

Capítulo 6

La danza de la Chonguinada

La importancia de dedicar un capítulo entero a la danza de la chonguinada se justifica por su avasalladora presencia en el santuario de Muruhuay. De la chonguinada puede decirse que es **la** danza de Muruhuay y que mayo es el mes de la chonguinada. Existen muy pocos casos de grupos de peregrinos que lleven otro tipo de danza (los más conocidos son la Negrería de Huánuco y la Huancadanza de Huaricolca), lo cual quiere decir que también los "nuevos" peregrinos o, más bien, las unidades sociales que en las últimas décadas se han plegado a la peregrinación, asumen esa danza como su propio vehículo para la expresión de una cierta identidad.

Esta relación, prácticamente automática, entre peregrinación de Muruhuay y danza de la chonguinada llama la atención, pues en la mayoría de los ejemplos etnográficos de peregrinaciones en los Andes se grafican dos casos opuestos: la presentación de una variedad de danzas (como en el conocido santuario de Qoyllur R'iti en el que se presentan entre diez y veinte variedades de danza, lo mismo que en la peregrinación del Señor de la Soledad de Huaraz) o la ausencia total de éstas (como en las peregrinaciones de la Virgen de las Mercedes de Paita o del Señor de Ayabaca, ambos en Piura).

Este capítulo está organizado en cuatro partes. La primera es una descripción sobre la participación de la danza en la peregrinación en forma de narración. La segunda parte es una revisión bibliográfica de las principales propuestas en cuanto al estudio de las danzas en los Andes, las cuales han sido útiles para emprender un análisis de la chonguinada. En la tercera parte examino la danza en sus varios aspectos: los externos (el vestuario, la coreografía), los roles de los personajes (en la opinión de los actores y la mía propia), la función de la danza dentro de la peregrinación, la percepción de los danzantes. En la última parte hago un examen en conjunto de los resultados obtenidos y propongo una explicación a la asociación estrecha entre chonguinada y Muruhuay.

6.1 Los movimientos de los chonguinos¹²⁸

El alba sonó temprano, los cohetes se transmitieron desde las manos de Cushte hasta cada balcón y patio. En todos los barrios se escuchó, hasta la banda del frente, quizás hasta

¹²⁸ La narración está basada en la fiesta del 13 de mayo de 1998. Los mayordomos fueron los señores Teodoro y Cirila –ya tantas veces nombrados–. Aparece también Dina (la hija de los mayordomos) y Cushte (un hermano de Cirila). He conservado las irregularidades con las que escribí el relato: entre la primera y la tercera persona, entre "nosotros los tapeños" y "ellos los tapeños", pues expresan la tensión interna entre una visión "desde dentro" y una "visión desde fuera".

San Antonio. Sí, seguramente hasta allá se escuchó. Es el primer día de fiesta y desde hace días hay movimiento en el pueblo, más pasajeros en los buses, más gente caminando por los senderos. Por la calle Lima y alrededor de la plaza suben y bajan los hijos, primos, sobrinos, ahijados. Han cambiado, siguen iguales, son más, son menos. Los tapeños están dispersos en el ancho mundo. Los de Lima, la montaña, Oroya, ellos vienen claro. Más novedad son los que llegan desde Canadá o Japón. Vienen contando de otras ciudades, otras costumbres, de los destinos de los tapeños allá. Para ellos salen los olores de las cocinas, en los patios se calientan las piedras para las pachamancas.

Los chonguinos son queridos, los jóvenes todos quisieran bailar en la comparsa. Escuchar el pasacalle de la chonguinada es pensar en Muruhuay. Días enteros se sostiene la tonada en el aire, alegrando los cerros y los animales. Después de hacerse añorar un año inunda las casas re-habitadas y hace brillar las tejas. Entonces, el alba anticipa la melodía y los colores de la danza de mayo. Un honor, una gracia, una suerte, una responsabilidad. Todo eso es bailar de chonguino. Es bonita la costumbre: bonito bailar, bonito ver bailar. El pasacalle rememora las parejas brillantes, los sombreros con plumas, los pañuelitos bordados.

Y a pesar de eso, fue difícil reunir a todos los chonguinos. Dina llegó dos días antes de la fiesta, segura de las personas que se habían comprometido en las dos ponchadas anteriores. Ella iba a las casas a recordarles la asistencia a los ensayos. Además de las confirmaciones, le esperaban también evasivas. Dina llegaba entonces a la casa desanimada: "ahora me doy cuenta de quiénes no son mis amigos". Aunque no se decía, la cuota que cada chonguino debe pagar era el principal motivo de las negativas. Entre todos los danzantes deben pagar la mitad de la orquesta que los acompañará y también el alquiler de su traje. Los filtros por los que se ha de pasar para ser chonguinos no son pocos: estar relacionados con los mayordomos, tener la capacidad de afrontar un aporte económico más o menos significativo y, claro, querer y saber bailar. Dina recorrió las casas, recordando los compromisos, presionando, buscando alternativas. Recién en la víspera, para el último ensayo, se tuvo a los dieciséis chonguinos.

Largas horas se reunieron los chonguinos y determinaron las posiciones, los colores, las mudanzas. Todos intervenían con entusiasmo, Toño –el guiador–, Oster –la guiadora–, Dina, las otras madres opinando acerca de lo que sería más conveniente. Lo primero en decidirse es el orden de los danzantes, según antigüedad, estatura, gracia y, evidentemente, cercanía con los mayordomos. No es tarea fácil, las negociaciones pueden ser largas. Luego, los colores. ¿Qué colores hay? Los de siempre. ¿Cómo los sorteamos? Probemos azul adelante, no, que puede ser el rojo, veamos si el verde, dejémoslo más bien en el amarillo. Ordenar, re-ordenar y comparar. Se impone la solución tradicional al asunto. Al igual que con el tema de las mudanzas, se harán este año las que se hicieron el pasado. ¡Ahora, a practicar!

Es el día. El alba se escuchó cuando el sol apenas se asomaba entre por el cerro. En casa del mayordomo hay ajeteo desde temprano, el desayuno para los chonguinos debe estar pronto. Tienen que comer todos (Teodoro insiste en que no deben repetirse los comentarios que hubo el año pasado ¡que no se les había dado de comer a los chonguinos!), tienen que estar puntuales en Muruhuay. Uno a uno van llegando. "Mándenle a buscar, que desayune, se hace tarde"; "¿Ya están todos?, vamos entonces". Teodoro sólo piensa en llegar a tiempo al santuario y en que los chonguinos hayan desayunado bien, para que resistan todo el día y puedan bailar bonito.

Los chonguinos serán los representantes del pueblo, los otros peregrinos los verán a ellos y dirán "ahí están los de Tapo". Los chonguinos moviéndose en los tres tiempos –sólo Tapo tiene ese paso–, con sus trajes de plata y de colores, tras el amarillo se asoma el rojo, el

verde, el celeste, no acaban, son todos los colores de los rayos del sol de mayo que llegan al suelo y salen reflejados en forma de vestidos, anaranjado, azul, rosado, morado. Tapo quedará en la memoria de los peregrinos por sus chonguinos. Los del grupo saben esto. Los chonguinos son el orgullo de Tapo, su carta de presentación. En el santuario, en el pueblo, en los pueblos, se hablará durante toda la fiesta, y el recuerdo de cómo lo hicieron se proyectará hacia la siguiente. ¿Fue armonioso?, ¿hubo errores?, ¿cómo bailaron los guiadores?, ¿los siguieron los otros?, ¿quiénes bailaron con más gracia?

Los danzantes son conscientes, se esmerarán en vestirse, los detalles serán cuidados. Añadirán zapatos, pañuelos, medias a los trajes de alquiler. Ellos y sus familias se habrán preocupado por los detalles. Los mayordomos también son conscientes, se preocupan por los chonguinos ¿comieron todos?, ¿tienen sed?, que se sienten, que descansen. Los que bailan por primera vez sienten cierto temor, tantos ojos puestos en ellos. En los años siguientes será más fácil, aunque quedará siempre algo de nerviosismo. Para quienes están por finalizar la promesa –los tan ansiados siete años– es un poco rutina ya, el momento clave está en el bailar, cuando darán todo de ellos, por ellos y por el pueblo, para el Señor.

Para ir a Muruhuay hay varias combis –la empresa de transporte Tapo-Tarma sabe de la fiesta y pone más unidades a disposición–, los mayordomos y los danzantes van juntos. El resto vamos por donde podemos. En todos los carros reina la fiesta, bromas de sentido y medio recorren los asientos, las carcajadas hacen temblar el camino. Sólo en el carro oficial pesa el aire. Los mayordomos esperan que todo resulte bajo lo planeado: llegar a tiempo para la misa, que los músicos estén allá esperando, que los chonguinos bailen bien. Los chonguinos rememoran los pasos y mudanzas,¹²⁹ no puede haber fallas. La media hora de camino pasa volando, como apenas la primera media hora de una larga jornada. Bajen todos. ¿Dónde están los músicos? Teodoro y Cirila cogen los guiones. Los chonguinos se forman inmediatamente detrás, luego estamos todo el resto de tapeños. Los músicos están al último, tocando el pasacalle de la chonguinada. Cuadrillando, por el medio de la pista, ante los curiosos que hay a esa hora. Los puestos de comida, de bebida, de artesanías, de chucherías, están ya colocados. Mas a las once de la mañana los ánimos aún no están despiertos. Hoy no ha habido ninguna misa más temprano, más tarde sí, vendrán más grupos. Los chonguinos de Huancayo, el contrapunto clásico de Tapo, no tardan. La fila de hombres y la de mujeres son claras, por supuesto, siempre paralelas. Los mayordomos a la cabeza, los danzantes, los acompañantes. Los músicos van detrás.

Llegando al templo en orden, los músicos callaron afuera. El sacerdote, los monaguillos, sí, ya están listos. Los chonguinos se separan al entrar, la fila de los hombres van a la izquierda, las mujeres a la derecha, quedarán entonces a los lados derecho e izquierdo del altar respectivamente. Todos nos sentamos sin mayor diferencia. Los chonguinos deberán estar en pie toda la misa. Están allí, como soldados, respetuosos, sin sombreros. Cantarán todos, comulgarán todos. Inevitablemente, se espera el final. El sacerdote preguntará por el nuevo mayordomo. No hay respuesta, Cirila se angustia. Todavía hay otra oportunidad al cabo de la procesión. El Señor no se quedará sin mayordomo.

Sale la procesión, no habrá mucho tiempo para ella, apresurémosla, el siguiente grupo de peregrinos espera por su misa. Alrededor del patio se cargarán las ligeras andas con la figura del Cristo de Muruhuay. Detrás del sacerdote con los monaguillos van los chonguinos, quienes salen con sombrillas –las de ellos negras, las de ellas de colores– justamente delante del anda. La música de procesión impone un ritmo lento. Demos tiempo a tener con nosotros

¹²⁹ Las mudanzas son las secciones de la danza caracterizadas por una tonada musical y una coreografía especial.

al anda, que nuestros guiones encabecen, que nos vean los que estuvieron con nosotros en la iglesia, los otros peregrinos del santuario. ¿Vamos en realidad en sentido contrario a las agujas del reloj? Es que así es más práctico ¿no? Los chonguinos llevan sombrilla, sin duda, así debe ser. Por más lenta que sea la música, dar la vuelta al atrio no tarda mucho, el anda entra pronto al templo. Otro grupo espera dentro su misa.

El anda entra al templo, afuera queda un grupo en desorden, los saludos, reencuentros, felicitaciones. A cada momento llegan más tapeños que se unen al grupo. La salida del santuario con el pasacalle de los chonguinos marcando el paso. Se vacía el atrio, ahora se llena el estrado de danza, allí donde bailarán los chonguinos. Pero hay tiempo todavía, en una ronda grande empieza el baile, no más chonguinada, ahora un buen huayno. En círculo, alrededor de la cerveza que va rotando. Los danzantes, ¿están tomando ya? Las señoritas no quieren tomar cerveza, bueno, comprémosles gaseosas. Sí, no se pueden marear todavía. Hay que cuidar a los chonguinos, tienen todavía mucho por representar. Por nosotros, por el pueblo.

Y entonces, de sorpresa y casi por asalto, entran los chutos. Con chullos y ojotas, se mezclan entre los chonguinos y empiezan sus bromas. No están quietos, sus voces en falsete parecen venir de todos lados. Bailan algo de pasacalle, ríen con fuerza, miran al público, a los chonguinos. Cuando se encuentran dos, bailan en pareja. Los colores de los chutos están sobre una bayeta negra, en el chaleco, en los pantalones. La impresión de su traje es otra que la de los chonguinos. Los chutos no brillan con lentitud, sus colores dan la impresión de trozos de color condensados, que se mueven rápidamente.

Cuando llega el turno de entrar a bailar al escenario, es frente a tribunas llenas. No hay más espacio para los tapeños, ellos siguen en el círculo. Ahora los chonguinos han de mostrar su arte. Los guidores recuerdan la coreografía, se entra bailando, el saludo al público, luego las mudanzas –cada una con su tonada, los músicos las conocen bien–. Círculos y cambios de parejas, entrecruzamientos, figuras "el abanico", o "la estrella". Cada mudanza es larga, cada pareja debe hacer todos los movimientos. Los chutos cuidan de que no haya interrupciones en la danza, y, a la vez que bailan entre medio y bromean con el público, vigilan que los danzantes tengan espacio suficiente. La presentación no dura más de una hora. Ya se cumplió con el Señor, ya se alegró al público. Esperemos que la apreciada chonguinada de Tapo por su pasito a ritmo de tres haya mantenido su fama. La gente aplaude mucho, los danzantes salen contentos, comentando siempre, esto falló, aquello no ocurrió en su momento. Todos hacen comentarios, también corren los chismes, se cuentan las historias de vida, tal es hijo de tal, sí y fulanita, pues, parece que está coqueteando con tal que es el marido de ... siempre se atribuyen romances a las parejas de chonguinos.

Todos los sucesos del día de hoy, se hacen por costumbre, continuando el ejemplo de los mayores. La pachamanca, la yunsa, el saludo en el municipio de Acobamba. Los chonguinos cuadrillan, seguimos nosotros, ellos dirigen el grupo, lo guían, ¿lo protegen? Cada vez, son ellos los que inician: la comida, el baile, la ronda, el camino. En todo los seguimos. El pasacalle se va metiendo en el cuerpo sin piedad. Ahora, con mucha comida y bebida, bailando en Muruhuay se va armando el sentido de la música. Los guiones presiden los actos, los lugares; los mayordomos junto a los chonguinos. Los chutos alrededor. Los colores y la música se van fundiendo en Muruhuay.

