



IDENTIDADES REPRESENTADAS

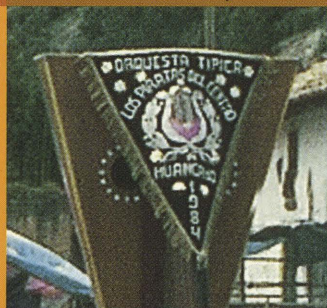
performance, experiencia y memoria en los andes



Capítulo 8

Cánepa Koch

Editora



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 2001

La presente edición se ubica en el marco de las publicaciones que promueve el Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú gracias al apoyo de la Fundación Ford.

Primera edición: diciembre de 2001

Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes

Carátula: Natalia Iguíñiz

Copyright © 2001 por Fondo Editorial de la

Pontificia Universidad Católica del Perú

Plaza Francia 1164, Cercado, Lima, Perú.

Telefax: 330-7410

Teléfono: 330-7411

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal 1501052001-4556

Derechos reservados

ISBN 9972-42-450-2

Impreso en Perú – Printed in Peru

La danza navideña de los saraguros y la cuatripartición del movimiento humano*

Nan Volinsky

Los saraguros católicos celebran ocho fiestas religiosas principales durante el año. Estas son las de la Pascua, de la Santa Cruz, de la Virgen Auxiliadora de Shindar, del Corpus Christi, de San Pedro, de la Virgen de la Asunción, de la Virgen de la Merced, de Navidad y de los Tres Reyes Magos. Los músicos saraguros tocan el acordeón y el bombo en todas estas fiestas menos en las de Navidad y de los Tres Reyes Magos, para las cuales se contrata a un violinista y a un intérprete del bombo (usaré el término *Navidad* para referirme a la Navidad propiamente dicha y a la fiesta de los Tres Reyes Magos conjuntamente).

El violinista es una figura clave dentro de la red de los *cargontes* y asistentes que orquestan los eventos celebratorios de la Navidad, pues está encargado del área de entretenimiento. Acompañado por el intérprete del bombo, el violinista instruye y ensaya a un grupo de artistas jóvenes, al cual se conoce como *juguete*. El violinista y su *juguete* actúan para los mayordomos de la fiesta y para sus invitados durante los días centrales de la celebración (23-26 de diciembre y 5-7 de enero). Chalán (1994: 56) y Guamán (1996: 96) han afirmado que el rol del *juguete* es entretener a los asistentes. En efecto, la Navidad es una de las fiestas más espectaculares de los saraguros por la elaborada presentación de representaciones teatrales y danzas de disfraces, algunos de los cuales son distintivos de Saraguro. Sin embargo, el violinista de Navidad organiza el espacio ritual y el movimiento corporal de sus danzantes de maneras que no son enteramente exclusivas de Saraguro, sino que se asemejan a los principios estructurales indígenas de la Sudamérica andina y amazónica.

Mientras toca una melodía particular, el violinista va guiando a los danzantes a través de una coreografía definida por oposiciones de masculino y femenino, derecha e izquierda, arriba y abajo, y mayor y menor, aplicando estos contrastes jerárquicos para crear la cuatripartición del espacio y del movimiento corporal. Por ejemplo, los miembros del *juguete* danzan de dos en dos, o en grupos de 4, 8, 12 ó 16. Aunque nunca escuché hablar a los saraguros acerca del significado de estos números, tales agrupamientos son siempre múltiplos de cuatro y son apropiados para un *campo de baile* cuatripartito. La preferencia por números múltiplos

* La investigación en Saraguro (verano de 1991, noviembre de 1992-julio de 1994) fue financiada por la Fulbright, el UICUC Graduate College y por una beca de investigación del Título VI Tinker.

de cuatro puede explicar por qué los miembros del *juguete* no danzan en grupos de números impares o en grupos pares de 6, 10 ó 14.

Los danzantes navideños individuales no dividen su movimiento corporal en cuatro segmentos. La cuatripartición ocurre, más bien, en su movimiento colectivo, interactuando el uno con el otro en el *campo de baile*, de manera que en cada danzante se produce una identidad relativa. Con esto me refiero a que cada danzante se mueve en la dirección que es la apropiada no solo para su estatus o rango, sino también para el cuadrante particular del *campo de baile* que ocupa en un momento determinado.

Aunque el contraste binario, la cuatripartición y la identidad relativa han sido ampliamente observados en las sociedades quechuahablantes, conocemos pocos casos que traten de la cuatripartición del movimiento humano y la consecuente construcción de la identidad relativa. El presente artículo ofrece tal estudio de caso. Después de describir el contexto social y geográfico de los saraguros, trataré el aspecto básico de la fiesta de Navidad y luego los detalles de la danza del *juguete*.

