arriero



Nota: El *saynata* de El Arriero. Tomado de “*Capítulo dos: Elementos de la Tunantada*”, por Asociación de Tunanteros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

El arriero representa al poblador tucumano de la colonia que unía comercialmente al Virreinato del Perú con el Virreinato del Río de la Plata, que en su tránsito obligadamente pasaba por Jauja. En la colonia esta actividad comercial era realizada por los mestizos, criollos o españoles pobres. Sus atuendos que utiliza simbolizan la vestimenta necesaria para afrontar las inclemencias del tiempo en sus largas travesías.

Vestimenta, como se presenta en la Figura 3, un sombrero de paja de alas amplias con cinta roja, una máscara de malla fina con bigote y barba poblada, y una peluca negra o

castaña ensortijada. Este personaje lleva un pañuelo de colores matizados para la cabeza, anudado a la izquierda, y una camisa blanca de manga larga. El conjunto se complementa con un saco oscuro de corduroy o similar, en contraste con un pantalón de montar beige o marrón, recogido en la rodilla con cuero y ojales, y botas de cuero marrón oscuro hasta la rodilla. Además, se incluye un poncho de jebe negro, un lazo de cuero cruzado del hombro derecho a la cintura izquierda, un pañuelo rojo bordado para la espalda, espuelas de siete puntas, guantes de cuero negro, y un odre de cuero.

Mientras que, en el caso del argentino, también conocido como arriero, dependiendo de las zonas, su significado semántico es la exigencia:

¡Arre! ¡Arre! Mulas. Jurra, jurra caballos por caminos de Hatun Xauxa. ¡Chis, chas! ¡Chis, chas! Cuidado con las siete puntas de plata. Urea, ... urea, ... nitrato, ... potasio, ... de las mulas, ... pásame el vino, ché. Oiga, ché ... mi mula tiene sed. ¡Huria! ¡Huria! Con las siete puntas ¡Churre, cuida al ganado que para eso te pago! ¡Abran paso! (Hidalgo & Ceras, 2019, p. 103).

Figura 4

El viejito



Nota: El saynata del viejito. Tomado de “Capítulo dos: Elementos de la Tunantada”, por Asociación de Tunanteros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

El viejo representa al poblador campesino de edad avanzada, jorobado, muy dócil, fiel, rendido, sumiso y dependiente de la Pichana, la pícara y mandamás muy dócil a las ocurrencias de ella.

El atuendo de la Figura 4 incluye un sombrero lapichuco de paño con ala caída sin formar, en negro o marrón, desgastado, acompañado de una máscara de badana usada con barba y bigote blancos y un pañuelo en la cabeza. Se complementa con una camisa de tocuyo o bayeta sin corbata, un saco y pantalón oscuro usados o un pantalón de cordellate o bayeta. Las medias de lana beige o marrón se llevan encima del pantalón, y el calzado consiste en shukuy o llanque. El conjunto se completa con un poncho de lana color vicuña, un bastón rústico de madera (quishuar, junco o maguey), y un huallqui al cinto derecho.

Figura 5

El español



Nota: El saynata del español. Tomado de “Capítulo dos: Elementos de la Tunantada”, por Asociación de Tunanteros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

El español, personaje que representa a los españoles que ocuparon altos cargos y poseían ingentes bienes y riquezas durante la colonia. Este personaje identifica a los miembros de la nobleza o clase dominante de la época colonial.

La vestimenta de El español, como podemos observar en la Figura 5, presenta un sombrero de paja azufre con plumas tricolores y pavo real, un saco oscuro de casimir o lana de alpaca, una camisa blanca con corbata lisa, y una banda con monedas cruzada y cacho decorado. Se complementa con pantalón bombacho oscuro con bordado, botines negros o marrones, medias de piel, una máscara con bigote y peluca oscura, un pañuelo de seda, un bastón de madera con diseño animal, pañuelos bordados, una bufanda de lana color vicuña y guantes de cuero negro.

El chapetón, como se le llama al español en el texto de Hidalgo & Ceras, tiene un significado semántico de soberanía, altivez, prepotencia y poderío que se jacta:

¡Oiga, usted! ¿Cómo están mis dominios aquí en la Nueva Castilla de la madre patria España? Vengo de Zaragoza, Sevilla, Extremadura, ¡que devora kutunchas, oro y plata!, ¡Jis, jas!, ¡Juria, juria! ¡Por Vizcaya y Cataluña! Soy de Zaragoza ... el que destroza cualquier cosa Soy madrileño ... o sea a la grande o pequeña ... rápido la preño. Soy andaluz ... pues, rápido, a tu prima ... la hago dar luz. Soy de Sevilla ... tan pronto me saque la hebilla ... te agarro la rabadilla, junto a una silla. Soy de Cataluña ... ¡qué tal uña! (2019, p. 103).

Figura 6

Wanka



Nota: El *saynata* de la Wanka. Tomado de “*Capitulo dos: Elementos de la Tunantada*”, por Asociación de Tunanteros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

La wanka, personaje que representan a la mujer de la nobleza, con poder económico, con atuendos finos, la utilización de joyas y aditamentos de oro y plata, afianzándose el mestizaje.

La vestimenta de este personaje, como se observa en la Figura 6, posee una máscara de malla fina con rasgos mestizos, pendientes dorados o plateados, peluca o trenzas, y un sombrero de capela cardenal con cinta vicuña y velo blanco. Además, se complementa con un algodón negro bordado, fustanes blancos variados, y una pechera de terciopelo con monedas y pañuelos bordados. Lleva una manta con motivos incaicos y bordados, un anaco ajustado a la izquierda, y pañuelos de colores en el algodón. De la mano de un pañuelo de encaje y guantes finos de encaje blanco, una faja multicolor en la cintura, pulseras de oro y plata, y zapatos negros. Los colores variados en la manta, el anaco y las mangas añaden un toque distintivo.

De la misma manera con la kutuncha, otra forma de llamar a la wanka según Hidalgo y Ceras, cuyo significado semántico de vanidad y desprecio al chapetón se da su lugar:

“¡Arrastrado, shapra puto español! Sumaj, tuquilla hatun xauxa huablalla achca jalljiyaj ñoja cayca. Jillam ninmi achcam cai caman. Imanallan Wiracocha? Ñujapa suti ... Kutimuy” (en Hidalgo & Ceras, 2019, p. 103).

Figura 7

Sicaina



Nota: El saynata de la sicaina. Tomado de “Capítulo dos: Elementos de la Tunantada”, por Asociación de Tunanteros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

La sicaina representa a la dama mestiza del centro del valle del Mantaro, mujer laboriosa dedicada al campo y al comercio. Su vestimenta, como se observa en la Figura 7, incluye un sombrero estilo Sicaya de color azufre con cinta negra, peluca negra con cola y bucles, y una máscara de malla fina con rasgos mestizos. La blusa, en tonos neutros y armonizada con la falda plisada de colores serios, se lleva con una lliclla de terciopelo contrastante. Completa el estilo un ushcata sicaina anudado al pecho, zapatos negros, medias

color piel, y accesorios como una cartera pequeña, pañuelo de seda y guantes de encaje blanco.

Figura 8

Huatrila



Nota: El saynata del Huatrila. Tomado de “Capítulo dos: Elementos de la Tunantada”, por Asociación de Tunanteros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

El huatrila representa al mestizo, integrante de la clase baja, dedicado a la agricultura y pastoreo. Es el poblador del campo explotado, utilizado por la clase alta y media, su baile es refinado y elegante.

El atuendo incluye un chullo o birrete de lana en blanco, negro o marrón, con figuras geométricas incaicas, y una máscara de badana con rasgos de edad avanzada, cejas pobladas, barba abundante, labios gruesos, nariz aguileña y ojos de vidrio, como se muestra en la Figura 9. Se complementa con una camisa de bayeta color hueso, chaleco negro bordado, y huatrila de bayeta negro bordado que llega debajo de la rodilla. El estilo se completa con un ushcata de hilo de lana, mangas tejidas de lana en tonos neutros, medias de lana, shukuy de piel o cuero, huallqui de vaca, llama o alpaca con su shipo, y una onda trenzada.

Figura 9

El doctor



Nota: El *saynata* de El doctor. Tomado de “*Capítulo dos: Elementos de la Tunantada*”, por Asociación de Tunanteros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

El doctor: tinterillo, chupatinta, rajatabla: representa al hombre de leyes, satiriza a la vocación del jaujino como abogado, correcto y destacado jurisconsulto de leyes de grandes litigios.

El atuendo, como se muestra en la Figura 10, incluye una chistera de paño negro, máscara de malla con bigote, barbilla y patilla, y una peluca ensortijada. Se acompaña de un pañuelo de seda oscura anudado a la izquierda, un michi en negro, rojo o guindo, y un conjunto de pantalón y saco levita de casimir negro o azul noche con chaleco. Completan el estilo una camisa blanca de manga larga, zapatos de cuero negro, calcetines oscuros, y guantes de cuero negro. Los accesorios incluyen un reloj de bolsillo con cadena, un bastón de madera con pañuelo, pluma y tintero, libro de código penal o civil, y un medallón con cinto verde.