¡La yunsa! Sin una hora determinada, calculando el tiempo según b que reste para que oscurezca se llama a cortar el monte. Siguiendo las premisas de beber y bailar vamos adonde el monte. Los músicos tocan huaynos, se organizan las parejas. Los chonguinos por delante,

en la ronda de baile cercando al árbol, acosándolo con el hacha hasta que caiga. Nuevamente se va en contra del reloj, ¿por qué? Es que así está mejor, ¿no creen? No hay descanso, caído el árbol, se toma el camino a Acobamba. Bailando hacia abajo, por la carretera, por el sendero, entre las casas, por los corrales. Apuremos, lleguemos antes de que oscurezca. En Acobamba las luces ya están prendidas, el municipio en la plaza está abierto. Con diplomas y cervezas esperan a los grupos de peregrinos. Los chonguinos son una vez más los representantes, los encargados de transmitir el saludo a las autoridades de parte de Tapo. Nuevamente dos mudanzas para los acobambinos y sus autoridades. Es de noche cuando acaban la danza, los tapeños no hemos dejado de interrumpir los brindis (los tapeños corren de grupo en grupo y arman su diversión). En los salones del municipio se alínean las cajas de cerveza, es el evidente agasajo a los peregrinos que vienen para la fiesta del Señor. Una antigua costumbre de hospitalidad.

El regreso al pueblo. La plaza está llena con los que se quedaron cuidando los animales, los mayores, los niños, los que ya regresaron de Muruhuay, los que acaban de llegar al pueblo, los que han venido desde los anexos. Se espera a la música, a la danza. Hasta que llegan y de pronto varias filas de espectadores están ubicadas alrededor de la iglesia. Frente a las puertas cerradas de la iglesia, los chonguinos vuelven a bailar. Para la gente del pueblo se hacen más mudanzas, ellos ven con agrado a sus jóvenes: sus hijos, sobrinos, primos. Hay indudable curiosidad por ver cómo baila la chonguina nueva, sí, la nieta de los mayordomos, si lo hace bien bailará también el próximo año –¿seguirán bailando las hijas del tío Mauricio?– Los mismos chutos de San Antonio, uno ha traído a su hijo: un chuto niño. La presentación dura más de una hora, luego de la cual los danzantes dejan los disfraces y se unen a la fiesta en la plaza, a celebrar la fiesta anónimamente.

El segundo día de fiesta transcurre sólo en el pueblo. El mismo desayuno, misa, procesión, chonguinada, yunsa. Las mismas ceremonias en el espacio propio. El estar en casa hace todo diferente, la mitad del pueblo está en el desayuno en la casa del mayordomo. En la iglesia no hay ni un sitio libre. Luego del desayuno, la misa. Dentro de ella, una escena nueva: las ofrendas. Los chonguinos, nuevamente como actores iniciadores, se presentan en parejas y, bailando, se acercan al altar para dejar su ofrenda. Los músicos desde la puerta tocan la tonada correspondiente, al ritmo de la cual van presentándose no sólo los chonguinos, sino poco a poco mayordomos, familiares. Bailando se lleva la ofrenda, bailando se exhiben las gentes. Sigue a la misa la procesión, también lenta y ceremoniosa, alrededor de la plaza del pueblo. Hoy más larga y concurrida: ¿los chonguinos siempre con la sombrilla? sí, ¿contra el reloj? sí, ¿los mayordomos con el guión? sí, ¿las andas del Señor de Muruhuay? sí, ¿fieles forasteros? no, no, sólo el pueblo ¿los chutos? Todavía no es su tiempo. Los que no pudieron ir a Muruhuay el día anterior, los que acaban de llegar de Lima o de Huancayo. Ellos participan este día en la procesión, verán también el baile de los chonguinos delante de la iglesia, luego de que el Señor de Muruhuay de Tapo lanzó su última bendición del año, despidiéndose. Los chonguinos bailan ahora para el Señor de Muruhuay que se encuentra en su iglesia, el que se halla otra vez lleno de poder, renovado, gracias a la peregrinación. Sigue a la chonguinada el baile general en la plaza, todos mezclados danzan en rondas, hasta que los mayordomos dan con la orquesta una vuelta a la plaza. Así se invita al almuerzo. Cuadrillando se va hasta la casa del mayordomo en la que entra la gente por grupos. Ahora sí que está todo el pueblo.

Después de este almuerzo, los chonguinos bailarían delante del municipio, al otro extremo de la plaza de donde se encuentra la iglesia. Es la última presentación de los chonguinos, las autoridades del pueblo –como las de Acobamba– observarán y agradecerán con brindis y diplomas. Es de tarde, en la hora de las sombras, los colores siguen girando al

ritmo de los tres pasos, brillan por última vez. Los chutos no cesan de hacer bromas, aquí están entre conocidos, saben qué decir a quién. Sus colores saltan entre risas de los espectadores. Los nuevos chonguinos no están más nerviosos, bailan confiados. Resultó bonito bailar, ¿lo harán el próximo año? Sí, seguramente. El agasajo municipal es ahora a cielo abierto, no hay límite. Los chonguinos están desorientados, agrupándose para la foto que una gringa quiere hacer. Los chutos ensayan su mejor pose. Después no hay nada que hacer, el ambiente es incierto. Poco a poco se irán para cambiar la ropa. Acabó la chonguinada, los vestidos se entregarán al día siguiente, junto con la despedida de la fiesta.

6.2 Revisión de las propuestas sobre danzas

El propósito de esta sección es hacer una presentación de los trabajos que han sistematizado el fenómeno de las danzas andinas y que han enriquecido la propia búsqueda de perspectivas y conceptos. Sin pretender una descripción exhaustiva de la literatura sobre el tema, presento más bien aquellos artículos y libros en los que la danza figura como una categoría analítica.

Al ser las danzas un elemento predominante dentro de las celebraciones andinas, se mencionan frecuentemente en la abundante bibliografía sobre fiestas andinas. Se encuentran como parte de la descripción etnográfica, aunque por lo general no se las tome en cuenta para la interpretación de los datos (no utilizo tal tipo de bibliografía, que es bastante numerosa). El tratamiento de la danza como un tema en sí, aparece en un número relativamente reducido de estudios. Dentro de éstos, podemos distinguir entre los que consideran la danza como un factor dentro de los muchos que es tenido en cuenta en la elaboración del sentido del ritual y de la sociedad, y los que toman la danza como el objeto de estudio. En el Perú, la región surandina –y en especial el departamento del Cusco– ha sido el área geográfica privilegiada para los trabajos de este tipo, por lo que la mayoría de las citas proviene de allí. El único trabajo sobre la región de la que procede la chonguinada es el artículo de Zoila Mendoza (1989). La literatura específica sobre la danza de Muruhuay cae en la clasificación de los trabajos descriptivos.

De los trabajos que se presentan serán mencionadas la aproximación metodológica y los aportes susceptibles de ser utilizados en la exploración de los significados en la danza de Muruhuay (no es el propósito hacer una revisión crítica de los textos, en cuanto a comentar la validez o coherencia del planteamiento), que es materia de la siguiente sección. No se han considerado los estudios acerca de la danza en sus aspectos históricos (véase Ares 1984, Estenssoro 1992).

Los textos con "danza"

Entre los trabajos del tipo no-centrado en la danza, distinguimos dos tendencias, la primera estaría representada por los artículos de Gow (1974) y Sallnow (1974 y 1991) en los que la interpretación de la fiesta se basa en diferentes elementos, siendo la danza uno de ellos. En la segunda están los trabajos de Wachtel (1976), Flores Galindo (1986) y Burga (1988) que toman el análisis de un determinado tipo de danza-representación (llamada "La danza de la Conquista", "La Muerte de Atahualpa" o "Inca-Capitán") como una entrada a la conciencia colectiva, en la que se apoya una visión histórica que intenta ser una "visión de los vencidos".

El libro de Millones (1992) es presentado brevemente dentro de este grupo (por tratar de la misma danza-representación).

David Gow (1974) se aproxima a la peregrinación de Qoyllur R'iti examinando determinados elementos como las creencias en manantiales y piedras, la práctica de las danzas y la fe de mestizos y de campesinos. Para él, Qoyllur R'iti es un fenómeno de cambio y continuidad, siendo la persistencia de la presentación de las danzas (por las creencias que a ellas se asocian) un argumento de la continuidad de tradiciones indígenas. Las danzas son explicadas a la vez desde una perspectiva mítica (las tradiciones sobre su origen) y una contextualización étnica y social de los danzantes. Pasemos ahora a la mención de dos puntos relevantes de su tratamiento de la danza.

Gow enfatiza la distinta aproximación al santuario que tienen campesinos (no usa el término "indio") y mestizos, lo que se evidencia tanto en sus creencias como en sus prácticas. En el ámbito de las danzas, la danza de los *qollas* está asociada a los mestizos, pues se establece una relación simbólica con los prósperos foráneos del altiplano que llegaban a comerciar a la región. La danza de los *chunchos* se asocia con los campesinos, pues dichos personajes están asociados –también simbólicamente– con los primeros hombres –sus propios antepasados–: los gentiles que huyeron a la región del *Anti*, quienes representan los ideales de pobreza e igualdad.

Otro aporte de Gow es el haber interpretado la presentación de las danzas de *qollas* y *chunchos* como un mecanismo simbólico de equilibrio, recurriendo en la argumentación, tanto a la actuación ritual concreta de las danzas en Qoyllur R'iti, como a la representación de la batalla entre ambas danzas que se lleva a cabo en el marco de la celebración de la Virgen del Carmen de Paucartambo –también en el departamento del Cusco–. En ambos contextos, la superioridad ritual de los *chunchos* es evidente, lo cual constituye una inversión de la relación existente entre los campesinos y los mestizos de la zona, que está marcada por la desigualdad y la subordinación. La danza se convierte en una especie de compensación simbólica.

Michael Sallnow, incorpora en sus diversos trabajos sobre peregrinaciones cusqueñas, el análisis de las danzas. Tomaré dos artículos (1974 y 1991) en los que se halla este aspecto bastante trabajado. Sallnow (1974) propone tres niveles de aproximación al fenómeno: social, ritual y étnico. Socialmente, la presentación de una danza en una peregrinación implica una organización enmarcada dentro de la estructura de la comunidad de origen. El sistema de cargos comunal, con todo lo que supone en cuanto a relaciones y prácticas sociales (reciprocidad, prestigio, jerarquía, parentesco), es la institución desde la cual se gesta la presentación de la danza. Sallnow enfatiza las relaciones que se establecen entre el *carguyoc*¹³⁰ y los danzantes, las que caracteriza con un modelo de intercambio redistributivo concéntrico, en el cual el *carguyoc* es el centro de donde parte y hacia donde se dirige la acción de los bailarines. Por otro lado, en un contexto de peregrinación, cuando existen varios conjuntos de danzas provenientes de otras comunidades, cada comparsa se constituye en una delegación de su propia comunidad y la lógica que se establece entre las comparsas sigue los modelos de enfrentamiento y competencia (Sallnow 1974).

Las danzas andinas representarían básicamente a personajes extraños, que encarnan lo "salvaje". Debido a esta característica, las danzas cumplen en el nivel ritual una función de protección dentro del espacio sagrado, pues representando un rol ajeno, pueden entrar sin correr ningún riesgo a la esfera sagrada (que es interpretada, siguiendo a Mary Douglas, como

¹³⁰ La palabra es una quechuización de la voz castellana "cargo" y quiere decir "el que lleva el cargo". En otras palabras, el mayordomo de la fiesta.

peligrosa). Partiendo de esta atribución de foraneidad, se agregan contenidos étnicos (Sallnow 1991). Los mestizos prefieren asumir papeles de foráneos que llegaron a los Andes (los comerciantes *qolla* o los soldados chilenos por ejemplo) o siguen modelos claramente hispánicos (como la puneña *tuntuna*), mientras que los indios tienden a representar forasteros –en el sentido literal– que se identifican con ellos mismos (tal como Gow había precisado para los *chunchos*, quienes son, a la vez, los salvajes habitantes de la selva y los primeros hombres). Sallnow (1991) enfatiza esta dimensión étnica de las danzas, en la que la polaridad indio-mestizo se superpone al rasgo andino de la dualidad: "The dialectic of the ritual practices, enters directly into the endemic tensions and contradictions of a society riven by a double cultural identity. (...) Finally it infects the symbolism of dance styles, which have acquired Indian and mestizo connotations, tradition and modernity, respectively" (Sallnow 1991:303).

El otro grupo de autores, Wachtel, Flores Galindo y Burga, han incorporado el elemento de las danzas-representación, como una pista para introducirse en la mentalidad colectiva, partiendo del supuesto de que a través del folclor, las gentes interpretan su historia reflejando su presente (y tal como lo exponen Flores Galindo y Burga, proyectándose al futuro).

Nathan Wachtel dedica el capítulo de su libro acerca de la "visión de los vencidos" (1976) al análisis en términos estructurales de las "Danzas de la Conquista" en el Perú, México y Guatemala. Las considera como parte de las reacciones indígenas frente al hecho histórico de la conquista, las cuales evidencian la vitalidad y capacidad de resistencia y de respuesta de la cultura andina frente a las nuevas formas culturales impuestas. En el caso peruano, se encuentran episodios en dichas danzas-representaciones influidas por el teatro de "Moros y Cristianos" –drama en el que se narra la victoria de los españoles cristianos sobre los moros herejes–. La representación periódica del drama sería un mecanismo simbólico de la población indígena a través del cual recuerda e interpreta el origen de su situación actual: por haber sido vencidos aceptaron una nueva religión y una posición social subordinada. Mas la resistencia (por la cual no sigue una aculturación, sino más bien una deculturación) se da en el hecho mismo de la existencia de tal danza-representación, en la cual se plantea el conflicto, o la separación entre españoles e indios: "En términos globales, la sociedad colonial se caracteriza por el cisma que separa a españoles e indios; es decir, por una situación de *disyunción*. No es extraño que este tema impregne el folklore peruano" (Wachtel 1976:242).

Flores Galindo y Burga (1986 y 1988, respectivamente) rastrean la historia colonial en búsqueda de una "utopía andina", la cual se hallaría presente en diversos aspectos y en múltiples ocasiones (para Flores Galindo, por ejemplo, en los sueños de Gabriel Aguilar y en las rebeliones indígenas de principios del siglo XX, entre otros). Para ambos, la lectura de la Muerte de Atahualpa, danza-representación realizada cada 30 de agosto en el pueblo de Chiquián como acto central de la fiesta patronal, es un eje interpretativo del concepto de utopía andina. En esta representación, a pesar de que el Inca tiene un papel simbólico central, tiene menos prestigio social que el Capitán (y lo mismo vale para los acompañantes de cada bando).