1. Ambiente social y geográfico

El término *saraguro* se refiere a varias capas de territorios unidos políticamente (figura 1). Con altitudes entre los 2200 y los 2800 msnm, el distrito de Saraguro es uno de los quince distritos de la provincia de Loja (Ecuador). La parroquia de Saraguro es una de las diez parroquias del distrito de Saraguro y en el pueblo de Saraguro se asientan la capital del distrito y la parroquia de Saraguro.

Ese vocablo se refiere también a una colectividad de indígenas quechuahablantes unidos en un conglomerado étnico por el uso común de marcadores simbólicos. La vestimenta que distingue étnicamente a los saraguros, compartida por todos los varones sin importar la edad, se compone de pantalones cortos negros, un sombrero de fieltro y un poncho opcional. Las mujeres saraguros comparten un número mayor de vestimentas que las distinguen étnicamente. Ellas usan un *anacu* (camisón plegado azul oscuro), una camisa estilizada con adornos bordados, un rebozo o chal azul oscuro, sujeto por un *topo* (palito de metal decorado de aproximadamente cinco pulgadas), *zarcillos* o aretes con diseños particulares, *hualcas* (collares coloridos de cuentas trenzadas) y el mismo tipo de sombrero que los hombres usan. Como otra expresión de su etnicidad, cada mujer y hombre saraguro usa una larga y única trenza con la cabellera partida justo por la mitad.

En Ecuador hay un total estimado de 20 000 a 22 000 saraguros.¹ Aproximadamente 15 500 están concentrados en dos distritos montañosos de la provincia

¹ Las figuras de población mostradas aquí son de L. y J. Belote (1994: 17-18), quienes revisaron estos datos demográficos de los que fueron presentados en TATANSURURIC (1991). Debido a que el último