Figura 10

El Jaimile



Nota: El saynata del jaimile. Tomado de “Capítulo dos: Elementos de la Tunantada”, por Asociación de Tunanteros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

El jaimile representa al poblador mestizo del Altiplano-Alto Perú, heredero de la medicina folklórica de los Incas, hierbero, adivinador de destinos, suerte y amor de parejas y matrimonios, en ferias de época del coloniaje y principios de la República.

El conjunto, como se observa en la Figura 11, consiste en un sombrero de lana o paño en marrón, plomo o negro, con cinta roja, verde y amarilla, junto a una máscara de malla fina con bigote y un opcional lunar negro. Se complementa con una peluca corta, negra y ligeramente ensortijada, y un pañuelo de seda anudado al lado izquierdo. El atuendo incluye un saco oscuro, camisa blanca de manga larga con corbata oscura, y un poncho de lana mediana con colores representativos de la etnia boliviana. También se lleva una chalina de lana color vicuña o blanco, pantalón blanco con cintas a los costados, y zapatos de cuero negro con pasador. Completan el conjunto una alforja de lana tejida multicolor con hierbas medicinales y elementos, y un bastón de madera.

El boliviano o jaimile es conocido por ser pragmático y locuaz, su significado pragmático connota el oportunismo: “¡Jati, jati, hayan hayin causallpa wamla hatinaypa

huairuro huairuro. Párate, párate, o extracto de viagra. Jallichu jam cuna imanayllamcai canki. Maquita jumay. ¡Me siento feliz de cooperar con medicinas usadas en las alturas de la montaña de Bolivia!” (Hidalgo & Ceras, 2019, p. 104).

Figura 11

El chuncho



Nota: El saynata del chuncho. Tomado de “Capítulo dos: Elementos de la Tunantada”, por Asociación de Tunanteros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

El chuncho representa al poblador del Antisuyo, selvático, comercializaba con los Xauxas en la colonia, con los recursos propios de su zona: coca, cascarilla, chuchuhuasi, ají, achiote, plantas medicinales, grasa de culebra, tabaco, frutas, adornos de pepas, huayruro y plumas multicolor de aves.

El atuendo, como se observa en la Figura 12, incluye una máscara de madera con rasgos de indígena de la selva, una peluca con cabello largo, suelto y negro rojizo, y una corona de carrizo "shujos" adornada con plumas de colores de aves selváticas. Se complementa con una cushma (camisónampa) y collares y una banda gruesa de semillas, pepas y plumas. También se lleva una alforja grande para mercancía cruzada en el hombro

izquierdo, junto con una porta flechas y flechas de madera de chonta. En la mano derecha se sostiene un arco, y el calzado consiste en sandalias simples o se va descalzo.

Figura 12

La cuzqueña



Nota: El saynata de Cuzqueña. Tomado de “Capitulo dos: Elementos de la Tunantada”, por Asociación de Tunanteros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

Figura 13

El cuzqueño



Nota: El saynata de Cuzqueño. Tomado de “Capitulo dos: Elementos de la Tunantada”, por Asociación de Tunanteros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

La cuzqueña y el cuzqueño son los habitantes de la capital imperial del Tahuantinsuyo, el Cuzco ombligo del mundo. La vestimenta de la cuzqueña, como se observa Figura 13, incluye una montera roja y negra con aplicaciones o grecas de colores, una máscara de malla fina con rasgos de indígena, y una peluca con trenzas negras y aretes dorados. Se complementa con una chaqueta roja de bayeta de manga larga, decorada con motivos simétricos de colores en el pecho y puños. Además, se lleva una lliclla o mantilla cuzqueña con diseños simétricos de colores, una falda negra de bayeta hasta la rodilla con aplicaciones de motivos cuzqueños, y una faja o chumpe de colores en la cintura. Completa el atuendo una borla o wichis de colores de lana de oveja sostenida con ambas manos, y sandalias u ojotas negras con cintas de colores sujetadas en las piernas.

Vestimenta del cuzqueño, como se observa Figura 14, el atuendo consiste en un chullo de lana acompañado de una montera roja, un pantalón de bayeta negro hasta la rodilla con ribete multicolor, y una máscara de malla fina, lampiño, con rasgos indígenas. Se complementa con una chuspa de lana multicolor, una camisa de bayeta de manga larga, y una chaqueta de lana roja decorada con cintas tejidas y grecas. Además, con un poncho multicolor de lana con borlas, predominando el color rojo, *ushutas* u *ojotas*, y una huaraca de lana tejida con borlas multicolor.

Figura 14

Maria Pichana



Nota: El *saynata* de Maria Pichana. Tomado de “*Capítulo dos: Elementos de la Tunantada*”, por Asociación de Tunanteros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

María pichana: campesina, alegre, dominante, habladora y pícara, persuasiva, bromista, convencedora, chismosa, tinterilla, entendida en leyes, burlona, que barre con todos, sean autoridades, intelectuales y gente muy conocida.

El conjunto, como se observa Figura 15, incluye un sombrero de lana de oveja lapichuco con cinta negra, acompañado de una máscara de malla fina desgastada y un pañuelo en la cabeza. La peluca negra con dos trenzas y cintas negras se complementa con aretes de semillas de eucalipto y murmuncho. El atuendo cuenta con un monillo de jaujina desgastado, una lliclla y un ushcata jaujina también desgastados. En el cinto derecho, se lleva un huallqui sostenido por una faja, y en el antebrazo derecho, una canasta pequeña con puchka, shucshu y calla para hilar. El faldellín es de bayeta negro o azul marino, y la lulipa de lana de bayeta de colores. Completan el conjunto medias de lana blancas o plomo, shukuy de cuero sin tratar y con pelaje o llanque, y un collar y brazaletes de frutos de murmuncho y otras semillas.

En cuanto a lo que María Pichana dice, el significado semántico es ira, cordialidad y jolgorio:

¡Huayapa! ¡Imatan asharanqui! Taytannulay tacaño cullucara. Imanaylla cai kamk niñako. Jumay a uchuc nuchaiquit. Jampis ñujapis huahuata lulasum. Imanay shumaqmi que tunantadanchick ... Chayamuchkan 20 de enero ... Danzakunapak ... que fiestacha patronancick San Sebastian y San Miguel ... yapanchikme juntakum ... Huatrilakunawan, principekunawan ... argentinokunawan (Hidalgo & Ceras, 2019, p. 104).

Figura 15

El inca



Nota: El saynata del Inca. Tomado de “Capítulo dos: Elementos de la Tunantada”, por Asociación de Tunanteros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

El inca es un personaje anacrónico, parodia al Sapa Inca del imperio del gran Tahuantinsuyo, amo y señor de los 4 suyos, descendiente del dios Inti. El atuendo, como se observa en la Figura 16, incluye una máscara de malla fina, lampiño, con características indígenas y nariz aguileña, junto a una peluca de cabello largo y suelto, negro, coronada por una corona dorada. También se lleva un llauto, ñañaca o vincha de lana fina roja con dos plumas de korekenke y una mascaipacha. Los brazaletes dorados y una capa roja con iconografía incaica en la espalda complementan el conjunto, junto con huatanas (rodilleras)

doradas, ojotas doradas, y un unku, una túnica con mangas cortas. La faja dorada ancha, un báculo dorado, aretes dorados con símbolos del sol, y un huallqui completan el atuendo.

Figura 16

El cahuide



Nota: El saynata del Cahuide. Tomado de “Capítulo dos: Elementos de la Tunantada”, por Asociación de Tunaneros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

El cahuide es un personaje anacrónico, parodia al notable guerrero inca del Tahuantinsuyo, defensor de la fortaleza del Sacsay Huamán, orejón Suro Huaman soldado y heredero de Manco Inca Yupanqui guerrero contra los invasores españoles.

El atuendo incluye, como se observa en la Figura 17, una máscara de malla fina con características indígenas y nariz aguileña, acompañada de una peluca de cabello semilargo, lacio y negro. Se adorna con un chucu dorado que tiene dos plumas en la parte superior y una borla en la frente, así como orejeras doradas suspendidas a la altura de las orejas. La vestimenta principal es una túnica (uncu) de color claro, que llega hasta la rodilla, con un sol bordado en el pecho e iconografía incaica. Una faja ancha a cuadros o rayas se ajusta en la cintura. El atuendo se completa con una macana en la mano derecha, un escudo con banderín sujetado al antebrazo izquierdo, y cuatro flecaduras doradas en las rodillas y tobillos. Las sandalias doradas finalizan el conjunto.

Figura 17

El bufón



Nota: El *saynata* de El bufón. Tomado de “*Capítulo dos: Elementos de la Tunantada*”, por Asociación de Tunanteros del 20 de enero, Yauyos – Jauja.

El bufón realiza una parodia al truhan jocosos, histrión del chapetón, que alegra con su actuación en grandes fiestas patronales, religiosos y casonas coloniales de Jauja.

El atuendo consiste, como se observa en la Figura 18, en un traje de seda multicolor de una sola pieza, de aspecto muy esplendoroso, complementado con un cucurucho de seda multicolor en forma cónica para la cabeza. Se lleva una máscara de malla fina con antifaz de seda, junto con una peluca multicolor y un pañuelo en la cabeza. El conjunto se completa con calzados grandes, puntiagudos y encorvados, calcetines de colores, y pelotas en las manos.