Flores Galindo encuentra que la Muerte de Atahualpa es una expresión de la utopía andina, que es ejecutada en el caso de Chiquián por los mestizos del pueblo, quienes se apropiaron de ella convirtiéndola en un instrumento de poder. Incluso ahora, cuando la realidad social se ha visto dramáticamente cambiada en las últimas décadas y se han difuminado las fronteras étnicas, se sigue observando la diferencia entre indios y *mistis* (mestizos). Para los *mistis* que han migrado, regresar a la fiesta y colocarse dentro del bando

de los españoles es una manera de reactualizar su poder. La utopía andina en este siglo no es como la del siglo XVI, ahora son también los mestizos quienes participan de ella y la transmiten, habiendo convertido el "discurso contestatario" en "discurso de dominación". Flores Galindo califica la persistente división entre indios y mistis como marcada por la disyunción –concepto que toma del análisis iconográfico–.

Por su parte, Burga propone una explicación del desarrollo histórico de la danza-representación Inca-Capitán: surgió como un mecanismo de las noblezas indígenas para recordar y rescatar lo inca-prehispánico que se basó en la tradicional oposición *huari-llacuaz* y la convirtió en indios-españoles. Esta oposición *huari-llacuaz* era ritualizada periódicamente para reactualizar las mitades de la sociedad prehispánica. En la colonia, las noblezas indígenas aprovecharon dichos antecedentes rituales y los usaron para transmitir la utopía andina. Cuando estas noblezas fueron reemplazadas por las élites de mestizos, la representación no fue más una exaltación del pasado inca, sino de lo occidental. A pesar de los matices que existen entre cada representación (el autor examina la de los pueblos de Chiquián, Mangas y Chilca, los tres de la región de Cajatambo), se tiene en común "un desprecio por lo indio, una admiración por lo español y la búsqueda de una nueva identidad" (Burga 1988:29). Por el contrario, en el ritual de la *Masha* –ritual agrícola– celebrado en el pueblo de Mangas, en donde también se reactualiza la oposición *huari-llacuaz*, el resultado ritual es una integración entre los dos principios, cuando ambos bandos se reconocen en el símbolo común de la bandera peruana.

Desde otra perspectiva, Millones (1992) da cuenta de la representación de la muerte del Inca en Carhuamayo. Ésta fue innovada a partir de una antigua danza local por un profesor –un "sabio provinciano"– quien fundamentó así su acción: "al menos por una tarde Cuzco y Cajamarca estarían en Carhuamayo, y el pueblo podría ser parte de la historia del Perú" (Millones 1992:70). En este testimonio, se expresan las motivaciones y el sentido de la puesta en marcha de una tradición –*inventándola*–. Como dice Marco Martos en el prólogo:

"Su síntesis (*la representación*), sin embargo, no puede incorporar a su pueblo en la desvaída imagen del progreso que les envía la capital. Pero sí alcanza a transformar la tradición en determinados límites, aquellos por los que modernizar significa adaptarse para sobrevivir, cuidando de establecer una transacción entre la auto-imagen que defiende la identidad comunal y la renovación del pacto con los lejanos mandatarios de la metrópoli" (citado en Millones 1992:54).

Los textos sobre "danza"

El segundo tipo de literatura se basa en el análisis de la danza, del cual se infieren funciones simbólicas y sociales. Los autores mencionados a continuación: van Kessel, Poole, Mendoza, Cánepa y Abercrombie, han escrito más de un artículo o libro sobre el tema, de los cuales se expondrán únicamente uno o dos textos representativos.

Jan van Kessel (1981) se centra en el fenómeno de las danzas que intervienen en la peregrinación de la Virgen de la Tirana, en la región de Atacama en Chile.¹³¹ Su enfoque es formal-matemático y lo aplica al análisis de las coreografías. De la comparación de éstas,

¹³¹ En un libro posterior, van Kessel (1987) examina varias peregrinaciones aymaras chilenas, desde la participación de las danzas en ellas. Pero esta vez, en términos de la religiosidad de los danzantes.

detecta la repetición del patrón simétrico en varias formas. Las formas más importantes son la simetría paralela y la de traslación, estando la primera relacionada con la dualidad (la existencia de dos sayas o *moieties* perfectamente recíprocas y equivalentes, que es la base organizatoria de las sociedades andinas) y la segunda al sistema de cargos, caracterizado por una jerarquía vertical, en la que se presentan las formas de imitación, repetición y paralelismo. Según van Kessel: "El pase del elemento coreográfico y del cargo comunal son ambos de imperiosa necesidad para la continuidad y reproducción del conjunto social en la línea del tiempo" (van Kessel 1981:260).

Una propuesta interesante del autor es la interpretación de los personajes marginales en las danzas (los diablos, osos, etc.) como la representación del caos. Según la cosmología aymara, el caos es siempre una posibilidad, que causaría la destrucción del orden, en caso del incumplimiento de los preceptos que mantienen la sociedad. Dichos personajes serían la personificación de esa amenaza.

Deborah Poole (1991a y b) ve en las danzas la expresión de la fuerza y vitalidad de la cultura andina.¹³² A través de la ejecución de las danzas en contextos festivos, los indígenas mantienen el control ritual sobre las fuentes de lo sagrado. Poole, quien centró su investigación en el departamento del Cusco, señala la importancia ritual y social de las danzas en las peregrinaciones. Primero como representación simbólica de toda la comunidad frente a una divinidad, siendo las intermediarias que buscan agradar a la divinidad transmitiendo la fe de toda su unidad social. Luego, como relacionadas con la estructura social de la comunidad a través del sistema de cargos. Mas su enfoque se centra en el análisis coreográfico, del cual concluye que los movimientos interiores de la comparsa –las coreografías– y exteriores –los desplazamientos en el espacio– son una réplica de los sentidos fundamentales del peregrinaje, los cuales están inmersos en patrones culturales quechuas. Del examen de ambos tipos de movimientos en tres danzas cusqueñas (*awqa chileno*, *kanchis* y alzados [Poole 1991b]) se desprenden ciertas características comunes que estarían relacionadas con valores estructurales andinos: jerarquía vertical, espacio horizontal, la transformación a través del movimiento. La jerarquía vertical reflejada en la estricta formación lineal de los danzantes, es un rasgo fundamental de la cosmología andina (expresado, por ejemplo, en el sistema de cargos). El camino físico y ritual de los grupos de peregrinos integra el espacio horizontalmente, reactualizando los límites regionales (el patrón concéntrico que se dibuja como suma de los caminos que confluyen en un centro tiene su antecedente en el sistema inca de los ceques). La transformación es un elemento coreográfico presente en cada danza, constituyendo el momento culminante en la representación, que marca la renovación de los personajes. El peregrinaje entendido como una suma de movimientos de parte de los peregrinos produce transformaciones en las esferas individual y colectiva: el aumento del prestigio de los danzantes, mayordomos y peregrinos frente a la comunidad, por ser los transmisores de la bendición divina (Poole 1991b).

Poole –como Sallnow– enfatiza la característica de los personajes de las danzas como forasteros:

"These masked and costumed persons portray outsiders whose qualities of difference or 'otherness' –like the outsider:insider oppositions of

¹³² "More importantly, the distinctly Andean dance forms, costumes, and music became a means of asserting indigenous participation in and control over their most powerful sacred sites. Like so many other aspects of Christian religion, pilgrimage dances were exploited as a means of expressing indigenous identity and nonsubmission to the foreign culture which pilgrimage and Christianity ostensibly represented. Dance conveyed not the weakness, but the power of Andean cultural forms" (Poole 1991:309).

pilgrimage— vary along both temporal and spatial axes. (...) In these and other Cusco dances, characters from the past are brought alive in the present. Their participation in the present is construed as a necessary prerequisite for the successful realization of traditional ritual events, in particular religious feasts and pilgrimages" (Poole 1991a:151).

Poole no distingue entre danzas indias y danzas mestizas, sino que las considera, a todas, intrínsecamente indias. Para la autora, las danzas son un mecanismo simbólico del que se valen los andinos para afirmarse en su cultura (ya que, como fue señalado, transmiten "valores andinos") aun en medio de un contexto dominado por los mestizos. En Qoyllur R'iti —santuario regional desde tiempos prehispánicos—, los indígenas evaden el poder que detentan los mestizos (expresado en el control que ejerce la agrupación de la Hermandad de Celadores) mediante la representación de sus bailes. Éstos, que tienen contenidos andinos, constituyen una continuación de los tradicionales mecanismos de apropiación ritual, siendo más que un medio para el culto, su finalidad (Poole 1991b).

Gisela Cánepa ha trabajado sobre las danzas y las máscaras de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, departamento del Cusco (1996 y 1998). La hipótesis central en ambos trabajos —un artículo y un libro, respectivamente— es que las danzas en el contexto festivo son la expresión de la identidad mestiza de los paucartambinos. A pesar de estar construidas en base a danzas indias y repitiendo contenidos andinos, se han convertido en mestizas por el uso de la máscara. La posibilidad de que sucedan al mismo tiempo la apropiación de manifestaciones folclóricas indígenas y la diferenciación con respecto a los indígenas se genera de las características de ambigüedad y transformación que poseen los bailes en los niveles míticos y simbólicos. Estas características se infieren de la particularidad de representar a personajes foráneos (las comparsas en Paucartambo son las mismas que en Qoyllur R'iti: *chunchos*, *qollas*, chilenos, etc.), continuando un juego simbólico que se remonta al pasado prehispánico: "danzas en las que el 'yo' étnico o político aparecía enmascarado tras la representación del 'otro'. Esta estrategia se explica gracias a una lógica de transformación simbólica y ritual prehispánica, según la cual es posible debilitar al enemigo y absorber su poder representándolo ritualmente" (Cánepa 1998:94).

Cánepa, al igual que Sallnow y Poole, enfatiza la peculiaridad de la representación de personajes foráneos y la enmarca dentro de la oposición mundo de adentro —los mestizos del pueblo— y mundo de afuera —los campesinos de los alrededores—. El poder de transformación de las danzas hace que sea posible que la representación de personajes foráneos, del mundo de afuera, encarne la identidad del mundo de adentro. En el contexto de Paucartambo, el mundo de adentro es el mundo mestizo y el mundo de afuera es el campesino-indígena, siendo esta concepción reforzada anualmente por los mestizos mediante la ejecución de las danzas y el ritual (Cánepa 1996).

Finalmente, una consideración puntual en cuanto a la *contradanza*, interesante por su semejanza con la chonguinada ya que, al igual que ella, expresa una burla a los bailes españoles (de allí incluso el nombre: contra-danza). Son dos personajes los que conforman la comparsa; el *machu* y los contradanza. Mientras que el primero representa un viejo que lleva una máscara grotesca con una enorme nariz, los segundos están elegantemente vestidos y usan una máscara de malla en la cual está pintado un rostro joven, de rasgos finos y ojos azules. El *machu* es el que tiene la autoridad. En la dinámica entre ambos tipos de personajes se advierte la ironía de la danza:

"del poder y de las antiguas élites españolas. La burla la ejerce el *machu*; es por eso que se hace necesaria la seriedad de los demás danzantes; para garantizar el orden que el *machu* altera. La burla de éste se apoya en el grupo, el cual le otorga autoridad; de lo contrario, la burla se convertiría en caos" (Cánepa 1996:462).

Zoila Mendoza (1989) trabaja sobre la danza de los Avelinos, oriunda de San Jerónimo de Tunán en el valle del Mantaro. Los orígenes de la danza están condicionados tanto por factores en el contexto local –competencia entre barrios– como en el regional –existencia de grupos con un cierto grado de autonomía local–. Lo novedoso en el proceso de la creación de la danza fue el recurso a un recuerdo histórico colectivo: las guerrillas de campesinos formadas durante la Guerra con Chile. Dicho recurso fue utilizado por los miembros de un barrio como una estrategia en el enfrentamiento con el barrio rival, cuando el primero acababa de perder un juicio por tierras con el segundo. La autora sostiene que la danza es mucho más que la sola interpretación de un hecho histórico por parte de un grupo humano. Expresa también contenidos relativos a su contexto social y cultural que son usados en el presente con determinados objetivos.¹³³ Inicialmente, como un medio de confrontación entre barrios y, actualmente, como un medio de definición de identidad entre los migrantes.

El que el área trabajada por Mendoza sea la sierra central, hace que existan rasgos comunes entre la danza de los avelinos y la chonguinada. En el valle del Mantaro, *chuto* es sinónimo de vagabundo, pordiosero: un ser pobre y marginal. Los avelinos representan a los chutos, "la ambigüedad de una fuerza que si bien puede contribuir a mantener el orden reinante, también lo puede subvertir" (Mendoza 1989:505). Estos datos dan pistas para interpretar el rol de los chutos dentro de la chonguinada.

En un artículo posterior, centrado esta vez en la región cusqueña (1998), Mendoza enfatiza el factor étnico-racial en las danzas. Este factor que determina la naturaleza del binomio indio/mestizo ("in Cusco the discourses which distinguish between 'mestizos' and 'indians' are omnipresent" [Mendoza 1998:167]) se refleja también en las danzas, a las cuales clasifica por características en el vestuario, en la música, en la coreografía. Ya que dichos conceptos están cargados de valoraciones (positivas en el caso de los mestizos, negativas en el de los indios), los actores juegan con los atributos que cada danza tiene para definir y redefinir sus identidades:

"Quechua-speaking peasants perform 'mestizo' dances in their local festivities and their regional pilgrimage sites in order to gain popularity and prestige, making themselves less 'indigenous'. Urban, Spanish-speaking *cusqueños* perform 'indigenous' dances in urban settings (...), in order to promote and preserve this 'indigenous' identity as a source of regional identity" (Mendoza 1998:174).

Son interesantes de enumerar algunas de las características que se adscriben a uno y otro tipo de danzas. Las indígenas son concebidas como menos elaboradas. Los vestidos, por ejemplo, están confeccionados con fibras naturales, mientras los mestizos emplean materiales manufacturados. Los instrumentos son los "típicos" andinos: la *kena*, los *pinkullos*, etc., en comparación al uso de guitarras, acordeones, etc. por los mestizos. Los motivos están relacionados con el auténtico *ethos* andino: "an aggressive warrior nature; a bucolic and

133 La cita con la que inicia las conclusiones es determinante: "Cualquier intento de extraer un grupo de significados finales de lo que parece ser una fuente inagotable, y que frecuentemente en apariencia es tan sólo un juego fortuito de significantes, está condenado al fracaso" (Hebdige 1979:117, citado en Mendoza 1981:509).

peaceful communal existence; and finally, a festive and lustful spirit" (Mendoza 1998:176), los mestizos interpretan de preferencia a los personajes que han llegado a esa parte de los Andes como los chilenos, los *qollas*, etc. Por último, existe también una práctica corporal diferenciada. Mientras que las posturas indígenas son más bien encorvadas y los movimientos rápidos, las posturas mestizas son erguidas y los movimientos cadenciosos. Esta práctica corporal se halla asociada a la actitud servil, la no-educación y el descontrol atribuidos a los indígenas y a la elegancia y decencia asignados a los mestizos.