Después de presentar a los personajes de la tunantada que se encuentran en el reglamento interno del concurso nacional, se observa las diferentes clases sociales de cada personaje. Esta división delimita sus personalidades, como consecuencia el *saynata* y *pukllay* parte de estas características o reglas para encarnar el personaje dentro de su universo.

En conclusión, la Tunantada emerge como una manifestación cultural rica y multifacética que combina elementos del pasado con el presente, una sátira en un baile colectivo. Tanto como para Agencia andina (2024) y MINCETUR (2023), este arte refleja la

identidad y la tradición a través de los diversos personajes. Su historia enmarca su gran legado cultural que se encuentra vigente hasta el día de hoy.

Finalmente, la presente investigación toma como objeto de estudio la tunantada, entendida en este trabajo como un hecho escénico. El actor-danzante constituye el sujeto que la encarna, mientras que el pukllay y la saynata se emplean como categorías analíticas para examinar la configuración de la teatralidad andina en su desarrollo. Finalmente, los conceptos de memoria, identidad y comunidad se consideran marcos contextuales que permiten situar el fenómeno en su dimensión sociocultural.



Capítulo 3. Metodología de la investigación

En el presente capítulo se encuentra la metodología de la investigación, la cual se entiende como “la lógica de los procedimientos, a la instrumentalización y sistematización del método ya que da cuenta del cómo” (Curcio, 2002, p. 24). Cada elemento presentado en la investigación parte de una decisión, la cual ha sido pensada detalladamente y no presentada al azar, la metodología permite encauzar y organizar sistemáticamente lo que se investiga, como se investiga y que respuestas de la investigación se resaltan y otras descartan.

Esta investigación, Teatralidad andina en la Tunantada de Yauyos-Jauja (2024): Una exploración desde los Andes, tiene como objetivo analizar de qué manera se configuran los rasgos particulares de la teatralidad andina en el caso de la tunantada. Según Didanwy Kent en “Estudiar el acontecimiento teatral: una experiencia entre la «resonancia» y la «repercusión»” (s/f), la investigación del fenómeno escénico conlleva aceptar una pérdida: la imposibilidad de capturar el evento en su totalidad y el hecho de que la investigación teatral siempre trabaja con las huellas dejadas por el evento (p. 2).

De ello se entiende que el fenómeno escénico es su esencia misma, la captura de este, parte del pasado, aun si exista registro de este, es el impacto del fenómeno su propia prueba. Por ello, la metodología empleada para estudiar la tunantada, desde la perspectiva de las artes escénicas, debe centrarse en explorar las huellas que la experiencia ha dejado en la memoria del espectador. Partiendo de Curcio (2002, p. 7), tanto el intérprete como el espectador evocan el fenómeno a través de sus recuerdos o huellas del pasado, como menciona el autor.

Finalmente, la tunantada es un hecho escénico que es percibida como una esencia que no es posible capturarla tangiblemente. La noción de hecho escénico propuesta en esta investigación dialoga con la categoría de acontecimiento teatral desarrollada por Dubatti (2007), quien concibe el teatro como una configuración convivial sustentada en la copresencia entre actores y espectadores (convivio), en la producción artística que se

despliega en escena (poíesis) y en la instancia de recepción o expectación que completa el evento. Por ello, se recurre a ella a través de videos, encontrados en la web realizados en el día del Concurso Nacional de Tunantada, observación mediante mi experiencia en vivo y videos, entrevistas realizadas a dos danzantes que participaron en el concurso nacional de tunantada en el 2024, las cuales parten de un hecho ya realizado.

3.1. Enfoque de la investigación

Para estudiar la tunantada se ha seleccionado el enfoque cualitativo, el cual se centra en el estudio de los seres humanos y como estos producen datos descriptivos desde los testimonios de los individuos y su conducta observable (López & Sandoval, 2002, p. 3). Además, también se toma en cuenta la revisión de documentos, registros escritos como también audiovisuales (Ágreda et al., 2019, p. 15). De esta manera, el enfoque cualitativo se fundamenta en un estudio de caso específico, como es el caso de la presente tesis, centrándose en el análisis de la presencia de signos teatrales andinos en la tunantada.

Como menciona Sánchez “la investigación, para ser coherente con la experiencia y con la práctica, debe concebirse como una investigación sobre el proceso y nunca sobre un objeto cerrado” (Sánchez, 2009, p. 332). Aquello significa que el hecho escénico investigado debe tomarse en cuenta no como un objeto cerrado sino como uno abierto en constante transformación. De esta manera se considera irrepetible, ya que su realización no depende únicamente de una estructura coreográfica estable, sino de las circunstancias particulares que atraviesan cada presentación y a quienes participan en ella.

Otro concepto importante para considerar es la que Kent plantea, la investigadora introduce el concepto de "respectador" (2019), una persona que no solo observa, sino que también reflexiona y evalúa lo que ve, "mirando hacia atrás" y "volviendo a mirar" constantemente para revisar y considerar diferentes puntos de vista (p. 173). Este *respectador* adopta una postura de distanciamiento reflexivo, alejándose un poco para analizar mejor. Su

perspectiva no impide la percepción de la investigación; al contrario, se considera integral y complementaria, ya que incluye tanto la razón y el intelecto como las emociones y sensaciones (p. 174).

En esta investigación, el término *respectador* se emplea para referirse a la posición reflexiva del investigador, diferenciándolo del espectador que forma parte del acontecimiento escénico.

Además, investiga las "resonancias" y "repercusiones", los efectos duraderos y las consecuencias inmediatas, y adopta una postura ética, siendo consciente y moralmente responsable de la experiencia teatral. Se compromete con las imágenes que ve y se hace responsable de sus acciones e interpretaciones (p. 178). En resumen, el espectador no solo explora lo sensorial, sino que también adopta una mirada crítica sobre el discurso y el sentido que se genera, evaluando y reflexionando constantemente.

A partir de ello, es necesario reconocer al individuo que recolectará y seleccionará esta información. En caso de esta tesis, la elección de información se basará en la opinión de la investigadora, es decir mi persona. Mi participación será de espectadora para ello es necesario enfatizar lo señalado por Sánchez (2009), "el artista-investigador no puede situarse al margen de la historia, como no puede situarse por completo al margen de la disciplina, sino que más bien debe reconocer de manera crítica su posición en una tradición [...]" (p. 331). Según lo señalado por Sánchez, se contará brevemente mi contexto como persona con fines investigativos.

Mi ciudad de origen se encuentra en la sierra central del Perú, concretamente en la Ciudad Incontrastable, Huancayo. Durante los dieciséis años que viví en esta ciudad, pude observar las diferentes fiestas patronales en las que se practican danzas. La tunantada fue una de ellas, aunque la ciudad de origen es Jauja, en Huancayo también es practicada.

Me resulta difícil señalar el momento exacto de mi primer encuentro con la tunantada, ya que mi ciudad posee una notable presencia cultural con pasacalles, fiestas, eventos y conciertos donde la tunantada, el huaylas, la chonguinada y el santiago son parte esencial. Estas danzas, a simple vista similares, no las pude diferenciar claramente hasta mis 13 años. Debido a que soy hija de migrantes que, a su vez, también lo fueron, lo que significa que mi conexión con las costumbres huancaínas nació de manera personal y no fue algo que me enseñaran formalmente.

Durante los 16 años que viví en Huancayo, pasé 8 años como parte del elenco de danzas folclóricas de mi colegio, lo que me permitió observar y bailar diversas danzas y, con el tiempo, aprender a distinguirlas. Paradójicamente, nunca bailé tunantada en el elenco, sino chonguinada, huaylas, huacones, entre otras. Por ello, mi primera impresión de la tunantada fue borrosa, ya que se mezclaba con mi confusión sobre si era tunantada, chonguinada o huaylas.

Mi primer encuentro consciente con la tunantada ocurrió en una reunión casual en el aniversario del distrito de Chongos Bajo – Huancayo, que se celebraba al son de la tunantada. Quedé cautivada por la pasión de los danzantes, una sensación que pronto se transformó en una profunda intriga. El personaje del chuto fue el que despertó en mí el mayor interés, gracias a la energía que emanaba a través de sus movimientos y la personalidad burlesca que se reflejaba en cada parte de su cuerpo. Desde entonces, seguí cruzándome con la tunantada como espectadora, hasta que me mudé a Lima para continuar mis estudios universitarios.

Al comenzar mi formación actoral, empecé a notar ciertas similitudes entre esta danza y el teatro. Intrigada por cómo los personajes podían expresarse a través del baile, me encontré preguntándome cómo era posible que estos personajes de la tunantada guardaran semejanzas con los personajes de la *commedia dell' arte*. Ambos poseen diversos arquetipos en sus personajes, donde el vestuario y personalidad se diferencian los unos a los otros. Mi

primer pensamiento frente a ello fue: ¿acaso los españoles trajeron la comedia del arte a los Andes? Las hipótesis encontradas a estas dudas partían por la colonización e incluso los arquetipos de Carl Gustav Jung, médico y psiquiatra.

Esta duda dio inicio a mi interés por encontrar las diferentes formas de teatro que conocía, pero desde mi contexto como migrante andina. ¿Qué partes de mi vida en provincia ya pertenecían a lo que conozco como teatro sin saberlo hasta ahora? Inmediatamente pensé en el Chuto, en como su corporalidad emanaba signos teatrales, sus movimientos llenos de precisión física y fuerza, su coquetería inigualable, ahí encontré mi respuesta, la tunantada.

3.2. Procedimiento de recojo, sistematización y análisis de la información

El proceso de recopilación de información se basa en tres métodos: la revisión bibliográfica, la observación y las entrevistas. La revisión bibliográfica permite aprovechar y ampliar el conocimiento existente sobre el tema. La observación, guiada por una estructura definida, proporciona percepciones directas y registros audiovisuales que enriquecen mi comprensión. Por último, las entrevistas semiestructuradas brindan las perspectivas cercanas de los participantes de la tunantada, complementando así la información recopilada de otras fuentes.

Este enfoque permite entender el hecho escénico, reconociendo su naturaleza mutable de los intérpretes y espectadores. La riqueza cultural y estética de esta expresión artística, facilitando una interpretación detallada de la interacción entre la tunantada, los elementos teatrales y el contexto festivo en el que se desarrolla. He adoptado un enfoque metodológico cualitativo con el propósito de explorar y comprender las complejidades y matices inherentes a la danza tradicional andina, lo que enriquece mi comprensión de su propuesta estética dentro del contexto específico del festival San Fabián y San Sebastián de Jauja.

Por ello se tomará como referencia a la presentación del 20 de enero del 2024 en el concurso nacional de Tunantada en Jauja, así como lo realizado en la plazuela y alrededores

del parque donde se realiza la festividad. Aquello con la finalidad de poder constatar lo teórico y las percepciones obtenidas de la danza, en una pieza grabada.

3.3. Fuentes

La muestra de estudio se centra en dos aspectos: la recopilación audiovisual, y las entrevistas, los cuales serán explicados a continuación. Las fuentes audiovisuales empleadas en la investigación pertenecen exclusivamente a la festividad realizada en el distrito de Yauyos de Jauja en 2024.

3.3.1. Videos

Los videos, encontrados en la plataforma YouTube, corresponden a la semana más emblemática de la tunantada en Jauja, que se realiza cada año en la última semana de enero. Para ser parte de la elección de videos, el requisito es que sean del distrito de Yauyos ya que ahí se realiza el concurso, aunque en otros distritos de Jauja se realicen pasacalles con sus respectivas variantes, se elige Yauyos con el fin de centrarse en una sola variante de la danza. A continuación, se presenta un desglose de los personajes y videos seleccionados para el análisis del cuarto capítulo.

El primer personaje estudiado es el Chuto del video *Festival de la Tunantada 2024 Yauyos - Jauja - Perú 4K* publicado el 20 de enero del 2024² en el canal *Ciudad y Costumbre del Perú 4k*, publicado en la plataforma YouTube. Este video muestra un extracto del pasacalle de las asociaciones tunanterías en la semana de la tunantada. Esta. La grabación tiene una duración de cuarenta minutos en los cuales se observan a diferentes personajes de distintas asociaciones que componen la tunantada, el cual será nombrado Video 1.

La elección de este video se debe al fragmento que se encuentra entre el minuto 12:30 y el 13:10, donde aparecen tres chutos con diferentes personalidades bailando simultáneamente. A partir de las diferencias en la personalidad evocada por los intérpretes, se

² <https://www.youtube.com/watch?v=m2CRUNVsqsSM>

les ha nombrado de la siguiente manera: el Chuto Feliz, el Chuto Sentimental y el Chuto Coqueto. Lo cual permite reconocer las similitudes y diferencias brindadas por la especificidad de cada actor-danzante.

El siguiente personaje que se analiza es el arriero, de este personaje, el video llamado *Confraternidad arrieros tunaneros 2024 Yauyos – Jauja* publicado el 24 de enero del 2024 en el canal Pasos Tunaneros³ que se encuentra en la plataforma Youtube. Grabado el año 2024, muestra la confraternidad de arrieros tunaneros transitar las calles de Yauyos-Jauja, el cual será nombrado Video 2.

El fragmento seleccionado consta del minuto 15:42 hasta el minuto 16:10 debido que en esos minutos se presencia a dos tipos de arrieros frente a cámara. Arriero niño y arriero adulto, son los dos tipos de arrieros destacables encontrados.

3.3.2. Entrevistas

El último aspecto para considerar son las entrevistas realizadas a dos intérpretes que participaron en la semana tunanera en Yauyos, 2024. Estas entrevistas, de carácter semiestructurado, tienen como finalidad comprender la relación del cuerpo del actor-danzante con el *saynata* durante la ejecución de la danza. Si bien en un primer momento el *saynata* puede entenderse como los elementos físicos utilizados en el performance, según la teoría revisada, estos constituyen un medio de conexión entre la memoria colectiva y lo terrenal. Por ello, las entrevistas se enfocan más en la experiencia del intérprete que en la representación visual de sus vestuarios.

La primera entrevistada, a quien llamaremos "Sonia" por motivos de privacidad, es abogada de profesión, nacida y criada en la ciudad de Jauja. Coincidentemente, vivió frente a la plaza 20 de enero, donde se celebra el Festival de San Sebastián y San Fabián. Sonia

³ <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=OjbMJTpuxS8>

comenta que la tunantada ha estado presente en su vida "...prácticamente desde que tengo uso de razón..." (Sonia, comunicación personal, 1 de octubre de 2024).

Según relata Sonia, el encuentro con la tunantada fue inevitable, pues creció escuchando las bandas y viendo a familiares bailar. La Jaujina fue el personaje que más la cautivó desde el inicio, y sigue siendo el único personaje que baila hasta el día de hoy. Explica que se siente representada por la elegancia, finura y discreción de este personaje.

El caso de la segunda entrevistada, Gianella Cruzatte, es diferente. Gianella es actriz, bailarina, directora y productora, nacida y criada en la capital, Lima. Creció en el distrito de Ate, donde solía visitar un parque que acogía a diversos grupos de danza. Durante su época universitaria, fue en ese parque donde vio por primera vez la tunantada, bailada por jaujinos migrantes, al igual que en la institución a la que actualmente pertenece.

Para Gianella, lo que más le llamó la atención de la tunantada fue la libertad con la que los danzantes se movían, en contraste con las coreografías estrictas que había observado en otras danzas como los caporales. Gianella ha interpretado casi todos los personajes, desde la Jaujina hasta el Chuto, aunque menciona que, por su estatura, no le han permitido interpretar ciertos roles. No obstante, enseña los pasos de personajes masculinos, como el Arriero, a los nuevos danzantes de su asociación.

Ambas entrevistas permiten conocer dos perspectivas de la intérprete tunantera: la de quien es oriunda de Jauja y la de quien no creció con la tunantada, pero que, por circunstancias de la vida, terminó enamorándose de esta danza. A pesar de sus diferencias, ambas comparten un profundo amor por la tunantada, lo cual enriquecerá el análisis sobre cómo los elementos teatrales fluctúan en esta tradición.

3.4. Instrumentos de recolección de datos

Para la recolección de datos, se utilizará la observación directa de la grabación mencionada y la experiencia previa del investigador en la observación de la tunantada. Los aspectos para observar se centrarán en:

- *Saynata*: se analizarán los elementos del vestuario y las máscaras utilizadas, identificando los rasgos distintivos que configuran la teatralidad andina.
- *Pukllay*: se examinará el desarrollo del juego teatral durante la danza, observando las interacciones, movimientos y expresiones de los danzantes que reflejen características de la teatralidad andina.

Durante el proceso de recolección de datos se empleará el uso de la guía de observación (ver Anexo 1) para un mejor análisis de la información. Según lo expuesto con anterioridad se analizará los elementos teatrales encontrados dentro de la tunantada.

Finalmente, se emplearán fuentes textuales, audiovisuales y entrevistas para poder acercarse al hecho escénico, partiendo de la experiencia de una *respectadora*, la investigadora, como también de los intérpretes. Todo ello con la finalidad de poder acercarse a un análisis que respeta la naturaleza del objeto de investigación para poder responder la pregunta de investigación ¿Cómo se manifiesta la teatralidad andina en la tunantada?

Capítulo 4. Análisis de la teatralidad andina en la tunantada

Este cuarto capítulo presenta un análisis de los elementos de la teatralidad andina en la tunantada, centrado en el estudio de sus personajes e intérpretes. Por ello, este capítulo se divide en dos subcapítulos. El primero, análisis del *pukllay*; y el segundo, *saynata* en la tunantada.

4.1. Análisis del *pukllay* en la tunantada

Para iniciar este subcapítulo es necesario recordar brevemente qué es *pukllay*.

Recapitulando sobre este tema ya observado en el capítulo marco conceptual (para mayor información revisar el subcapítulo 2.1.1. *Pukllay*, página 12) es una palabra quechua que significa "juego", según Miguel Rubio en *El gran teatro de Paucartambo* (2022), el *pukllay* es una práctica que involucra la creencia en el juego y la interpretación. Por su parte, Ana Julia Marko en "Pukllay: juego, memoria y teatralidades andinas" (2024) lo describe como un espacio de intercambio colectivo que permite reinventar la vida desde los márgenes, a través de un cuerpo que resiste las normas sociales. Si bien Patrice Pavis en *Diccionario teatral* (1998) define los juegos teatrales como improvisaciones colectivas basadas en un tema, el *pukllay* trasciende esa idea: encarna memorias e historias que se actualizan en el presente mediante el cuerpo del actor-danzante, revelando la humanidad que conecta pasado y presente.