Abercrombie (1992) estudia las danzas del carnaval de Oruro, a las que interpreta desde una perspectiva de la historia social. Su tesis básica es que las élites en la sociedad postcolonial buscaron una identidad que las diferenciara de lo español y recurrieron a la "herencia andina".¹³⁴ La ejecución de danzas y rituales indios –buscando siempre el mayor grado de "autenticidad" posible– permitió que se construya una "identidad boliviana" basada en lo que las élites consideraron que serían las raíces indias, proyectando las idealizaciones coloniales sobre lo que era "lo indio". Paradójicamente, por la manera en que esta apropiación se llevó a cabo, los indios reales continuaron siendo marginados:

"los nacionalistas bolivianos han recurrido a algunas técnicas semióticas sofisticadas que les permiten ser sus propios indios y al mismo tiempo trascenderlos. (...) ... esta ironía, así como en las sutilezas a través de las cuales la celebración de la herencia 'india' también puede servir para reforzar un sistema de desigualdad social basado en la diferencia cultural concebida en términos de raza y género" (Abercrombie 1992:285).

Abercrombie menciona que la dicotomía criollo-campesino que expresan las danzas, es un indicador de la centralidad cultural de la que goza este estereotipo, a pesar de no corresponder más a la realidad social del país (ya que las categorías intermedias de mestizos y cholos son las más numerosas). Y a través de estas "representaciones dancísticas que insisten en tan absoluta dicotomía étnico-racial" (Abercrombie 1992:286), han sido las mencionadas categorías intermedias las que se definen a sí mismas como no-indias, a la vez que participando en ellas se distinguen como no-españolas.

Esta identificación de danzas indígenas con identidad boliviana crea dos efectos contradictorios. Por un lado están los grupos urbanos que buscan acercarse a los patrones indios auténticos. Por otro, se encuentran los grupos rurales que, en su afán por integrarse a los modos urbanos, han dejado de practicar las tradiciones en su forma "pura". Ambos dan por resultado que lo "indio" representado en las ciudades no sea lo que existe en la realidad campesina y que sea, por lo tanto, un instrumento de diferenciación que reproduce una situación de marginación.

6.3 La chonguinada en sus varios aspectos

La danza de la chonguinada podría ser llamada la "danza oficial de Muruhuay", por ser prácticamente la única que se presenta durante el mes de mayo en el santuario de Muruhuay. La danza está formada por dos tipos de personajes: los chonguinos y los chutos. Los primeros

¹³⁴ Chasteen (1996) señala un proceso similar en el Buenos Aires durante la independencia, en donde la clase alta tomó algunos bailes populares –antes menospreciados– como recursos de peculiaridad cultural, utilizándolos como instrumentos en la búsqueda de una identidad nacional.

son los que dan el nombre a la danza y a los que se les da el nombre de danzantes. Los chutos son personajes marginales a los desarrollos coreográficos de los chonguinos. Según el testimonio oral de los lugareños, y las descripciones escritas que circulan en el área, esta danza se originó como una burla indígena del minué, baile de origen francés practicado por los españoles. "Recibe el nombre de CHONGUINADA, porque CHUNGA en español significa burla festiva o imitación ridícula" (Oregón y Oregón 1998). En el Diccionario de la Real Academia Española (1992) se lee: **chungo,ga**. Del caló *chungo*, feo.) adj. Fam. De mal aspecto o en mal estado. *El tiempo está CHUNGO: va a llover otra vez.* 2. f. fam. Burla festiva. Ú. m. en la fr. **Estar de chungo.** **tomar a, o en, chungo** una cosa. Fr. Fam. **echar o tomar, a chacota.** "

Otra versión es que el nombre "chonguinada" hace referencia al pueblo en donde se originó la danza: Santiago de Chongos (en el Valle del Mantaro). En Tarma se le conoce también como "chunguinada", siendo usados ambos nombres prácticamente sin distinción. Algunos especialistas hacen una distinción entre los términos, indicando que el primero se usa en Huancayo y el segundo en Tarma (Orihuela 1995). Vienrich sin embargo, asegura que la "**chunguinada** [fue] importada recientemente (...) El nombre procede de Chongos, distrito de Huancayo" (Vienrich 1956:45). La chonguinada (el término por el que opté) está ampliamente difundida en ambas regiones, si bien a decir de tarmeños y huancaínos, existen diferencias en cuanto a vestuario, música y coreografía.

La danza es un fenómeno complejo que encierra varios niveles significativos. Está compuesta de varios elementos y niveles desde los cuales necesariamente tiene que partir la lectura. Ésta se iniciará con las manifestaciones externas de la danza, siguiendo la coreografía, la interpretación de los actores (la "exégesis nativa"), el análisis ritual y la contextualización individual y colectiva de los danzantes. Los datos etnográficos están basados en la chonguinada del pueblo de Tapo.

Descripción externa

Los personajes en la danza son los chonguinos y los chutos.¹³⁵ Los primeros son normalmente ocho parejas, existiendo teóricamente una combinación con doce (la cual no es común por las dificultades en reunir los danzantes y coordinar las coreografías). Hasta hace treinta años, la chonguinada era una danza exclusiva de hombres, estando la mitad vestidos de mujer. Actualmente es bailada por hombres y mujeres. Existen todavía algunas comparsas formadas sólo con bailarines hombres, generalmente homosexuales (las cuales constituyen una minoría aceptada sin problemas en el santuario). Los bailarines, tanto hombres como mujeres, deben ser jóvenes. La exigencia para las mujeres es que sean solteras, lo cual no es necesario en el caso de los hombres (si bien es preferible).

Los trajes de los chonguinos, hombres y mujeres, destacan por su colorido. Cada pareja de danzantes está vestida de un color determinado por la posición que ocupan en la formación.¹³⁶ El orden jerárquico de los colores es: amarillo, rojo, verde, celeste, anaranjado, azul, rosado y lila. Los hombres llevan pantalones cortos (hasta las rodillas y del color que les

¹³⁵ Suele también haber el personaje del "patrón", el que tiene a su cargo la dirección del grupo. La persona que durante muchos años había representado el papel en Tapo, murió el año 1996. Desde entonces no se le ha encontrado reemplazo. En algunas fuentes bibliográficas se habla del personaje del "Argentino" (Chagua 1990).

¹³⁶ Existen comparsas en las que se prefiere la completa uniformidad del color. Reitero que el ejemplo etnográfico está tomado de Tapo.

corresponde), camisa blanca, corbata oscura, un saco negro y un sombrero de paño negro adornado con plumas de colores. Los pantalones están cubiertos de adornos de imitaciones de platería y pedrería, sobre el saco se coloca una pesada pechera que consiste en dos bandas formadas por distintas figuras también de platería adornada con piedras que se unen en dos círculos (uno queda en el pecho y otro en la espalda), que se cruzan por los hombros, los que sostienen unas hombreras en forma de pavo real (también de imitación de plata y piedras). De una de las bandas cuelga un cuerno de toro. En el sombrero y en los zapatos se colocan pequeños adornos de plata. Las mujeres visten de falda y blusa y sobre éstas, varias prendas, todas adornadas con el mismo estilo en platería y pedrería que los hombres: un fustán, una pechera, unas mangas y una manta (*lliclla*). Con un pañolón cubren la parte posterior de la falda. Usan un sombrero blanco con lazo negro y, en la mano, un pañuelo. Era costumbre utilizar máscaras de malla con rostros de hombres y mujeres de tez rosada y ojos azules. Actualmente, son pocos los conjuntos que usan máscaras, casi únicamente los de homosexuales.

El traje completo, sobre todo el de los hombres, es bastante pesado debido a los mencionados adornos de platería. Se le suele conseguir en negocios dedicados a alquilar "disfraces típicos" para las fiestas. Son prácticamente todas las piezas las que se alquilan, a excepción, para los hombres, de la camisa, el saco y la corbata y, para las mujeres, la blusa, el pañolón y la falda. Los danzantes deben preocuparse además de pañuelos, medias, zapatos, y de las sombrillas que usan para las procesiones.

A diferencia de los chonguinos, los chutos no son estrictamente bailarines, son más bien parte de la comparsa como personajes secundarios (similares a los *ukukus* o *maqtas* en el Cusco: Poole [1991b], los osos y diablos en Atacama: van Kessel [1981]). Son personajes masculinos, representados sólo por hombres, y están vestidos con ropa calificada de indígena por ser confeccionada de lana y cuero (Mendoza 1998). Es también colorida, pero no porque esté adornada de plata y piedras, sino por los bordados en forma de flores y animales que cada prenda tiene. Los chutos usan pantalones cortos y anchos, chaleco, unas mangas tejidas (que suelen ser desiguales en los motivos) que se colocan sobre la camisa blanca, y un chullo. El rostro está cubierto por una máscara de cuero en la cual están destacadas las cejas, el bigote y la barba. Cruzada en la espalda llevan una bolsa (*chuspa*). No existe un número fijo de chutos, es por lo general mucho menor que el de los chonguinos. Aunque su presencia sea necesaria, se considera suficiente que haya dos o tres chutos. Su función no está relacionada con la coreografía de la danza —la que es llevada a cabo por los chonguinos—, por lo que sus movimientos son libres y periféricos.

Aunque no son parte estricta de la comparsa y poseen una categoría diferente a la de los danzantes, los músicos son acompañantes fundamentales de la danza, ya que ésta se ejecuta, necesariamente, acompañada de un grupo musical (Cánepa 1998:125). A diferencia de los danzantes, los músicos son contratados de otras partes. El grupo musical que acompaña a los chonguinos es la llamada "orquesta típica". Los instrumentos son el arpa, violines, saxofones y clarinetes (en número variable).

El vestido marca una diferencia clara entre ambos tipos de roles, sobre todo por la diferencia de texturas y adornos. Las prendas de los chonguinos (de alquiler) están confeccionadas con materiales como terciopelo, pana o raso y los adornos son sumamente llamativos: grandes pecheras plateadas con vistosas piedras (según cuentan, eran antes de plata auténtica y piedras preciosas), o los sombreros con plumas de colores (que no son más plumas de animales, sino sintéticas). Los vestidos de los chutos (de confección casera) son también multicolores, los bordados resaltan nítidamente sobre el pantalón y el chaleco negros,

pero resultan opacos frente a los de los chonguinos, tan llenos de brillos. Además, es la lana el material de la mayoría de las prendas. Si comparamos la vestimenta de los chutos con la de los chonguinos varones tenemos el siguiente patrón:

VESTIMENTA DE CHONGUINO Y CHUTO

Chonguino	Chuto
Sombrero	Chullo
Saco	Chaleco
Camisa y corbata	Camisa
Banda de platería	Chuspa
Pantalón corto	Pantalón corto
Medias	Medias
Zapatos	Ojotas
Mangas (atributo de chonguina)	Mangas
Pañuelos	Hondas

De ese patrón se desprende que los disfraces del chuto y el chonguino coinciden en las prendas principales (camisa, pantalón corto) y varían en cuanto a los accesorios. Los chonguinos llevan sombreros, los chutos llevan chullos; los chonguinos calzan zapatos frente a las ojotas de los chutos (que prefieren últimamente el uso de zapatillas). Los chutos llevan una chuspa ajustada a la espalda, tal como los chonguinos llevan su banda de platería. Además, los chonguinos –hombres y mujeres– usan pañuelos y sombrillas. Un punto interesante es el elemento común que tienen el disfraz del chuto y el de la chonguina: las mangas. Se diferencian entre ellas porque las del chuto son tejidas en lana, con franjas de distintos motivos geométricos (cada una de las mangas ha de ser diferente) y las de la chonguina son simétricas, del mismo material del resto del vestido (terciopelo o pana) y adornadas con platería.

La diferencia entre los disfraces de ambos personajes no es tan marcada en cuanto al tipo de prendas que llevan, sino en cuanto a las características de los materiales y la técnica de confección. El punto de la diferencia entre los bordados y los adornos es esencial, pues si bien ambos ofrecen una impresión colorida, el sentido de plata y brillo está únicamente en el lado de los chonguinos. Los motivos en los bordados y en los adornos son los mismos: figuras geométricas, flores, aves y animales. La diferencia de materiales hace que el tratamiento sea distinto: en los bordados son los diseños más complicados, superpuestos. En los adornos, se tienen piezas aisladas que están unidas por argollas en el caso de la banda de los hombres o colocadas en la capa y pechera de las mujeres. No olvidemos tampoco que mientras que el traje de chonguino es confeccionado según estándares regionales en talleres artesanales especializados, el traje de los chutos es de confección casera.

CARACTERÍSTICAS DE LAS VESTIMENTAS DE CHONGUINOS Y CHUTOS

Chonguinos	Chutos
Material sintético	Material natural
Adornos (platería)	Bordados
Colores con brillo	Colores sin brillo
Manufactura artesanal en serie	Manufactura casera

Si se tiene en cuenta que los roles de chonguinos y chutos representan, respectivamente, a españoles e indios (interpretación que será sustentada en la sección siguiente), se encuentra una correspondencia con lo señalado por Zoila Mendoza acerca de las características atribuidas a las danzas mestizas y a las indígenas en cuanto al vestido: "Indigenous' music and dances were supposed to be less elaborate, they were not supposed to display traces of industrialised materials (i.e., synthetics) in their costumes and paraphernalia, (...) By contrast, 'mestizo' dances were allowed to display elaborate and synthetic costumes" (Mendoza 1998:176-77). En el caso de la chonguinada, la distinción se hace en la misma danza, representando un personaje lo indígena y otro lo español –que se identifica con lo mestizo–.

El tema de las máscaras requiere de un tratamiento por separado. Como se ha mencionado, hasta hace treinta años era común que los chonguinos usaran una máscara de malla metálica, siendo ahora muy escaso (por lo menos en Tarma). Cuando el uso de la máscara era extendido, eran sólo hombres los que bailaban. La máscara era el elemento del disfraz que con más efectividad ocultaba su naturaleza masculina y les otorgaba la naturaleza femenina durante la danza (en términos de Cánepa [1998], la máscara cumple la doble función de encubrir y mostrar).