4.1.1. Chuto

El chuto representa al mestizo de la época colonial con un deseo de ascender en la escala social (Asociación de Tunaneros del 20 de enero, s. f.) (para mayor información, revisar el subcapítulo 2.2. Tunantada). Esta información permite contextualizar al personaje; sin embargo, para un análisis sobre el *pukllay* es necesario observar y analizar el hecho escénico.

Primero se realiza un análisis de los pasos base del personaje chuto para luego analizar la peculiaridad de cada actor-danzante, lo que nos permite descifrar que componentes asumen al *pukllay*. Por lo tanto, se analizará al Video 1⁴ con dos objetivos: primero reconocer y describir los pasos base del chuto, y segundo, analizar específicamente el *pukllay* en tres intérpretes que aparecen en el video.

Según el análisis hecho al Video 1 del de minuto 11:29 al minuto 15:38 se observa que los pasos base del chuto son de la siguiente manera, se levanta ligeramente el talón del pie trasero mientras adelanta el pie delantero, asegurándose de que los movimientos sean fluidos y controlados. Al dar el paso, extiende la pierna delantera y planta el pie suavemente en el suelo. Tras asentar el pie delantero, desliza el pie trasero hacia adelante para juntar ambos pies brevemente antes de repetir el movimiento con la otra pierna. Los brazos se mantienen ligeramente doblados a los costados, moviéndose con naturalidad y elegancia con cada paso, sosteniendo un fueite en una mano.

Los movimientos base del chuto se basan en un paso elegante, con postura erguida, el pecho hacia adelante, hombros relajados y mirada hacia el frente. Los cuales mantienen una cadencia rítmica que contribuye a la gracia del movimiento. Después de observar los movimientos estándares del personaje se pasará a analizar a tres actores-danzantes.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=m2CRUNVsqsM>

Figura 18

Los chutos



Nota. Chuto feliz, chuto sentimental y chuto coqueto (de izquierda a derecha). Captura de pantalla del video *Festival de la Tunantada 2024 Yauyos – Jauja – Perú 4K*, publicado el 26 de enero de 2024 por Ciudad y Costumbre del Perú 4K en YouTube, min. 12:53.

Para este análisis también se recurrirá al Video 1 y a la guía de observación que se encuentra en el Anexo 1. Concretamente se estudiará la fuente audiovisual desde el minuto 12:15 hasta el minuto 13:30. Durante este lapso se observa a tres chutos frente a cámara, los cuales serán nombrados: “chuto feliz”, “chuto sentimental” y “chuto coqueto”, correspondientemente.

A continuación, se realizará un análisis independiente por cada actor-danzante que interpreta al chuto. Después se presenta un dialogo entre las conclusiones encontradas por cada chuto.

4.1.1.1. Chuto feliz. El primer actor-danzante analizado presenta una cualidad predominantemente enérgica y expansiva, por lo que será denominado *chuto feliz*. A partir del fragmento seleccionado del Video 1, se detallan los elementos que configuran esta interpretación.

Figura 19

Chuto feliz



Nota. Chuto feliz. Captura de pantalla del video *Festival de la Tunantada 2024 Yauyos – Jauja – Perú 4K*, publicado el 26 de enero de 2024 por Ciudad y Costumbre del Perú 4K en YouTube, min. 12:57.

El chuto feliz, según lo observado, al igual que sus demás compañeros, mantiene la elegancia en sus movimientos, sus extremidades van en sintonía, levantando un pie sobre otro. Sin embargo, mediante la guía de observación, lo que resalta en él, son sus movimientos energéticos en sus extremidades. Estos movimientos se traducen en poseer un mayor énfasis en la marcación del tiempo de la música en sus piernas y brazos. Este énfasis está direccionado hacia los demás, como se observa en la figura, el Chuto feliz, levanta los brazos hacia el público y hacia sus compañeros.

Concluimos que este chuto presenta una actitud activa y energética, haciendo referencia a su nombre. La energía observada en sus movimientos es constante, no se le encuentra movimientos referentes al lamento, sino todo lo contrario. Por otra parte, interactúa con su alrededor, en el minuto 12:35, señala al público mientras realiza sus movimientos y, en el minuto 12:47, interactúa con sus compañeros a través de la complicidad, moviendo sus cabezas simultáneamente.

Finalmente, como menciona Miguel Rubio (2022) en el Gran teatro de Paucartambo, el *pukllay* es un espacio donde se interpretan roles en el cual converge la improvisación, la construcción de personajes y el juego. El chuto feliz presenta momentos de interacción con el público que se encuentra en el hecho escénico, demostrando que el actor-danzante reacciona a los nuevos estímulos que se le presentan. La construcción de personaje es clara, interpreta a un chuto entusiasta y enérgico. El juego se encuentra en lo lúdico de su interacción consigo mismo como interpretación de un personaje, pero sobre todo hacia los demás. Este chuto presenta una predominancia lúdica hacia los espectadores.

4.1.1.2. Chuto sentimental. El segundo actor-danzante, ubicado al centro de los tres chutos observados en el fragmento analizado del Video 1, presenta una cualidad expresiva distinta a la anteriormente descrita. Su interpretación evidencia una modulación más contenida de la energía y una gestualidad orientada hacia una dimensión más introspectiva, por lo que será denominado chuto sentimental. A continuación, se detallan los elementos que configuran esta variante interpretativa.

Figura 20

Chuto sentimental



Nota. Chuto sentimental. Captura de pantalla del video *Festival de la Tunantada 2024 Yauyos – Jauja – Perú 4K*, publicado el 26 de enero de 2024 por Ciudad y Costumbre del Perú 4K en YouTube, min. 12:57.

En el fragmento analizado, el chuto sentimental destaca por la marcada sincronización entre torso y cabeza durante la ejecución del paso base. Mediante la guía de observación (Anexo 1) se identifica que este movimiento es unificado, como si el chuto sentimental presentase un solo eje entre ambas partes mencionadas. El personaje del intérprete posee una corporalidad delicada, reflejada en pasos y movimientos finos y suaves.

A partir del minuto 12:50, a diferencia de los demás segundos, se le observa al chuto sentimental romper este solo eje. Mediante una reducida secuencia de movimientos, mover la cabeza de lado a lado. Aunque es un cambio sutil a su tempo-ritmo habitual, sus piernas y pies que apenas se elevan del suelo, mantienen un ritmo más pausado y contenido. En consecuencia, se interpreta aquello como parte de los matices del personaje mediante el cambio de tempo-ritmo.

Durante el minuto 12:56, se encuentra que inclina la cabeza hacia el pecho, dándose golpes en este mismo lugar. Esta acción evoca el gesto convencional del lamento, como si el personaje atravesara un dolor emocional, reforzando la cualidad introspectiva previamente identificada. Los movimientos del chuto sentimental presentan un contraste evidente con el chuto feliz. Mientras uno despliega una energía expansiva orientada hacia el entorno, el otro concentra su energía en una corporalidad más contenida e introspectiva.

Finalmente, respecto al pukllay según Miguel Rubio (2022), el chuto sentimental presenta una construcción de personaje evidente en el tempo-ritmo de sus movimientos, lo que se traduce a movimientos de introspección. En relación con el pukllay, la construcción del personaje se sostiene en el manejo del tempo-ritmo y en la capacidad del actor-danzante de responder a los estímulos del entorno escénico. La improvisación se manifiesta no desde la expansión hacia el público, como en el caso anterior, sino desde una interacción más íntima consigo mismo, evidenciada en gestos como el golpe al pecho.

4.1.1.3. Chuto coqueto El tercer actor-danzante observado en el fragmento del Video 1 presenta una interpretación que se diferencia de las anteriores por su constante interacción con el público y compañeros. Por esta actitud desenvuelta y provocadora, se le denomina chuto coqueto. A continuación, se detallan los elementos que configuran esta variante interpretativa

Figura 21

Chuto coqueto: inicio y fin del movimiento



Nota. Chuto coqueto. Captura de pantalla del video *Festival de la Tunantada 2024 Yauyos – Jauja – Perú 4K*, publicado el 26 de enero de 2024 por Ciudad y Costumbre del Perú 4K en YouTube, min. 12:30.

El chuto coqueto, al igual que los demás chutos, sigue los movimientos estandarizados del personaje. A partir de la guía de observación (Anexo 1), se contempla que el actor-danzante se desplaza hacia el público hasta unirse a la parte delantera de la cuadrilla, según el minuto 12:20. Este desplazamiento se encuentra acompañado por un constante movimiento de cabeza y su índice levantado. Pareciendo así, que posiciona su mirada a sus compañeros y espectadores, y levantando mano y dedo como si indicara su presencia.