La máscara de los chonguinos es una representación de un rostro español: rasgos finos, ojos azules, bigote delgado. La máscara de los chutos, con sus cejas y barba exageradas corresponde también a un tipo europeo.¹³⁷ El que ambas evoquen a los españoles corrobora el atributo fundamental de las danzas y máscaras andinas de representar personajes foráneos, tanto temporal como espacialmente (Sallnow 1974, Poole 1991a y b, Cánepa 1998). Entre las dos representaciones se advierten diferencias:

MÁSCARAS DE LOS CHONGUINOS Y LOS CHUTOS

Chonguinos	Chutos
Malla metálica	Cuero
Rasgos finos	Rasgos toscos
Cejas y bigotes delineados	Cejas, bigotes y barba poblados
Expresión seria	Expresión ambigua
Pintada	Modelada

Mientras las máscaras de los chonguinos presentan de una manera agraciada a los españoles, las de los chutos los ridiculizan. Las finas cejas y bigotes se convierten en una maraña desordenada y exagerada. Los grandes ojos azules pintados en la malla pasan a ser unos pequeños ojos pegados en el cuero, o simplemente unas aberturas debajo de las cejas. El detalle de los ojos azules es para Cánepa una señal del perfeccionamiento del personaje en la danza, pues se trata de una característica admirada de lo occidental, valorado como civilizado y superior (Cánepa 1998:250).

Las diferencias en cuanto a los materiales y a la calidad del trabajo en cada caso, nos llevan a pensar en términos de rudimentario–complejo. Por un lado una máscara de cuero de elaboración burda y probablemente casera, frente a otra de malla metálica que requiere de la

¹³⁷ Orellana (citado en Cánepa 1998:38) define, según su representación étnica, a la máscara del chonguino como española y a la del chuto como autóctona. Ambas, además, se ubican dentro de la otra categoría de danzas satíricas. En la literatura local se dice de la máscara de los chonguinos: "se ponen máscara propia para aparentar ser más blancos" (Minaya 1992:24).

compra de materiales manufacturados y de la utilización de una técnica semi-sofisticada. Estos términos ya habían sido aplicados en cuanto al vestido (utilizando el trabajo de Mendoza [1998]), correspondiendo lo rudimentario –o menos elaborado– a lo indígena y lo complejo –o más elaborado– a lo mestizo.

Quiero hacer ahora una comparación entre las máscaras de la chonguinada y las de la contradanza –basándome en los datos proporcionados por Cánepa (1998)–. La contradanza es una parodia de los bailes de salón españoles, realizada por el personaje del *machu*. La máscara de yeso, grotesca y con una gran nariz del *machu* se contraponen a las máscaras de los contradanza (similares a las de los chonguinos tanto en material como en la precisión de los rasgos dibujados y el gesto serio). Según Cánepa, la seriedad y moderación de las máscaras de los contradanza es necesaria para garantizar el orden que el *machu* altera. De esa manera, "la burla del *machu* se apoya en el grupo, el cual le otorga autoridad: esa burla y desorden se transforma en poder ritual. La cohesión del grupo se sustenta, por tanto, en la complementariedad de opuestos que se expresa en las dos máscaras que participan en la contradanza" (Cánepa 1998:322). Esta interpretación se apoya en el hecho de que es el *machu* el que ocupa la posición más alta dentro de la jerarquía de la comparsa. Interesa rescatar la idea de la complementariedad de sentidos que existe entre los diferentes personajes de una danza y sus máscaras.

La coreografía

Los chonguinos están formados en dos filas, una de hombres, otra de mujeres (desde la posición de un observador frontal, los hombres están a la derecha). El orden de las parejas está definido previamente y se mantiene rigurosamente. La primera pareja es la *guiadora*, llamada así porque dirige la comparsa iniciando los pasos e indicando los cambios. La siguiente pareja en jerarquía no es la segunda, sino la cuarta, llamada *centro-guiadora*. Los guidores y centro guidores dirigen a las tres parejas que se encuentran detrás de ellos y coordinan entre sí los movimientos. Las tres parejas que siguen a los guidores tienen más status que las tres luego de los centro-guidadores, quienes son, por lo general, los que bailan por primera vez. Además de la experiencia, que es el factor principal según el cual se determina el orden de los danzantes, intervienen las relaciones sociales (los más allegados a los mayordomos son los que obtienen por lo general los mejores puestos) así como dos características físicas: la estatura y la belleza. Las personas más altas y "agraciadas" se encuentran delante. No es tema aquí el describir los patrones de belleza, indiquemos solamente que uno de ellos es el racial: mientras más blanca (o menos morena) sea una persona, más bella está considerada.

El paso básico de los chonguinos (que es el del pasacalle) es dar dos o tres pasos a un costado, hacer una pequeña pausa y luego regresar. El ritmo de tres pasos es típico de Tapo, no todas las chonguinadas lo poseen y es considerado como especialmente elegante. Los pasos de los hombres son saltados, las mujeres mueven las caderas al darlos. Un movimiento leve y continuo de cabeza es típico, tanto en hombres como en mujeres. Las mudanzas consisten en la formación de círculos y el intercambio de parejas y su secuencia es:

Saludo general (al público)
 Saludo de los danzantes hombres
 Abanico
 Estrella grande
 Saludo de las danzantes mujeres

Prisionero
Aspa y molina
Doble cadena

Cada una de las mudanzas dura aproximadamente quince minutos, así que en cada presentación se escogen y se bailan apenas tres. Mientras los chonguinos ejecutan las mudanzas, los chutos cumplen sus propias funciones, a saber: abrir campo a los chonguinos y guardar la *cancha* –el espacio en el que se desarrolla el baile– para que se pueda ejecutar cómodamente la coreografía; impedir que extraños interfieran en la danza; cuidar de los chonguinos de manera personal, de que no sean molestados y de que no pierdan ninguno de sus adornos, reuniéndolos si se les caen. Y no menos importante es la burla constante que hacen: del baile de los chonguinos, del público, de ellos mismos. Entonces, mientras que los chonguinos ejecutan ordenadamente las mudanzas, los chutos están moviéndose alrededor de ellos, de manera caótica y marginal. Similares a los *pashas* de Huaylas (den Otter 1996), a los *ukukus* del Cusco (Gow 1974, Flores 1997) y a innumerables personajes con diferentes nombres en todos los Andes peruanos (los huancas de Huarochirí, los negritos de Piura, etc.),¹³⁸ los chutos fingen la voz, siendo imposible diferenciarlos. En este truco se escudan para gastar bromas al público sin ser reconocidos.

Antes de pasar al examen de las figuras coreográficas de la danza, quiero recalcar la diferencia que existe entre el tipo de movimientos de chonguinos y chutos. Mientras los primeros se caracterizan por movimientos mesurados y elegantes; los segundos los satirizan imitándolos grotescamente. Mendoza llama la atención acerca de las posturas y los movimientos como un punto de definición de lo que ella califica de factor étnico-racial:

"an upright posture, slower, sometimes swaying movements and minimized foot-stomping (*zapateo*) –the latter characteristic of Andean dance– is often associated with mestizo performance. On the other hand, indigenous dances are often performed in a hunched over posture, stooping low to the ground and displaying jerky, quick movements.(...) an upright posture in and outside of the dance is associated among *cusqueños* not only with an air of arrogance and haughtiness but also with tallness and whiteness. On the other hand, being stooped over is associated with shortness, an attitude of subservience and with agricultural activities, therefore with the indigenous peasantry" (Mendoza 1998:178).

Los chutos no tienen un paso "oficial" como sí lo tienen los chonguinos. Sus movimientos están determinados por el fin de ironizar a los chonguinos: zapateando violentamente, contorsionándose mientras hacen los tres pasos, etc. Para Mendoza los accesorios de pañuelos (chonguinos) y hondas (chutos) enfatizan esta diferencia:

"Finally it seems that the use of neckerchiefs or handkerchiefs in mestizo performances and of *warak'as* (wool woven slings) in indigenous performances emphasize this contrast of movement and posture. The soft, stylised way in which the neckerchiefs and handkerchiefs are used in the mestizo dances emphasises the slower, swaying movements of the performers. On the other hand, the use of *warak'as* to whip or tie down a

¹³⁸ Estos ejemplos son sacados de mi propio trabajo de campo realizado en el marco del proyecto de recopilación etnomusicológica del Archivo de Música Tradicional Andina de la Universidad Católica del Perú de 1993 a 1996.

dance partner in a often quick, unexpected move, gives form to the idea of the aggressive, uncontrolled indigenous identity" (Mendoza 1998:179).

La coreografía de los chonguinos está basada en la formación de dos líneas paralelas de danzantes. En esa formación básica se realizan los pasacalles, los desplazamientos de un lugar a otro, y se inicia la ejecución de las mudanzas. Las mudanzas se basan en movimientos circulares los cuales son rotos por las parejas de guidores y centro-guidadores que inician los intercambios de parejas. Estos intercambios de parejas en determinadas mudanzas son llevadas a cabo por dos chonguinas y un chonguino (por ejemplo, en *prisionero*). Encontramos que, en estos movimientos, se reflejan las simetrías encontradas por van Kessel (1981).

La simetría en la composición de la mudanza. Las secuencias de las mudanzas están hechas de tal manera que existan correspondencias. El ejemplo más claro es el pasacalle, con el que se inician y se acaban las figuras coreográficas.

Simetría global entre las dos filas y sus movimientos. Una norma es que las dos filas tengan la misma organización y ejecuten los mismos movimientos, a manera de dos *moieties* indiferenciadas.

La simetría repetitiva de traslación. Los bailarines de una fila ejecutan el mismo elemento, enseñado por el guía y desarrollado de arriba hacia abajo. Esta simetría se presenta en forma de imitación, repetición o paralelismo. El bailarín de la fila repite, sin agregados personales ni elementos de inspiración individual, lo que el guía ubicado a la cabeza de la fila le enseña. El énfasis está en el factor grupal y de jerarquía, en lo cual se reconoce "la similitud con la sucesión tradicional entre las generaciones vigente en la comunidad Aymara y el pase de los cargos a la vuelta del año con que la comunidad reproduce –al ritmo vital e ininterrumpible de un corazón que palpita– sus estructuras sociales. El pase del elemento coreográfico y del cargo comunal son ambos de imperiosa necesidad para la continuidad y reproducción del conjunto social en la línea del tiempo" (van Kessel 1981:260).

La simetría interna propia al elemento coreográfico de cada mudanza. Se refiere a la formación en cuatro parejas para ejecutar cada mudanza: una agrupación en dos mitades que atraviesa la organización en dos filas paralelas. Al margen de la fórmula matemática propuesta por van Kessel, este principio corresponde a la doble dualidad presente en la organización social andina. Además de la clásica tradición en los dos barrios se da por lo general otra división que se caracteriza por una diferencia jerárquica en cada mitad.

Deborah Poole (1991b) ha hecho también análisis de coreografías en términos formales, algunas de las cuales se aplican a la danza de la chonguinada:

Definición del espacio interno: la cancha. Los bailarines definen con sus movimientos un espacio interno que funciona como si fuera el espacio real, sobre el que se dibujan las divisiones y formas que pueden ser relacionadas con divisiones sociales y patrones de manejo del espacio social.

Formas en zigzag (tejiendo, trenzando). El desarrollo de las mudanzas implican el paso de las líneas paralelas a las formas mencionadas. Esta desaparición temporal del orden inicial de filas paralelas es una abolición de la estructura jerárquica.

Jerarquías concéntricas de exclusión, inclusión y transición. Al formar los círculos en las mudanzas, se determina claramente quiénes se encuentran dentro de la cancha y quiénes fuera. Para Poole, los que están fuera del círculo son los personajes marginales, los caracteres mestizos o españoles en el caso cusqueño. En estas figuras se reforzaría la imagen del núcleo social, estando los danzantes representando el "nosotros" frente al "ellos" (los foráneos).

Transformación y renovación. El reagrupamiento final en las dos líneas paralelas de danzantes no puede ser considerado como un retorno al punto inicial, pues los movimientos en zigzag y los círculos han transformado y renovado a cada uno de los danzantes y su jerarquía.

Según esta autora, el proceso de peregrinación se puede comparar con este modelo: las comparsas que representan a su comunidad llegan al santuario en estructuras lineales jerárquicas, en donde las deconstruyen y redefinen por una serie de movimientos, zigzags, circunvalaciones. De regreso a sus hogares se vuelven a formar en las estructuras lineales, cargados de bendiciones y dones: "increased fertility, abundance, new cargo status, assured health, and general good fortune" (Poole 1991b:331).

A partir de los modelos de van Kessel (1981) y Poole (1991b) se puede encontrar en los movimientos de los chonguinos los siguientes elementos:

Replicación en los movimientos coreográficos de principios organizativos sociales sobre la cancha. Las filas paralelas (hombres y mujeres) y la agrupación en dos mitades (las cuatro parejas) reflejan patrones de organización del pueblo: dos mitades y cuatro barrios (que son más que meras divisiones geográficas, pues remiten a los conocidos patrones de la dualidad y la cuatripartición). Para el pueblo de Tapo se trató ya de la existencia de un quinto barrio, el que está separado de los otros cuatro por el río. Su naturaleza diferente es afirmada con su apelativo de ser "el barrio del frente". En el caso de la chonguinada, los chutos representan esta quinta unidad social.¹³⁹

Reflejo del sistema de cargos en la jerarquía en las filas. Cada bailarín debe moverse siguiendo el modelo propuesto por el que le precede, dentro de una rotación general de las posiciones. Los danzantes han de trasladarse por todas las posiciones de la fila manteniendo el patrón de movimiento: la alegoría de los cargos por los que una persona pasa a lo largo de su vida.

Metáfora del peregrinaje en la danza. Las filas iniciales atravesaron por una serie de transformaciones (en las diferentes mudanzas: intercambios, trenzados, círculos, etc.) y regresaron a ser las mismas filas. El proceso ha implicado una transformación que ha hecho que el viejo orden se llene de nuevos sentidos. El término de la fiesta en una vuelta a la normalidad, esconde la renovación vital que sufrieron las personas y las estructuras, que quedan avitualladas de nuevas fuerzas mientras se espera el siguiente año.

Frente a los elementos relacionados con el orden y a patrones de organización social y espacial que pueden ser inducidos de la coreografía de los chonguinos, los movimientos de los chutos sorprenden por su libertad. Su no-orden y no-coreografía transmiten el mensaje contrario al de los chonguinos, se inscriben dentro de lo no-social, de lo no-regulado. No puede aplicarse el concepto de Poole (1991b) acerca de los personajes marginales, ya que en los casos cusqueños que ella expone, dichos personajes sí participan en la coreografía, proviniendo su marginación del desarrollo coreográfico mismo. Los chutos, en cambio, están excluidos del todo de la coreografía. Más útil es el concepto de van Kessel que da cuenta de personajes marginales dentro de las comparsas: los diablos (pueden ser también osos, cóndores o monos). Ellos representan el Caos que amenaza siempre, que se encuentra en los límites de la comunidad como centro civilizado. Los diablos encarnan la posibilidad del *cuti-pachacuti*, el derrumbamiento del orden (van Kessel 1981).

¹³⁹ Sobre este modelo de organización social de "4 + 1" véase Lecaros 1996b.

Los sentidos y los roles

La chonguinada es una danza satírica según la explicación general que le dan los tarmeños y que está corroborada ampliamente en las fuentes escritas locales.¹⁴⁰ Surgió como una imitación indígena de las danzas practicadas por los españoles. Las versiones locales son recurrentes en este sentido: "El baile parodia el matrimonio y al baile aristócrata de los grandes salones (...) el chuto representa al peón, al esclavo y el tunante, así como el chonguino representa al español, al millonario, y el chuto está para protegerlo y obedecerlo al amo y señor que muestra sus riquezas en sus vestimentas y en sus bailes" (Minaya 1992:25). En los testimonios se repiten dos aspectos acerca del origen y el sentido de la danza. Por un lado, la afirmación de que la danza se inició con la imitación indígena de los bailes españoles, en la que se los ridiculizaba. Por otro lado, se dice que los chonguinos son los españoles conquistadores y los chutos, los indios vencidos.

El historiador tarmeño Santiago Orihuela tiene una pista adicional en cuanto a los orígenes de la danza:

"Su origen es hispano. Parodia a un tipo popular, que existió en el tiempo de los Reyes de España, durante la dominación española en el Perú. Conocido con el nombre de CHUNGA. El Chunga era algo así como un fantoche o payaso que ejecutaba danzas de tipo o corte grotesco, tenía una finalidad o mensaje, ironizar a los aristócratas. Una forma de venganza ante la prepotencia de las clases dominantes.

Estos tipos llegaron al Perú, integrando caravanas de gentes de condición social baja, eran traídos para desempeñar trabajos, particularmente domésticos o de servicios secundarios. Durante sus horas de diversión, o celebrando sus propias fiestas, danzaban. El indio captó estas impresiones. Las adoptó a sus costumbres y a su idiosincrasia; de ese modo se burlaba de la clase dominante" (Orihuela 1995:27).

Según esta versión, la danza actual de la chonguinada sería una doble sátira. Los personajes llamados chungas –españoles de bajo nivel social– ridiculizaban a sus señores en sus danzas. Los indios observaron a los chungas, la copia en burla de lo que eran los bailes de salón y construyeron la versión de la chonguinada, la copia de la copia, la burla de la burla. No encontré esta versión en ninguna otra fuente escrita y tampoco la registré durante el trabajo de campo, por lo que no puede ser la base de una interpretación válida acerca del sentido de la danza (parece estar destinada a justificar la diferencia sustancial entre los orígenes de la chonguinada tarmeña y la huancaína). La mayoría de versiones mencionan únicamente la imitación jocosa indígena de los bailes de salón españoles.

Por otro lado, también se afirma que la chonguinada es el reflejo de lo que fue la conquista española. Los chonguinos –enfundados en vestidos cargados de plata y piedras, con sus movimientos lentos, cadenciosos, en sus complicadas coreografías– dicen representar a los españoles conquistadores. Ellos son los dueños del espacio y se desplazan por él sin apuro, ejecutando lentamente las mudanzas. No les afecta la presencia de los chutos, quienes se desplazan –imitándolos– entre ellos. Después de todo, los chutos no estorban en la ejecución de la danza, más bien se encargan de que no haya ningún tipo de perturbación: abren la cancha necesaria, se deshacen de borrachos entrometidos, etc. Los chutos encarnan a los

¹⁴⁰ Considero los textos como versiones de los actores, pues a excepción del libro de Marcela Olivas, son publicaciones locales tarmeñas, conocidas únicamente en la región.

indígenas vencidos, convertidos en siervos de los españoles, ocupándose de que a ellos no les falte nada, cuidando de sus personas y sus objetos (los chutos se encargan de recoger las piezas de los vestidos de los chonguinos si se llegaron a caer).

Los chonguinos son queridos por los tapeños (por los tarneños en general), son esperados en las fiestas de mayo. En palabras del historiador Orihuela: "Una de las danzas que ha logrado sentar sus reales en las Fiestas de Mayo, en Acobamba es la Chunguinada. Considerémosla danza oficial, insustituible en todas las fechas. Es la mayor ofrenda que brinda un pueblo campesino a su Dios, en su día de festividad. El chonguino es el personaje de importancia en esta reunión" (Orihuela 1995:26).

La chonguinada es un elemento básico en la fiesta y, en ella, son los chonguinos quienes desempeñan el papel principal (finalmente, el nombre de la danza deriva de ellos). La danza será juzgada por ellos, por sus vestidos, sus mudanzas, su gracia. La presencia de los chutos es apenas tenida en cuenta. Para mí fue una sorpresa ver a los chutos el día que fuimos a Muruhuay. Aunque no había nunca visto una chonguinada, había estado presente en los preparativos, en la casa de los mayordomos, siguiendo los apuros de Dina por conseguir a los dieciséis chonguinos, en el ensayo general. En todos esos momentos nadie mencionó la existencia de los chutos.

La actuación como danzantes es algo codiciado por los jóvenes: ser por los días de fiesta el centro del pueblo, vestir hermosos disfraces, bailar para el Señor, acceder al milagro. Varios motivos por los cuales querer bailar de chonguino. No todos lo pueden hacer, ya fueron mencionados los "filtros" por los que pasa una persona para poder bailar de chonguino. Han de estar, en primer lugar, relacionados con los mayordomos. Es sabido que la fiesta en los Andes se basa en el parentesco y el compadrazgo, son los grupos de parientes y amigos los que se refuerzan con la celebración –y preparación– de la fiesta. Lógicamente, tiene que existir una "conexión" con los mayordomos para que pueda ser posible la participación de un joven como danzante. Mientras más cercano se esté a ellos, es más fácil ser escogido. Mas no todos los que cumplen este requisito pueden llegar a ser bailarines, el aporte económico que ha de hacerse es, en muchos casos, un impedimento. Cada chonguino debe pagar el alquiler de su disfraz y la cuota que le corresponde para el pago de la orquesta (la cual es pagada a medias entre los mayordomos y los danzantes). Este aporte monetario enfatiza la función de ofrenda que tiene la danza. Finalmente –quizás más bien el primer requisito–, está la capacidad del bailar, bailar con gracia, bailar bonito, tener gusto por bailar, no avergonzarse de hacerlo.

Por parte del pueblo, es orgullo y gozo ver a sus chonguinos. Ya que ellos son sus representantes en el santuario, se espera que la actuación sea apreciada por los otros peregrinos, deseando que los disfraces sean hermosos y las coreografías bien ejecutadas. La presencia de los chutos es, digamos, una condición necesaria de la danza, pero por la que no se crean expectativas, por la que no existen preparativos especiales. Se trata de algo tan natural que estén allí, con los chonguinos, haciendo bromas con su voz en falsete, que no es necesario que esté verbalmente expresado. El bailar como chutos no constituye ningún privilegio, no trae ningún tipo de prestigio al danzante. El mecanismo del cómo se eligen es oscuro, no es objeto de las negociaciones que suceden en el caso de los chutos. En palabras de Elcira, una joven tapeña: "A los chutos no se les escoge porque ellos mismos, de manera voluntaria, participan para alegrar al público. Para ellos sí hay algunas ventajas de participar, porque les brindan atención en cuanto a bebidas y comida. Los que bailan son personas de anexo (borrachitos), son del anexo de San Antonio".

La imagen de los chutos no es valorada como la de los chonguinos, reforzándose esta imagen con la procedencia social de los bailarines: los "borrachitos" de los anexos. Los que participan en la fiesta a cambio de la comida y la bebida que recibirán.¹⁴¹ Otra función que cumplen los chutos es la del cuidar del disfraz de los chonguinos, quienes incluso les ofrecen propinas sea bien hecho (ya que deben pagar a la casa de alquiler cada pieza que pierdan).

Fernando Fuenzalida (1970) menciona el término "chuto" como sinónimo de indio y de gente de altura. Zoila Mendoza (1989) refiere que dicho término, en el valle del Mantaro, es sinónimo de vagabundo y pordiosero. Según la tradición oral regional, Cáceres organizó durante la resistencia a la ocupación chilena, grupos de espías disfrazados de chutos. Desde entonces, el chuto se asocia a una apariencia pobre, bajo la que se esconde algo valioso. Es una fuerza ambigua que puede contribuir a mantener el orden reinante o a subvertirlo (Mendoza 1989). Ella compara también el rol de los chutos con el de los *ukukus*, personajes (de danzas cusqueñas) de ropas raídas que gastan bromas al público y son a la vez guardianes del santuario, cuidando de que no se cometan robos y que no haya borracheras. Este tipo de personajes son comunes en las danzas andinas y son interpretados como los potenciales subversores del orden: los *ukukus* en el Qoyllur R'iti ("The *ukuku* is an ambivalent, trickster-like figure, who both preserves order through his constabulary role and is at liberty to subvert it through his jokes and burlesque" [Sallnow 1991:288]), los *pashas* en Huaylas ("The Pashas can be considered a case of role-reversal" [den Otter 1996:329]), los diablos en Atacama ("representan al Caos que amenaza siempre" [van Kessel 1981:285]). En todos los casos, se trata de personajes con máscaras que hablan impostando la voz, que hacen bromas al público –de un marcado carácter sexual– y que cuidan de la correcta realización de la danza.

La relación con el ciclo de la muerte del inca

Simbólicamente, los chonguinos y los chutos conforman una oposición que se remonta y hace referencia al enfrentamiento entre españoles e indios. Los españoles conquistadores y los indios vencidos en una misma danza. Sugiero que la danza de la chonguinada es una variación de las tan comunes representaciones en los Andes en las que se simboliza el enfrentamiento de lo nativo perdedor contra lo foráneo vencedor: la representación de la Muerte del Inca (Wachtel 1976).

Si bien la chonguinada no es una danza-representación (por no tener una estructura narrativa), los caracteres que en ella se presentan corresponden al binomio español-indígena, por lo que considero es de utilidad metodológica establecer una relación con el motivo ritual de la Muerte del Inca. No es mi propósito el tratar de incluir a la chonguinada dentro del ciclo en cuestión, ni el encontrar en ella un rezago de utopía andina, mi único interés es explorar los posibles significados de los personajes y de la danza.

En la chonguinada, ni se menciona el elemento inca, ni se narran los sucesos de la invasión del Imperio. Se limita a registrar el resultado de la conquista española: los españoles, los señores; los indígenas, los siervos. Aun ante una manifestación que es una presunta burla

¹⁴¹ Al parecer, la valoración de los chutos en el Valle del Mantaro es diferente. En Tapo, en una conversación acerca de ellos, Cushte mencionó que en Huancayo era otra cosa, porque allá sí que tenía prestigio ser chuto. A diferencia de Tapo, en donde era vergonzoso hacerlo, en Huancayo, eran profesionales los que bailaban de chutos. Según información proporcionada por Manuel Ráez, el grupo de chutos que bailan en la danza de la tunantada (la cual es similar a la chonguinada, pero se caracteriza porque cada personaje baila por separado) es bastante numeroso (de 50 a 70) y, efectivamente, su posición en la jerarquía del baile –la menor–, no corresponde con la procedencia social de los bailarines.

de los señores, nos encontramos ante un despliegue de colores, música y movimiento que transmite el mensaje del poder de éstos. Los chongunos son hermosos, ricos, elegantes y señores de los chutos. Los chutos los imitan grotescamente a la vez que los sirven. Esta situación se refleja durante toda la presentación de la danza desde que sale del pueblo hacia el santuario hasta que termina en éste con el baile frente al municipio. No existe ningún tipo de acción dramática en la que se insinúe algún contacto entre ambos personajes, por lo que no se puede afirmar que se lleve a cabo algún episodio inicial o final de encuentro o desencuentro. A pesar de esta "omisión", el mensaje transmitido es el mismo de las danzas-representación: una explicación del orden del mundo, en el que los indios son discriminados y dominados.

La separación de ambos personajes y su no interrelación en la danza expresa simbólicamente la existencia de dos mundos paralelos que no se mezclan, dos mundos desiguales: el dominante y el dominado. Esta situación tiene la característica de la disyunción apuntada por Wachtel (1976) y por Flores Galindo (1986), que niega un sincretismo o una aculturación. Ninguno de los términos es adecuado porque asumen una libre decisión e igual oportunidad a dos culturas, o un abandono de ciertos referentes culturales para adquirir otros. El concepto de disyunción enfatiza la idea, dentro de un marco de dominación, de la existencia paralela de dos paradigmas diferentes. El paradigma cultural de los dominados no se asimila automáticamente al de los dominadores, sino que se apropia de determinados elementos dándoles un uso propio. El concepto de diglosia propuesto por Lienhardt (1997) es útil, pues grafica la práctica asimétrica del bilingüismo originada por la matriz colonial (ejemplo que se puede extender a otros fenómenos culturales),

"Linked generally to the metropole, norm 'A' is in the habit of showing resistance to its transformation. If it tolerates certain intrusions at a superficial (lexical) level, it maintains its grammar relatively intact. Norm 'B', in contrast, suffers on occasions transformations so profound that one is forced to speak of the appearance of a new language (which will be the new norm 'B')" (Lienhardt 1997:194).

Tal como fue definido por Flores Galindo, la norma de los dominados se ve transformada por la de los dominadores, más no "aculturándose", sino creando nuevas formas que son mantenidas como una norma separada. Estas reflexiones nos conducen directamente a un tema que ha sido tocado reiteradamente a lo largo de este capítulo: el del binomio indio-mestizo.

El binomio indio - mestizo

Las categorías indio-mestizo se presentan en una relación de oposición. Tales categorías serán tratadas en el aspecto formal y conceptual que toman en la danza, prescindiendo por el momento de darle un contenido social. La existencia e importancia de este binomio se sustenta en la clara interpretación de los actores respecto de lo que representa cada personaje y en los aspectos visibles de la danza –vestuario, coreografía, etc.–. Tal como Abercrombie (1992) señaló para el caso del Carnaval de Oruro en Bolivia, un espectador externo y neófito queda con la impresión de encontrarse con una sociedad en la que persisten dos clases-razas en oposición: mestizos –antes españoles– y campesinos –antes indios–. Tal impresión no corresponde a la estructura social real, en la que existe una diversidad de categorías sociales (o étnico- raciales). Mas la importancia de estas categorías como estereotipos representativos en la mentalidad colectiva peruana justifica el que se les examine con detenimiento. Conscientes de estar andando sobre el terreno de las representaciones y no

sobre el terreno social, pasemos a examinar cómo se expresa en la chonguinada esta "absoluta dicotomía étnico-racial" (Abercrombie 1992:286).