Después de ello, en el minuto 12:30, mientras se ubica al lado de sus compañeros, se posiciona frente a un espectador, realiza el gesto de brindar un beso, posicionando sus manos en su boca, como se observa en la Figura 22. Termina el movimiento de sus manos

direccionándolo a quien está frente a él, como se aprecia en la Figura 23. En el minuto 12:47, se le encuentra otra vez al chuto coqueto interactuando con el público, en esta ocasión, primero señala a quien enviará el beso y luego lo envía, repitiendo el gesto del beso con el espectador.

Mediante lo observado con el chuto coqueto, se encuentra una constante en su relación física con el espacio e interacción con el espectador. La relación entre el espacio y el cuerpo del actor-danzante se basa en el dominio de esta, ya que se le observa un traslado constante entre el frente de la cuadrilla y el espectador, observando a los demás y levantando su dedo como signo de que se encuentra presente. Frente a la relación con el espectador se encuentra que invita al juego al espectador, debido a su gran proximidad e interacción directa al posicionarse frente a él y lanzarle gestos de besos.

Según Rubio (2022) y los componentes del *pukllay*, se observa que la creación del personaje es clara, coqueteo, proximidad con el espectador, dominio del espacio. Improvisación, el chuto coqueto interactúa con sus estímulos externos al igual que el chuto alegre. Sin embargo, se diferencian en el juego, el juego lúdico con el espectador se encuentra presente pero la forma en como la realizan esta su diferencial. El chuto coqueto se posiciona espacialmente mediante su cuerpo frente al espectador direccionando sus movimientos.

Finalmente, a partir del análisis de los tres chutos: alegre, sentimental y coqueto, mediante la guía de observación (Anexo 1), se identifican claramente los componentes del *pukllay* señalados por Rubio: construcción de personaje, improvisación y juego. En los tres casos, la construcción del personaje se manifiesta a través de la corporalidad del actor-danzante, quien, partiendo de una base técnica común, desarrolla matices diferenciados en su relación con el espacio y el espectador.

En cuanto a la improvisación, esta se configura en la capacidad de cada intérprete para reaccionar a los estímulos del entorno escénico, ya sean internos o externos, modificando sutilmente su ejecución sin abandonar la estructura del personaje.

Respecto al juego, se pueden reconocer dos formas de relación con el espectador: directa e indirecta. El chuto sentimental desarrolla un juego más introspectivo, centrado en sí mismo y en gestos que pueden leerse como signos de lamento; no obstante, el gesto no posee un significado fijo, sino que es el espectador quien, mediante su lectura, le otorga esa connotación dentro del contexto escénico. En cambio, el chuto alegre y el chuto coqueto establecen un juego directo con el público, posicionándose frente a él, señalándolo o interactuando corporalmente desde la proximidad.

De esta manera, aunque los tres comparten una misma base estructural, el pukllay se manifiesta en la diversidad de matices interpretativos y en las distintas formas en que el cuerpo del actor-danzante construye sentido en relación con la mirada del espectador.

4.1.2. Arriero

El arriero, también conocido como el argentino tucumano, representa al encargado de arrear a las mulas y abrir paso entre la multitud dentro del contexto de la tunantada (para más información, revisar el subcapítulo 2.2. Tunantada). Esta información permite contextualizar al personaje; sin embargo, para un análisis desde el pukllay es necesario observar y analizar el hecho escénico.

Primero se realizará un análisis de los movimientos base del personaje arriero para, posteriormente, examinar cómo estos se articulan con los componentes del pukllay. Para ello, el estudio se apoyará en los Video 2⁵ y Video 3⁶, referenciados en la metodología.

Según lo observado en los fragmentos seleccionados, los pasos base del arriero se distinguen por la combinación de fuerza y precisión. Al levantar un pie, el sonido de las

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=OjbMJTpuxS8&t=1s>

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=fvBVWPzfrsc>

espuelas resuena en el suelo, seguido de un giro sobre el otro pie, manteniendo un equilibrio constante. Posteriormente, arrastra el pie, generando un sonido continuo con las espuelas, mientras sus brazos y torso se elevan en sincronía con el ritmo de la danza. Al finalizar, arquea el pecho hacia arriba, concluyendo el paso. Durante esta secuencia, se dirige al público con una voz impostada, áspera, que imita una entonación de origen argentino.

4.1.2.1. Arriero adulto. El arriero adulto observado en el fragmento del Video 2 presenta una interpretación que, si bien mantiene las características generales del personaje, introduce matices particulares en su relación con el público. A continuación, se detallan los elementos que configuran esta variante interpretativa.

Figura 22

Arriero adulto



Nota. Captura de pantalla del video *arriero adulto*, publicado el 24 de enero de 2024 por Pasos Tunanteros en YouTube, min. 03:46.

El arriero adulto, mientras ejecuta los pasos base de su personaje, realiza su ingreso al encuadre de la cámara en el minuto 03:38. Durante el giro, su mirada pasa de manera fugaz por la cámara; al percatarse de ella, regresa el rostro y dirige la mirada hacia quien graba, diciendo: “Qué linda jaujinita, ya me enamoré, es que es de Jauja. Por ti, mi amor ¡Ah!”

(Pasos Tunaneros, 2024, min. 03:45). La voz empleada para decir estas líneas es impostada, con un sonido carrasposo y acento argentino, rasgo característico del personaje.

Mientras desarrolla el diálogo, acompaña sus palabras con movimientos corporales específicos. Utiliza la mano izquierda para señalar a la persona que se encuentra detrás de la cámara, marcando una dirección clara en su gesto. Cuando menciona la frase "...ya me enamoré" (Pasos Tunaneros, 2024, min. 03:45), abre los brazos de manera amplia y, al concluirla, retoma el tempo-ritmo del baile, moviendo nuevamente cabeza y extremidades según los pasos base establecidos previamente.

Lo observado permite reconocer una actitud de autoridad escénica, expresada en la proximidad corporal hacia la cámara y en el uso firme de la voz. En el espacio, se permite regresar a la ubicación de la cámara para interactuar con ella, aun cuando los demás arrieros continúan avanzando. El cuerpo mantiene la precisión y firmeza propias del arquetipo del arriero, asociadas con fuerza y autoridad. La voz con una tonalidad grave y carrasposa evidencia la exigencia de este personaje; sin embargo, el contenido del mensaje presenta un matiz distinto: galantería y coquetería. Este matiz se interpreta como un elemento que aporta mayor profundidad a lo que se le suele adjudicar a este personaje, según la investigación de Hidalgo y Ceras (2019).

En relación con los componentes del pukllay, la construcción del personaje se complejiza a partir de la coexistencia de estos dos matices: autoridad y coquetería. La improvisación se manifiesta en el momento en que el actor-danzante reacciona al estímulo externo de la cámara y decide interactuar verbalmente con ella. En cuanto al juego, se evidencia una predominancia lúdica directa con el público, estableciendo una relación frontal y personalizada.

4.1.2.2. Arriero niño. El arriero niño observado en el fragmento del Video 3, a partir del minuto 08:43, presenta una interpretación que mantiene los rasgos generales del arquetipo

del arriero, especialmente en la amplitud y elegancia de sus movimientos. Sin embargo, su particularidad radica en que quien lo interpreta es un niño, lo que introduce un matiz distinto en la manera en que se construye la autoridad del personaje. Debido a esta característica del actor-danzante, se le denominará arriero niño. A continuación, se detallan los elementos que configuran esta variante interpretativa.

Figura 23

Arriero niño



Nota. Captura de pantalla del video *arriero niño*, publicado el 22 de enero de 2024 por MV Mundo Visual en YouTube, min. 8:50.

En el minuto 8:43 del Video 3 se observa al arriero niño, realizando los pasos base del arriero. Estos movimientos se caracterizan por su fluidez, observable especialmente en la ejecución de las extremidades. Esta ausencia de peso e impacto al realizar los pasos se contrasta con la intensidad que el actor-danzante gira con el odre de cuero en mano, como se muestra en la figura 24, minuto 8:50.

Según lo analizado, el arriero niño presenta un desplazamiento fluido y una calidad de movimiento liviana. Aquello contrasta con la estructura del paso base del arriero, que exige apertura de brazos, desplazamiento firme y uso constante del odre en el aire.

En relación con los componentes del *pukllay*, se evidencia que el actor-danzante presenta un personaje complejo. Presenta signos de autoridad; sin embargo, su calidad de movimiento es liviana y fluida. El juego y la improvisación se manifiesta en el uso del objeto y en la relación con el entorno, especialmente cuando observa la cámara y dirige hacia ella el giro del odre.

Lo observado permite identificar que la autoridad del arriero no depende del peso físico del intérprete, sino de los signos codificados del arquetipo. Ambos arrieros presentan a un personaje autoritario o como el análisis semántico menciona: exigente. Sin embargo cada uno presenta un matiz diferente. El arriero adulto posee un matiz de coquetería que se contrasta con su desplazamiento que posee peso y presencia. De la misma forma, el arriero niño, quien se desplaza y realiza movimientos que se interpretan como autoridad, sus movimientos poseen un peso ligero. La autoridad no se sostiene en el peso físico del cuerpo, sino en los signos codificados del arquetipo: la apertura de brazos, el giro firme, el uso del odre y la estructura del paso base. Es a través de estos signos que el espectador reconoce la autoridad del arriero, independientemente de quién lo intérprete.

4.2. Análisis del *saynata* en la *tunantada*

El *saynata* (ver Capítulo 2.1.2.) es el enmascaramiento del cuerpo, entendido como un proceso de transformación cultural en el que la máscara permite asumir una nueva identidad que representa roles sociales y simbólicos dentro de la comunidad (Rubio, 2022, p. 57). Desde esta perspectiva, el *saynata* implica la relación entre los elementos que cubren el cuerpo y el proceso activo de transformación que recae en el intérprete.

El diálogo directo mediante entrevistas semiestructuradas con dos actrices-danzantes de la *tunantada* (ver Anexo 3) permitirá entender este fenómeno. A continuación, se presentará a las dos entrevistadas, Sonia y Gianella correspondientemente.

Figura 24

Jaujina elegante



Nota. Tomado de archivo personal de Sonia como Jaujina, 2024.

La primera entrevistada es Sonia, abogada de profesión, quien nació y creció en la ciudad de Jauja. Durante la entrevista comenta que vivió frente a La Plaza 20 de enero, espacio que anualmente alberga al Festival de San Sebastián y San Fabián. Esta ubicación ha influido en su exposición hacia la tunantada, ella explica que creció escuchando las bandas, viendo a familiares bailar, una infancia de la mano con la danza “...prácticamente desde que tengo uso de razón...” (Sonia, comunicación personal, 1 de octubre de 2024). Esta exposición temprana impacta en la configuración de la identidad de la entrevistada y que inevitablemente influye la manera en que se relaciona con el *saynata*.

Sonia interpreta a la jaujina, único personaje que ha interpretado en toda su vida. La entrevistada explica que es un personaje en el cual se siente representada por lo fina, elegante y discreta que es (Sonia, comunicación personal, 1 de octubre de 2024). Debido a esta cualidad que caracteriza a Sonia y a su creación de personaje con la jaujina se le señala como jaujina elegante con fines investigativos.

Figura 25

Jaujina actriz



Nota. Tomado de archivo personal de Gianella Cruzatte como Jaujina, 2024.

Presentando a la segunda entrevistada, Gianella Cruzatte quien es actriz, bailarina, directora y productora quien nació y creció en la capital, Lima. El inicio de la conexión entre la tunantada y Gianella se dio evidentemente en Lima, específicamente en el distrito de Ate.

Cruzatte relata que un día en su época de estudiante universitaria transitó de camino a su casa por un parque que daba lugar a diferentes elencos de danzas realizar sus prácticas. Este día en particular, ella descubrió una danza diferente a las demás que había visto en ese parque:

[...] me sorprendió eso al principio; porque usualmente suelen bailar de manera coreográfica, cuando he visto a los que ensayan caporales. Bailaban de manera muy libre y con movimientos bien particulares (refiriéndose a la tunantada). Y eso a mí me llamó mucho la atención (Cruzatte, comunicación personal, 3 de octubre de 2024).

A partir de este interés, se unió al elenco visto previamente, comenta. Este elenco era guiado por migrantes jaujinos. Este hecho resuena a lo estudiado por Limonchi (2017) y su impacto de la migración en la popularización de la tunantada. En el concurso nacional de tunantada del 2024 Gianella encarno a la jaujina, sin embargo, ella comenta que, por su parte, ha bailado de casi todos los personajes por curiosidad como la Jaujina, Sicaina, Wankita, Chuto, etc.

En esta entrevista, se ahondan en dos lados del *saynata*: vestuario y máscara. La primera pregunta en esta sección fue: ¿cómo crees que impacta en ti el uso de la vestimenta? Cada una respondió de la siguiente manera:

Gianella comenta que bailar con la vestimenta ayuda a condicionar el cuerpo para ejecutar los movimientos “[...] no puede haber una Jaujina que esté, pues, encorvada, ¿no?, dejándose llevar por el peso del vestuario, sino más bien mantener siempre la postura, la espalda erguida” (comunicación personal, 3 de octubre de 2024). Según la entrevistada, todos los elementos colocados condicionan al cuerpo, sobre todo el centro del cuerpo por el peso que implica. Comenta también, por su experiencia con diferentes personajes que los elementos ayudan en la calidad de movimiento. Un ejemplo de ello es cuando señala al Príncipe: “Igual en el caso del Príncipe, ¿no?, que también siempre tiene una postura bien marcada, bien definida. Además, el uso del elemento, el bastón también. Condiciona su construcción de personajes, las cualidades de su movimiento” (Cruzatte, comunicación personal, 3 de octubre de 2024).

A esta pregunta Sonia responde que el uso de la *saynata* es motivo de orgullo y una fuente de identidad personal que la conecta con el personaje que interpreta. La sencillez del vestuario de Jaujina, en contraste con los atuendos más elaborados de otros personajes, es vista por Sonia como una característica que refuerza su identidad (Sonia, comunicación personal, 1 de octubre de 2024).

Como se observa, sus respuestas se encuentran estrechamente relacionadas a su contexto. Para Gianella, el *saynata* condiciona al cuerpo en su movilidad. Este condicionamiento que se genera desde la tensión, peso e incomodidad, ayuda a estilizar los movimientos, en lo mencionado. Esta reflexión nace de una mirada sensible sobre la relación del cuerpo frente a un objeto. Esta mirada sensible se debe a la profesión de Cruzatte actriz y bailarina, lo cual implica una mayor conciencia sobre la corporalidad.

Por otro lado, las respuestas de Sonia abordan la identidad y el símbolo social de representar un personaje. La identidad, como lo comentamos en un inicio, se encuentra relacionado con el contexto que creció Sonia. El símbolo social de ser jaujina por lo demás a su alrededor se ve reflejado en el orgullo que ella posee al interpretar el personaje.

La segunda pregunta: ¿qué elemento de tu vestuario es con el que sientes una mayor conexión a la hora de danzar la tunantada? Pregunta que tuvo una misma respuesta, la máscara, el otro elemento del *saynata*.

Sonia responde a esta pregunta: “La careta [máscara]”. Para ella, en la máscara hay humanidad ya que detrás de ella, se encuentra lo que el intérprete siente, sin amilanarse por miradas externas. En sus propias palabras: “¿qué te digo? Es único ¿pues no?... Uno detrás de la careta [máscara] pues, en realidad, tiene lo que realmente siente” (Sonia, comunicación personal, 1 de octubre de 2024).

Para Gianella la respuesta fue la misma, “[...] yo me pongo la careta [máscara] y ya. O sea, me pongo la careta y me transformo [...]”. (Cruzatte, comunicación personal, 3 de octubre de 2024).

La misma respuesta en ambas refleja que la máscara funciona como un regulador del personaje sin intermediar con los matices que pueda brindar las intérpretes. Según lo mencionado se interpreta que las actrices-danzantes se transforman en el personaje sin abandonar su yo.

Además, Gianella comenta algo fundamental que no solo permite entenderla como actriz-danzante sino también al espectador “Porque si no, soy yo, soy yo vestida de Jaujina, pero sigo siendo yo, mi cara, tú ves mi cara, ves mis ojos, ves mi nariz, pero en la careta ves al personaje” (Cruzatte, comunicación personal, 3 de octubre de 2024).

Aquello es clave para entender la función del saynata dentro de la tunantada. Los códigos de la danza se mantienen, pero permite la existencia del yo del actor-danzante. En la tunantada, el intérprete no desaparece detrás del personaje; su singularidad permanece y se manifiesta dentro de los códigos establecidos. Confirmando lo expuesto por Rodríguez en “La máscara y la tragedia” (1993). Es precisamente esta singularidad del intérprete la que dota de vitalidad al personaje dentro de los códigos de la tunantada.

El análisis permite afirmar que el saynata no opera de manera aislada, sino en articulación con el *pukllay*: mientras la máscara delimita visual y simbólicamente al personaje, el *pukllay* activa su dimensión lúdica y performativa, posibilitando su despliegue escénico.

Conclusiones

La presente tesis concluye que la hipótesis planteada se confirma a partir de la investigación realizada. La tunantada presenta elementos que permiten situarla dentro de la teatralidad andina. A partir de los planteamientos de Miguel Rubio y Barrionuevo, se identifican las tres características principales de esta teatralidad: creación de personaje, improvisación y juego.

En este sentido, el pukllay evidencia cómo el actor-danzante interactúa con el espacio escénico, los estímulos internos y externos, y el espectador. El juego con el público puede manifestarse de forma directa o indirecta, dependiendo del personaje. Tal es el caso del chuto sentimental, que desarrolla un juego más introspectivo, mientras que el chuto alegre y el chuto coqueto establecen una interacción más directa con el espectador.

Asimismo, si bien todos los personajes comparten una base estructural común, el pukllay permite una diversidad interpretativa y la aparición de distintos matices en la ejecución. En el caso de los chutos, aunque comparten una base de pasos en común, se diferencian en su relación con el espectador, en su forma de juego y en el uso del espacio escénico. Estos aspectos repercuten en la manera en que se ejecuta el movimiento preestablecido, generando distintos matices interpretativos.

Por otro lado, el personaje del arriero demuestra que la autoridad del personaje no depende del cuerpo del intérprete, sino de los signos codificados del propio personaje. Elementos como los gestos, el paso base, el uso de objetos y la postura corporal permiten que el espectador reconozca al personaje. Esto evidencia que el significado del personaje se construye a través de códigos culturales compartidos.