La lectura de los personajes de la chonguinada: chutos y chonguinos, indios y españoles (de la época de la conquista y la colonia), se hace en términos de indios y mestizos (actuales). La construcción de los caracteres se basa en la adjudicación de características que idealmente pertenecen a cada categoría. Así, por ejemplo, las prendas del vestuario reflejan la oposición entre ropas mestizas–ropas indígenas. Las primeras utilizan materiales previamente manufacturados (las telas) y los que simbolizan riqueza (la plata, las piedras), frente a los materiales producidos y trabajados caseramente de las ropas indígenas (la bayeta, el cuero). Esta diferencia de ropa manufacturada–ropa casera como un atributo por el que se determinaba la categoría étnico-racial en la que se ubicaba una persona se encuentra frecuentemente en la literatura etnográfica (Marzal 1971, Ossio 1992, Mendoza 1998). En la danza, el vestuario de ambos personajes es bastante elaborado (los acuciosos bordados de las prendas de los chutos y la riqueza de los adornos del traje de los chonguinos), mas continúa basado en esas distinciones.

Los atributos de las máscaras de cada personaje se mantienen también dentro de estas características. Tal como se mencionó, las máscaras de los chonguinos están confeccionadas en malla metálica y las de los chutos en cuero. En la región tarmeña, el uso de la máscara entre los chonguinos ha caído en desuso (manteniéndose su uso en el Valle del Mantaro). Este caso representa el opuesto al presentado por Cánepa en su estudio sobre Paucartambo (1998), en donde las danzas mestizas se diferencian de las indígenas por el uso de las máscaras. En el caso de la chonguinada se tiene que el personaje de corte mestizo ha abandonado el uso de la máscara y que se ha mantenido para el caso del personaje indígena. Para la fiesta del 22 de mayo de 1988 se corrió el rumor de que el mayordomo pensaba que los chonguinos volvieran a bailar con máscaras. Los comentarios al respecto eran airados, se afirmaba que la reimplantación del uso de la máscara, indicaría un "retroceso".

La presentación de la danza implica la coreografía ordenada de los chonguinos y el desorden periférico de los chutos. Las complicadas figuras coreográficas son ejecutadas por los chonguinos: erguidos, altivos, silenciosos. Los chutos pasean entre los danzantes y los espectadores: desgarbados, jocosos, bromistas. Además los chutos están encargados de velar por los chonguinos y su vestuario (lo que incluye cuidar del espacio de baile: la cancha). Todos estos atributos mencionados se relacionan con las actitudes consideradas "inherentes" (quede claro que se está utilizando una perspectiva "esencialista", la que retrata modelos abstractos) a indios y mestizos:

Chonguinos	Chutos
Mestizos	Indios
Trajes manufacturados	Trajes caseros
Orden	Caos
Riqueza	Pobreza
Señores	Siervos

Nótese que se ha dejado de lado el antagonismo entre el silencio que guardan los chonguinos y las bromas que caracterizan a los chutos. Este elemento será retomado en la lectura final.

La danza en la peregrinación

En el capítulo 3 se realizó una lectura simbólica de la peregrinación. Basada en ella, se hará ahora un análisis de la danza en particular. En base a una perspectiva formal, el comportamiento de la danza durante la fiesta será el foco de atención. En dos supuestos se basa este análisis: la comparsa es un actor y el santuario es fuente primaria de poder ritual. La danza es un actor porque cumple funciones determinadas dentro de los rituales y establece determinadas relaciones con otros actores (el Señor de Muruhuay, los mayordomos, los peregrinos). El santuario es la residencia del Señor, de allí el poder especial que tiene. El poder que allí se concentra es sagrado y los peregrinos están convencidos de que su asistencia y la debida realización de los cultos establecidos, repercutirá en bendiciones especiales. La comparsa es un actor que se acerca a esta fuente de lo sagrado siguiendo los ritos necesarios para obtener algo de este poder. En esta perspectiva se enfoca el presente análisis.

En el caso específico de la peregrinación de Muruhuay, son dos grandes contextos espaciales en los que se desarrolla la peregrinación: el santuario y la localidad de origen. En ambos, se celebran las mismas ceremonias en el mismo orden. Esta dualidad de espacio y de repetición ritual son atributos característicos de la peregrinación de Muruhuay.

Los eventos que caracterizan ambos días son: misa, procesión, presentación de danza, almuerzo y saludo a las autoridades municipales. Pasemos a especificar el rol que juega la chonguinada en cada uno de los cinco eventos:

Dentro de la iglesia, las filas de chonguinos se encuentran una a cada lado –tomando posición desde el altar, los hombres a la derecha y las mujeres a la izquierda– en el espacio que está entre el altar y el resto de los peregrinos, incluidos los mayordomos. La ausencia de los chutos en el templo afirma su rol de marginalidad en la danza y su relación con lo asocial.

En la procesión los chonguinos se colocan a ambos lados de las andas –tomando posición desde las andas, hombres a la izquierda, mujeres a la derecha–, detrás de los mayordomos que portan los guiones. En este momento portan vistosas sombrillas –negras los hombres, de colores las mujeres–.

En la presentación de la danza en la cancha de baile del santuario (el "estrado oficial"), los chonguinos ejecutan las mudanzas y los chutos entretienen al público. El público está compuesto por peregrinos que no pertenecen al grupo. Al día siguiente, los espectadores son exclusivamente del pueblo.

En Muruhuay, el almuerzo se realiza en un local alquilado por los mayordomos, adonde va toda la comitiva (mayordomos, chonguinos, acompañantes, músicos) con un pasacalle. Este pasacalle es una demostración de la cohesión y de la presencia del grupo. Los chonguinos, al encabezar la comitiva –aunque siempre detrás de los mayordomos–, son lo más visible del grupo. En Tapo este recorrido se hace para invitar al pueblo al almuerzo en la casa del mayordomo. Los chonguinos juegan otra vez un rol visible.

El saludo a las autoridades municipales (el primer día para las de Acobamba y el segundo día para las del pueblo, en el caso de Tapo, un distrito) es una segunda presentación de la danza, ejecutando mudanzas distintas.

A pesar de ser los eventos los mismos en ambos días, el situarse en contextos diferentes, el santuario el primer día, el pueblo el segundo, hace que varíe su sentido. En el santuario, la danza es la representación simbólica de su comunidad social. Cuando los dieciséis danzantes se hallan en el templo, acompañados de una numerosa comitiva, son ellos los delegados del pueblo, los que transmiten al Señor la devoción y la creencia en el culto y el

cumplimiento de la tradición. Su ubicación espacial entre el altar y los peregrinos en la misa, a los costados de la anda en la procesión, refleja esta posición de intermediación que cumple entre el Señor de Muruhuay y los demás tapeños. La danza es como un mensajero que alcanza a la divinidad el mensaje de fe y fidelidad de su pueblo, y recibe de ella bendiciones para su pueblo. Sallnow (1974), Poble (1991) consideran que, dada la virtud de representar lo que no son, pueden los danzantes acercarse a esta fuente de poder sin estar expuestos al peligro que ésta encierra (Douglas 1973).

A través de la danza se da un intercambio de dones: el Señor recibe la adoración de sus fieles y les otorga bendiciones. Los momentos en que los chonguinos se hallan cerca de la fuente del poder (la misa, la procesión) es cuando se produce ese intercambio. La presentación en el estrado es la última fase de relación directa con el Señor, en donde se le ofrenda la danza misma. En esta etapa interviene además otro actor: un público de peregrinos. Frente a éste, la danza es el elemento que representa al pueblo y es principalmente por ella que es juzgada su participación en la peregrinación. Para los peregrinos es la danza lo que les gusta ver de los demás grupos, un grupo sin chonguinada es un grupo "triste" o "modesto". La chonguinada, con sus colores y movimientos no es sólo pensada para el Señor, sino también para el vasto público de peregrinos que se congrega en el santuario.

Al día siguiente, en el pueblo, la danza transmite otros sentidos. En la misa y la procesión mantiene la misma posición que en Muruhuay: flanqueando el altar y la anda. Mas ahora son ellos la fuente de poder y, en ese momento, transmiten las bendiciones recibidas en el santuario, cargando de nueva energía ritual, al espacio sagrado local (los guiones de los mayordomos cumplen un objetivo similar [Sallnow 1974]). En este contexto, la actuación de la danza en la misa y la procesión distribuye las energías otorgadas por el Señor a su destinatario final: el pueblo.

La presentación de la danza en el atrio de la iglesia local, al igual que en Muruhuay, cierra el ciclo de relación directa con el ámbito sagrado e inicia el diálogo con los devotos del pueblo. Más claramente que en el santuario, la danza está dirigida al público. En el pueblo, la danza no es más la representante de éste, sino de los mayordomos. Los integrantes de la comparsa, su presentación, la calidad de los músicos son indicadores que reflejan el esfuerzo hecho por los mayordomos para la organización de la fiesta.

El último evento es el saludo a las autoridades municipales. El paso por el municipio de Acobamba de regreso del santuario es algo obligado por la tradición. Al decir de los actores, es un saludo, un reconocimiento de las autoridades políticas bajo cuya jurisdicción está el santuario.¹⁴² Al día siguiente, se realiza el mismo acto ante las autoridades del pueblo. En el caso de los caseríos, ellos hacen esta presentación frente a la autoridad de su distrito – asentada en el pueblo de Tapo– luego de regresar de Muruhuay. Es decir, que hacen en el día de la peregrinación el saludo en Acobamba y en Tapo y al día siguiente lo harán en su localidad. Esto no vale para todos los anexos, sólo para aquellos cuyo camino pasa por Tapo (San Antonio, Casacoto y Pichuinioc). Lo que se puede deducir de este acto es la interdependencia de los niveles religioso y político. Este hecho nos habla de una cotidianeidad de lo sagrado, de la cercanía de éste (por lo cual he usado cuidadosamente y hasta con reticencia el término "sagrado") al mundo concreto humano.

¹⁴² Esta costumbre continúa a pesar de independización de Muruhuay como "centro poblado menor", que cuenta con su propio municipio.

El baile de un chonguino: promesa, fe y cargo

"Yo bailo en memoria a mi madre, ella era una gran devota del Señor. Participaba siempre en la fiesta, como podía venía cada año. Ella me pedía que yo bailara para el Señor. Un año que vino para la fiesta, regresando nomás a Lima se murió. Así, tranquila nomás, se acostó en la noche, amaneció muerta, muerte linda, se la llevó el Señor así, no sufrió nada. Desde entonces yo entré a bailar al Señor, por mi madre, en señal de respeto a su enseñanza. Me gusta bailar, bonito es, este es mi séptimo año, ya cumplo mi promesa y me retiro. Todo este tiempo he bailado por ella, agradeciéndole al Señor ese milagro que le hizo. Yo le tengo fe al Señor por eso, a mí también me ha ayudado. En una oportunidad, a mí el Señor me curó de un mal que tenía en la pierna, los doctores no podían. Aquí, el Señor me curó y seguí bailando, ya cumplo mi promesa. Yo bailo por fe, pero hay otros que bailan sólo para figurar, no les interesa el Señor, nada. Sólo lo hacen por lucirse" (Antonio Rojas, guiador de chonguinos en la fiesta del 13 de mayo de 1998).

En este testimonio se encuentran mezclados los varios elementos que son los motivos por los que los danzantes participan año a año: la fe al Señor, la promesa, el milagro, el gusto por bailar, el deseo de lucirse. Sería artificial pretender determinar un factor más importante que los otros, pues sería ignorar los testimonios de los actores. Ellos bailen por fe al Señor, porque les gusta bailar, por ser vistos (lo que mencionan casi todos los danzantes pero no respecto a sí mismos sino a los demás), por todos esos motivos juntos: no existe la necesidad de privilegiar uno sobre los otros, sino que es un poco de todos ellos lo que interviene en la decisión de bailar para el Señor (véase Albó 1986).

La concepción de milagro es la misma que posee cualquier peregrino, como se hace evidente en la cita, posee una cotidianeidad sorprendente (capítulo 4). Me interesa indicar que los danzantes, por encontrarse en una posición privilegiada frente al Señor, son más susceptibles de que se les conceda algún milagro. La promesa es otro de los ejes en las motivaciones de los danzantes, la que consiste en el compromiso de bailar por siete años. Esto puede ser cumplido casi exclusivamente por los hombres, porque ellos pueden bailar aun siendo casados. A las mujeres, en cambio, se exige que sean solteras, por lo que, en general, no llegan a bailar los siete años consecutivos (pues se comienza a bailar siendo ya "señorita"). Se dice que no cumplir los siete años que dura una promesa trae mala suerte para el bailarín, por tratarse de una falla al Señor. Sin embargo, no es la mayoría de los bailarines la que llega a cumplir la promesa, por diferentes motivos. La obligación de cumplir los siete años como danzante se presenta más bien como algo deseable, no como una amenaza potencial. El Señor castiga a aquellos que le incumplieron por descuido o negativa súbita (son comunes las historias de los que se rompieron la pierna el día de la fiesta por no haber querido bailar).

Otra creencia que circula entre los danzantes es que, para aquellos que bailan sin fe, el traje se les hace pesado. Siendo el traje de los chonguinos (tanto de hombres como de mujeres) objetivamente pesado por los adornos de plata y piedras, depende de la fe de cada danzante cómo el peso será percibido. Si es que el danzante tiene fe, baila ligero, sin sentir incomodidad alguna por el traje. Lo contrario sucede con los danzantes sin fe, para quienes el peso del traje aumenta en el transcurso de la jornada.

Encontramos que todos los devotos comparten la misma ambigüedad con respecto al Señor, sean peregrinos, mayordomos o danzantes tienen en común una imagen del Señor

poderoso, milagroso y bienhechor, que puede ser también rencoroso y celoso. En otras palabras, es el Señor mismo el que reúne en su naturaleza estas cualidades contradictorias y depende del comportamiento que respecto a Él sostengan sus devotos, cuál de los polos mostrará. En el caso de los danzantes, de ellos depende si les será pesado el traje o si se les concederá un milagro. Si se acercan con fe verdadera al Señor y cumplen con sus obligaciones –las cuales están remitidas a la tradición, como es el caso de la promesa de los siete años–, entonces serán benditos.

Mas existen otros factores que no aparecen explícitamente en los testimonios y que, sin embargo, pertenecen también a la conciencia de los danzantes y el resto de los actores. La primera es la función de representación del pueblo ante el Señor de Muruhuay y ante los otros grupos de peregrinos que se encuentren en el santuario. Los danzantes son una suerte de mensajeros, le comunican al Señor, por medio de su baile, la fe de los tapeños. Reciben a cambio las bendiciones de una divinidad satisfecha con el culto de sus hijos. En el santuario, además, dentro del campo de relaciones sociales intrarregionales que allí se crea (por lo que hemos calificado al santuario de estrado regional), la danza es el instrumento que utilizan las distintas unidades sociales para marcar su presencia. En la presentación de la danza (en cuanto a vestuario, coreografía, acompañamiento musical) es que será evaluada no sólo la comparsa, sino la localidad a la que representa. De la danza se leen indicadores económicos y sociales que sirven para ubicar a cada una de las unidades sociales dentro de una clasificación regional.