En relación con el saynata, este funciona como un elemento que delimita visual y simbólicamente al personaje. La máscara no elimina al intérprete, sino que convive con su

individualidad. Dentro de los códigos de la tunantada, el actor-danzante mantiene su singularidad interpretativa.

En conjunto, el saynata estructura la identidad visual del personaje, mientras que el pukllay activa su dimensión lúdica y performativa. Ambos operan de manera complementaria en la construcción escénica del personaje dentro de la tunantada.

De este modo, la tunantada puede comprenderse no solo como una danza, sino como una práctica escénica en la que el cuerpo del actor-danzante activa y transmite los códigos culturales de la comunidad, reafirmando su lugar dentro de las manifestaciones de la teatralidad andina.



Referencias bibliográficas

- Agencia Andina (2024, 10 de enero) Tunantada: conoce todo sobre esta icónica danza del Valle del Mantaro y su festividad. *Andina – Agencia Peruana de Noticias*.
- Ágreda, S., Mora, J. & Ginocchio, L. (2019). *Guía de investigación. Artes escénicas*. Dirección de Gestión de la Investigación del Vicerrectorado de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://investigacion.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2019/06/guia-de-investigacion-en-artes-escenicas.pdf>
- Asociación de Tunaneros del 20 de Enero. (s. f.). *Informe institucional*.
- Beltrán, T. (2020). *La teatralidad andina en la festividad del señor de Qoyllur rit'i*. [Tesis de bachillerato, Universidad Científica del Sur]. Repositorio Académico –Universidad Científica del Sur. <https://hdl.handle.net/20.500.12805/1326>
- Benza, R. (2020). Calles, iglesias y plazas: Los espacios en las manifestaciones de teatralidad andina. *Urdimento: Revista De Estudios Em Artes Cênicas*, 2(38), 1–26.
- Canepa, G. (1998). *Máscara, transformación e identidad en los Andes*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Curcio, C (2002). *Investigación cuantitativa: una perspectiva epistemológica y metodológica*. Editorial Kinesis.
- Dubatti, J. (2018). Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación. *La Escalera*, (28), 11–34.
<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/725/581>
- Hidalgo, B. & Ceras, I. (2019). Léxico de la tunantada a través de los personajes en Yauyos, Jauja. *Cuaderno Arguedianos*, 18(1), 73-92.
- Huizinga, J. (2000). *Homo ludens*. Alianza Editorial.
https://eva.isef.udelar.edu.uy/pluginfile.php/2157/mod_resource/content/3/Huizinga%20-%20Homo%20Ludens%20%281%29.pdf

Kent, D. (s. f.). Estudiar el acontecimiento teatral: una experiencia entre la «resonancia» y la «repercusión».

https://www.academia.edu/36575689/Estudiar_el_acontecimiento_teatral_una_experiencia_entre_la_resonancia_y_la_repercusion

Kent, D. (2019). El “respectador” ante la liminalidad de la experiencia teatral. En Dubatti, J. [ed.]. *Poéticas de liminalidad en el teatro II* (pp. 165-180). Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro».

La Rosa, C. (2017). *Las artes escénicas en el Perú: el dominio del discurso económico occidental* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/10006>

Limonchi, J. (2017). Hacia un calendario tunanero. *CUADERNOS ARGUEDIANOS*, 16(1), 203-211

López, N. & Sandoval, I. (2002). *Métodos y técnicas de investigación cuantitativa y cualitativa*. Universidad de Guadalajara. https://pics.unison.mx/wp-content/uploads/2013/10/1_metodos_y_tecnicas_cuantitativa_y_cualitativa.pdf

Marko, A. J. (2024). *Pukllay: jogo, memória e teatralidades andinas*. A[L]BERTO Revista da SP Escola de Teatro, 1, 67-74.

Ministerio de Cultura del Perú (2020, 20 de enero). Tunantada: conoce a los personajes de la danza jaujina que hoy está de fiesta. *Bicentenario del Perú*.
<https://bicentenario.gob.pe/tunantada-cultura-jaujina-esta-fiesta/>

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del Perú [MINCETUR]. (2023). *Danza de la tunantada de Yauyos*.
https://consultasenlinea.mincetur.gob.pe/fichaInventario/index.aspx?cod_Ficha=2101

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós

- Perales, M. (2018). *El Qhapaq Ñan y los orígenes de la tunantada: notas sobre la relación entre los caminos y el patrimonio cultural inmaterial de Jauja*. Ministerio de Cultura del Perú. <https://catedraunesco.usmp.edu.pe/pdf/qhapaq-tunantada.pdf>
- Pinos J., Bedón, C., Quispe, M. & Santamaría, S. (2022). Dinámicas y dilemas entorno al vestuario del pueblo indígena kichwa chibuleo, tungurahua, ecuador. *Diálogo andino*, (68), 194-207. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812022000200194>
- Real Academia Española. (2014). *Tunante*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). <https://dle.rae.es/tunante>
- Rivera E., Callupe, S., Rojas, A., Lopez, C. & Bustamante, N. (2022). Tunantada, pasión hecha canción. *Revista de la Universidad de Zulia*, 13(38), 916-938. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8810182>
- Rodríguez, J. (1993). La máscara y la tragedia. *Agora: papeles de filosofía*, 12(2), 157-162. <http://hdl.handle.net/10347/1043>
- Rodríguez, J. (2018). Estudio en cognición social: el vestuario y su vinculación como elemento de análisis en la comunicación no verbal. *Vivat Academia*, (143), 85-110. <https://doi.org/10.15178/va.2018.143.85-110>
- Rubio, M. (2009). En busca de la teatralidad andina. En J. Galan (Ed.), *Fiestas y rituales. X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos* (pp. 245-262). Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000187158>
- Rubio, M. (2022). *El Gran Teatro de Paucartambo*. Grupo Cultural Yuyachkani.
- Sánchez, J. (2009). Dossier «Scanner». Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre 2009*, (35), 327-335. <https://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252850>

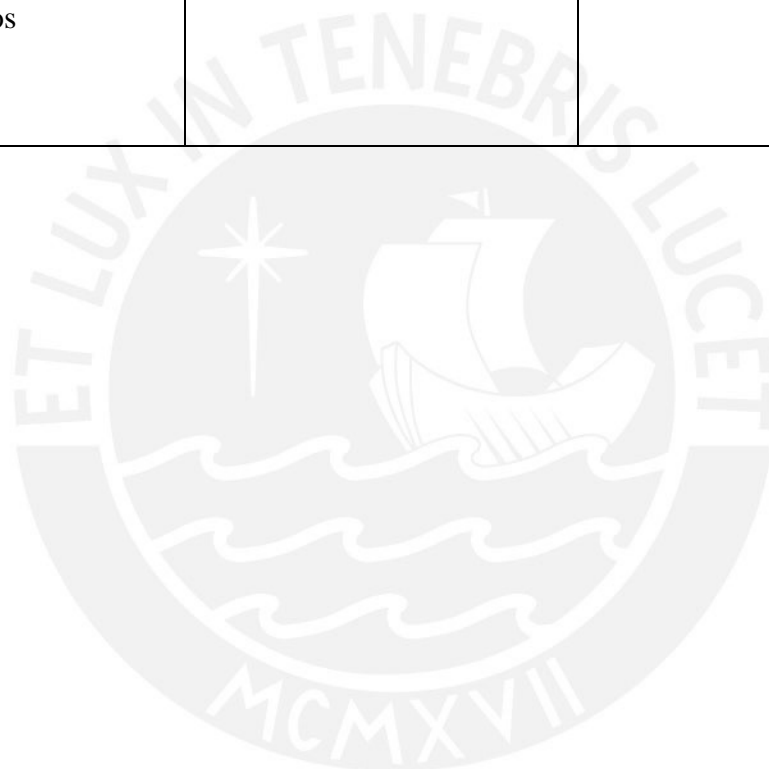
Anexos

Anexo 1. Guía de observación de elementos teatrales andinos en la tunantada: *Pukllay*

	Respuesta	Observación
¿Se observa <i>pukllay</i> según las definiciones encontradas en la investigación?		
¿Qué personajes destacan en el <i>pukllay</i> , según la observación de la investigadora?		
¿Qué acciones realizan estos personajes?		
¿Cómo se relacionan con los demás personajes y público?		
¿Se ha encontrado improvisación durante la representación?		
¿Se observan límites preestablecidos antes de la función?		

Anexo 2. Guía de observación de elementos teatrales andinos en la tunantada: *Saynata*

	Respuesta	Observaciones
¿Se observa <i>saynata</i> en la representación?		
¿Qué personajes destacan en su <i>saynata</i> ?		
¿Cuál es el impacto del <i>saynata</i> en estos personajes?		



Anexo 3. Guion de entrevista semiestructurada

1. ¿Cómo crees que impacta en ti el uso de la vestimenta?
2. ¿Cuál es tu relación con el *saynata*?
3. ¿Qué elemento de tu vestuario es con el que sientes una mayor conexión a la hora de danzar la tunantada?
4. ¿Qué significa para ti la careta/máscara dentro de tu interpretación?