Otro factor importante es la ubicación del papel del danzante dentro de la dimensión social.¹⁴³ Como se indicó previamente, es necesaria la conexión de los danzantes con los mayordomos. Sin tener algún lazo de parentesco o compadrazgo con los cargos es muy difícil llegar a ser danzante. Sólo cuando éste existe es posible la negociación entre los cargos y los danzantes y sus familias. Llamo negociación a la serie de conversaciones que se dan de ambas partes. Por un lado, se expresan los deseos de bailar y, por otro, la necesidad de reunir bailarines. El balance entre ambos resulta de las condiciones particulares de cada año, sobre todo en lo relativo a los cargos. Existe una delicada tensión que proviene de la posición de los mayordomos: cuanto más relaciones sociales tengan, mayor garantía de la celebración de una fiesta exitosa y mayor interés de los potenciales bailarines por participar. En caso de que los mayordomos no tengan demasiado prestigio en el pueblo (y considerando también las redes sociales que exceden la realidad geográfica local), entonces son más los pedidos que hacen, que los ofrecimientos que reciben.

Esta conexión entre danzantes y mayordomos proviene del hecho que son los primeros los que, en cierta manera, representarán a los segundos. Si bien en el primer día en el santuario, la danza es la delegada del pueblo frente a los otros grupos de peregrinos; el segundo día en el pueblo, se trata de una demostración ante todo el pueblo de la manera en la que los mayordomos están llevando la fiesta. Los indicadores de vestuario, coreografía, conjunto musical, serán tomados en cuenta por los pobladores para calificar la fiesta, que es, a fin de cuentas, calificar la actuación de los mayordomos.

De la "extracción social" particular de los danzantes, no puede hacerse ninguna afirmación contundente, pues ésta varía según la unidad social a la que pertenezca (capítulo 5). Puede afirmarse, en general, que se trata de miembros de las familias más acomodadas y tradicionales, es decir, que tengan tanto prestigio social –para tener vínculos con los cargos– como recursos económicos –para afrontar la carga económica que representa ser danzante–, y

¹⁴³ Sallnow (1974, 1987) y Cánepa (1998) han trabajado esta relación entre danzantes y sistema de cargos.

que sigan participando y creyendo en los mecanismos tradicionales sociales –es importante que no hayan cambiado de religión–. Una determinación en términos étnico-raciales puede aplicarse vagamente haciendo correspondencias con la unidad social de pertenencia e intuir que si se trata de un anexo, los danzantes serán indígenas (o calificados como tales por los habitantes de los pueblos). Mas, dichas correspondencias automáticas son peligrosas, pues actualmente, la pertenencia a una u otra categoría no constituye una cuestión de "esencia" (de la Cadena 1990), sino de contexto: las personas se ubican y son ubicadas en ellas de acuerdo a las situaciones determinadas en las que se mueven.

Todos estos aspectos no deben hacer que se pierda de vista al danzante como peregrino: "El análisis del enfoque especialista hace invisible al bailarín de carne y hueso, promesero o devoto, y con ello la persona de cabeza y corazón, de razón y sentimiento, de pecado y fe" (van Kessel 1992:7). Los motivos que expresan los danzantes están siempre relacionados con su devoción al Señor de Muruhuay: "La experiencia que tuve fue muy bonita porque te sientes feliz de acompañar en su fiesta, venerándolo con una gran devoción, demostrando tu fe ante la imagen del Señor de Muruhuay. Yo bailé para el Señor porque es milagroso y porque creo en Él" (Elcira).

6.4 El poder de los símbolos

La danza actual de la chonguinada ha atravesado por varias etapas de apropiaciones simbólicas.¹⁴⁴ La primera fue hecha por los indígenas, al copiar el minué que bailaban los españoles. Esta copia tenía como fin el burlarse tanto de los bailes de los españoles, como de los españoles mismos. Para ello recurrieron a varios mecanismos que lo expresaran de una manera más bien velada. Los dos personajes que integran la comparsa: chutos y chonguinos tienen características que encarnan el mensaje de burla que la danza debía tener.

Comencemos con los chonguinos: los indios se vistieron de españoles, un síntoma carnavalesco de por sí: la abolición temporal de las normas sociales que prohibían el uso cotidiano de esas prendas. En este disfrazarse hay dos claros elementos de burla: el primero es que hayan sido solamente hombres los que participaban en la comparsa: las mujeres españolas estaban representadas por hombres indios.¹⁴⁵ El segundo es la recargada elegancia de los trajes: plata, joyas, plumas, pañuelos, son una exageración que debe producir risa (esta afectación desproporcionada incluye a los pasos de baile, cortos, con movimientos de pañuelos). A estos personajes que supuestamente ejecutaban una danza europea los hicieron bailar figuras coreográficas diferentes al compás de otra música. Los nuevos instrumentos (los que conforman la orquesta típica son todos instrumentos llegados con los españoles) interpretaron melodías andinas: los chonguinos bailaban en realidad huaynos. Las figuras coreográficas estaban relacionadas más bien con la cosmología andina: la cancha de baile era una expresión de sus propios patrones de organización. La danza continuó siendo, como el *taqui*,¹⁴⁶ el vínculo con la divinidad (capítulo siguiente).

¹⁴⁴ Sin ánimo de ofrecer aquí una visión historicista, presento una versión basada exclusivamente en los resultados del procesamiento de los datos obtenidos por métodos etnográficos. Muchas de las ideas aquí presentadas salieron de las conversaciones con Tobias Reu y Virginia Yep.

¹⁴⁵ Estenssoro (1992) menciona la prohibición tanto de los bailes de mujeres como los mixtos en los finales del siglo XVII, como parte de una serie de presiones que se dieron dentro del marco de la extirpación de idolatrías.

¹⁴⁶ *Taqui*, palabra quechua que denota tanto al canto como al baile, los que, al parecer, se encontraban siempre juntos (véase la sección de Flores Galindo [1986] que trata sobre el *Taqui Oncoy*).

Además, los chonguinos fueron condenados al silencio. No tienen ningún canto, no pueden permitirse ninguna expresión verbal durante el baile. Deben permanecer impassibles mientras los chutos pasean a su alrededor imitándolos y haciéndoles bromas. Los chutos son personajes abiertamente burlescos y que, sin embargo, poseen una naturaleza bastante ambigua. Su máscara es la representación tosca de un rostro europeo, en el que se exageran las cejas, el bigote y la barba. Su vestimenta tiene muchas prendas en común con los chonguinos: los pantalones cortos y anchos, la camisa. Tiene en común con las chonguinis el uso de mangas. Los motivos de los bordados de su ropa son idénticos a aquellos de los chonguinos, la diferencia entre uno y otro está dada por los materiales y la técnica. Los accesorios son típicamente indígenas: el chullo sobre la cabeza, la chuspa a la espalda, las ojotas en los pies. El conjunto es bastante ambiguo, pareciera ser una versión indígena y satírica de los chonguinos (y no de los españoles, porque los chonguinos son ya una "andinización" clara expresada, por ejemplo, en los motivos de los adornos de plata y piedras que reproducen motivos geométricos, de flores, animales y aves) a través de la máscara y la voz impostada.

La relación de ambos personajes en la cancha de baile da más luces acerca de sus significados. Mientras los chonguinos ejecutan las mudanzas de una manera ordenada y bella, los chutos se mueven en la periferia, como personajes marginales que no participan de la coreografía. Por un lado, cuidan de que la danza se desarrolle normalmente y, por otro, bromean constantemente. Esta aparentemente clara expresión de una situación de dominación en la que los chonguinos son los señores y los chutos los siervos, se contradice con lo que resulta del análisis hecho arriba.

La ambigüedad es la constante en la danza, es gracias a ella que los indígenas consiguieron burlarse de los españoles: exagerando sus ropas, haciéndolos bailar a su ritmo, haciéndolos guardar silencio. Además, poniéndose en la situación de los personajes marginales, aparentemente pobres, se insinúa la posibilidad de la reversión del orden, del *pachacuti*. La impresión de pobreza y simplicidad de su vestimenta no es cierta: se trata de bellos trajes, altamente elaborados. Su personificación del caos es la alusión a un poder indígena latente.

La segunda apropiación de la danza fue hecha por los mestizos,¹⁴⁷ quienes pasaron a representarla y llevarla al santuario de Muruhuay. Los mestizos conservaron todas las características de la manifestación folclórica indígena pero potencializaron al personaje del chonguino, dotándolo de inmenso prestigio. De esta manera, los mestizos se identificaban con los españoles –de quienes habían heredado posiciones sociales– en una sociedad en la que los indios seguían siendo los dominados. Los aspectos que satirizaban a los españoles y que hacían a los chonguinos aparecer ridículos enfundados en sus exagerados vestidos y pasos, fueron considerados como elegantes y bellos. Aquí fue que se formó la paradójica concepción que se tiene de la chonguinada: por un lado, declarada como una danza de burla y, por otro, considerada una exaltación de la imagen de los chonguinos.

El personaje del chuto fue desprestigiado porque expresaba simbólicamente la continuación de la dominación del indígena. Mas se conservó por ser el balance necesario frente a los chonguinos: el elemento mínimo de burla que recuerda a los mestizos que no son del todo españoles. Su permanencia sigue expresando la posibilidad de la ruptura del orden, pues se mantiene también su privilegio de la burla. Los mestizos son conscientes de estos significados "escondidos" del chuto, ya que ellos no son más los españoles, para quienes los

¹⁴⁷ Este desarrollo es parecido al que siguió la danza-representación de la Muerte del Inca en Chiquián según Burga (1988) y Flores Galindo (1986).

indígenas eran una realidad extraña. Los mestizos están familiarizados con el mundo andino, pertenecen a él por espacio, por costumbres, por creencias. El chuto refleja la ambigüedad que experimenta el mestizo entre sus herencias indígena y española.

La lectura del desarrollo del calendario de mayo da cuenta de una tercera apropiación. La participación de los anexos en la peregrinación, está remitida a los procesos de comunicación y modernización de las últimas décadas. Tal como se vio en el capítulo 5, su presencia en el estrado regional que representa Muruhuay es una auto-afirmación como nuevos sujetos. Adoptaron las formas de culto propias de los pueblos, entre ellas, la chonguinada. Encontraron en la ambigüedad característica de la danza la posibilidad de evadir la marginalidad en la que se habían encontrado y además, de escapar al estigma de "indio". Representando la chonguinada, se representan a sí mismos como los chonguinos, comportándose ellos como los españoles.

"... the increasing participation in the pilgrimage of the hamlets seems to be an affirmation of selfhood. The act of entering the pilgrimage is an aware declaration of existence in midst of the greatest regional platform -the shrine-, a demand of recognition among the ritual and social regional context. (...) the participation with a *chonguinada* ensemble bears this meaning of selfhood, because it is a demonstration of capacity to do the same things. But at the other level, the not explicit one, it is also an attempt of been on the succesful side, the *criollo* one. Through the dance, the *indio* people recognize both parts of the polarity and put themselves on the *criollo* pole because of the positive values which that pole bears, and deny the other pole, to which they are related to" (Lecaros 1999:11).

Las manipulaciones semióticas de las que habla Abercrombie (1992) impregnan la danza de la chonguinada. Dependiendo del contexto histórico y social dentro de los cuales se interprete la danza, varía el sentido que se le atribuye. Tal como afirma Salomon (1981) cuando analiza el drama ritual de la Yumbada –Quito, Ecuador–, existe una "antifonía simbólica" por la que se transmiten mensajes aparentemente opuestos: una victoria del orden civilizado y cristiano frente a lo salvaje y, a la vez, la exaltación de las posibilidades potenciales en lo salvaje. "En la mente es posible superponer y contemplar simultáneamente sin confusión" (Salomon 1981:131). En la danza de la chonguinada se da un proceso similar, por un lado, transmite el poder de los chonguinos y la pobreza de los chutos, y por otro, la burla constante de los chutos, la encarnación de un *pachacuti* latente.

La composición semiótica de la danza no se ha mantenido inmutable, se ha modificado con el tiempo, expresando cambios sociales –en un proceso de replicación característico de sistemas auto-organizados (Malville 1999)– y constituyendo un vehículo simbólico eficaz para los peregrinos. La aceptación de mujeres en la danza ha de ser vista como parte de la progresiva difusión de los derechos ciudadanos. La adopción de los anexos de la chonguinada como danza de peregrinación, que conllevó el olvido de sus danzas tradicionales, ha de verse como una forma de resistencia: "La dinámica cotidiana está sellada por el esfuerzo de **dejar de ser indios** porque hoy serlo significa encarnar la **impotencia** de la servidumbre. Esto, lejos de ser claudicación, es resistencia. Resistencia a la opresión de la herencia colonial" (de la Cadena 1990:72).¹⁴⁸

¹⁴⁸ Comaroff (1985) propone escapar del concepto de resistencia que se maneja en Occidente. Para él, la aparente adopción de la religión es una forma de resistir al régimen colonial: "By seizing the church as their preeminent communicative domain, black South Africans, like their Jamaican counterparts, have turned the structures of

Nos encontramos frente a una población andina, heterogénea y viva, que acude a mecanismos simbólicos y rituales (la danza, la peregrinación) y los utiliza creativamente. La danza de la chonguinada es una apelación a la tradición, pero una tradición que no es un peso muerto, sino la fuente de la que se pueden sacar recursos para expresar una posición. Su riqueza simbólica permite que, al mismo tiempo, grupos étnico-raciales diferentes la consideren como un instrumento válido de representación.¹⁴⁹

Western orthodoxy inside out, transforming marginality into esteem, and subordination into defiance" (Comaroff 1985:213).

¹⁴⁹ Esta interpretación coincide con la de Mallón, quien en su estudio acerca de las montoneras en Junín (1994), sostiene que los campesinos fueron agentes activos de la creación de nacionalidad. Uno de los instrumentos que usaron fue una manipulación creativa de las tradiciones rituales y festivas y de los símbolos. Cuando un líder, Lames, asumió el rol de Inca en una representación, encontramos "como el simbolismo inca fue utilizado, no como un aislacionismo étnico que miraba hacia atrás, sino como una expresión ritual de la necesidad de crear definiciones abiertas sobre la ciudadanía y la nacionalidad que incluyeran a la mayoría indígena" (Mallón 1994:34).