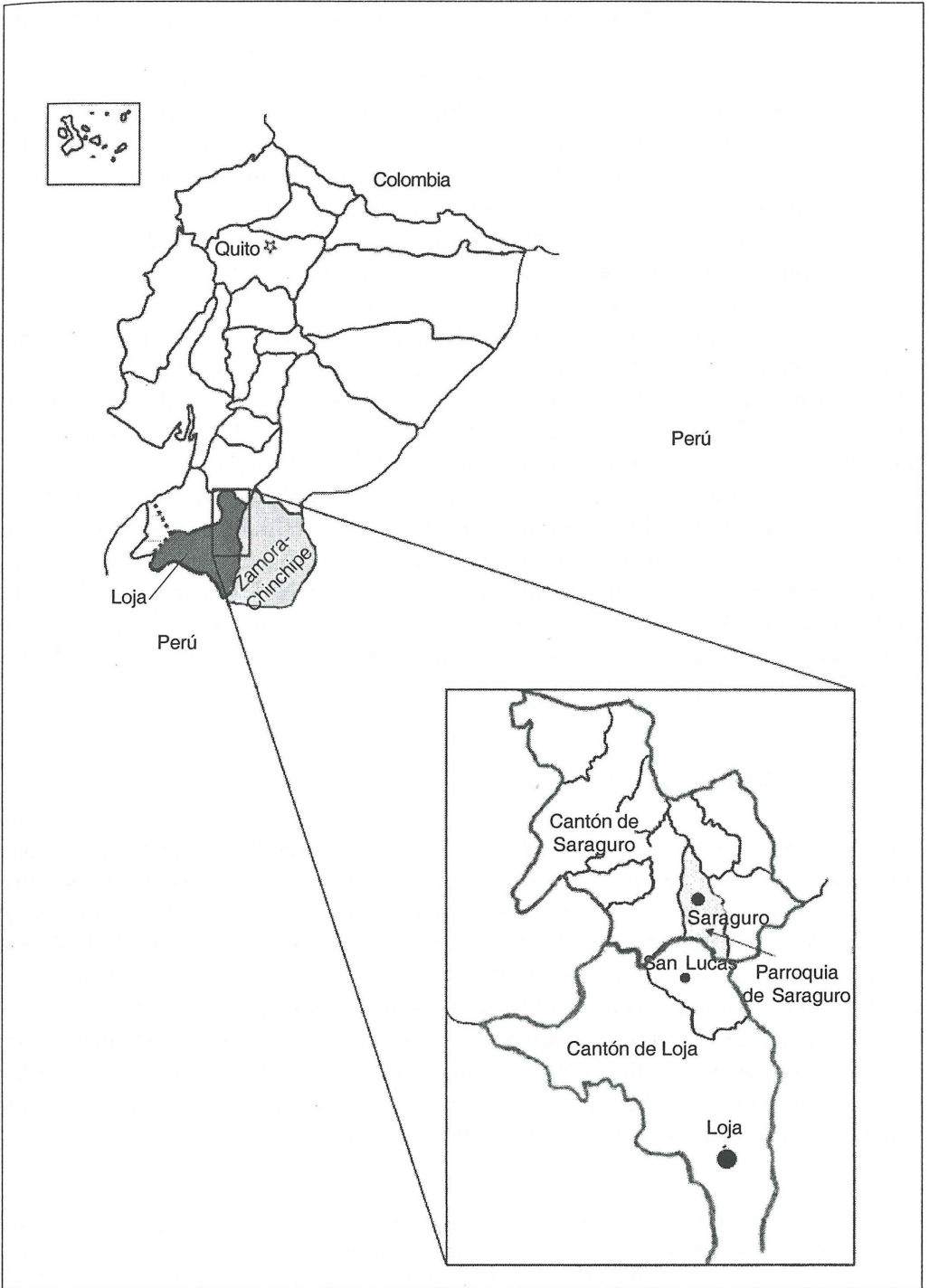


Figura 1: Loja y Saraguro en el Ecuador.

de Loja: el distrito de Loja (en la parroquia de San Lucas) y el distrito de Saraguro. Estos representan cerca de un 4% de la población total de la provincia de Loja. Otros 4500 saraguros viven en varias comunidades en la zona superior de la provincia amazónica de Zamora-Chinchipe, un área a la cual los saraguros llaman *oriente*. Aunque estos saraguros del este viven casi toda su vida en el oriente, muchos continúan poseyendo sus casas y tierras en las montañas, y regresan a participar en actividades comunales como las *mingas* (fiestas de trabajo) y festividades religiosas. Otros 1000 viven en las cinco principales ciudades ecuatorianas como trabajadores migrantes y estudiantes universitarios: Loja, Cuenca, Machala, Guayaquil y Quito (L. y J. Belote 1994: 18).

Entre los saraguros de la provincia de Loja, unos 6000 viven en las comunidades predominantemente indígenas de la parroquia de Saraguro: Gulacpamba-Gunudel, Ñamarín, Tuncarta, Oñacpac, Tambobamba, Lagunas, Ilincho-Totoras, Quishquinchir, Gera, Matara, Tucalata y Yucucapa (ib.: 17-18). Esta gente compone la vasta mayoría (aproximadamente el 85%) de la población total de la parroquia. En la figura 2 incluimos un mapa de las comunidades que están relativamente cerca al pueblo de Saraguro. Yo observé las celebraciones de Navidad de 1992-1993 y 1993-1994 en varias comunidades de la parroquia de Saraguro. Hago referencias etnográficas específicas a la fiesta de Navidad de 1992-1993 patrocinada por Abel Guailas y Mariana Andrade en su hogar de Tuncarta, para la cual contrataron a Pacho Japón como su violinista. Padre de siete hijos, Japón es de Gulacpamba y tiene cerca de cuarenta años.

2. *Niños* oficiales de la Navidad

En las representaciones navideñas del *juguete*, los saraguros organizan el espacio ritual y el movimiento corporal con referencia a un *Niño* oficial. En la vida cotidiana, los saraguros usan el término *niño* para referirse a un niño humano y el de *huahua* para referirse a un infante. Sin embargo, en el contexto de la época de Navidad, *Niño* se refiere a la imagen de Cristo niño, mientras que, hasta hace algún tiempo, *huahua* hacía referencia a los jóvenes que danzan en el *juguete*. Esta distinción es, como lo señaló Weismantel, un suceso a nivel nacional: «*niño* es la palabra española para *niño* o *infante*, pero en todo el Ecuador ésta ha sido reemplazada por la palabra quichua *wawa*. En Zumbagua, los infantes humanos son *wawas*; la palabra *niño* se reserva para las imágenes de Cristo niño» (Weismantel 1988: 204).

censo realizado en 1990 por el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC) no midió a la población en términos de etnicidad, es difícil llegar a una información demográfica precisa acerca de la población saraguro. Los saraguros recientemente realizaron su propio censo y llegaron a un número total de 30 000 pobladores (Klinkicht 1995: 5B). Esta es una cifra considerablemente más alta que la sugerida por el INEC en el censo de 1990.

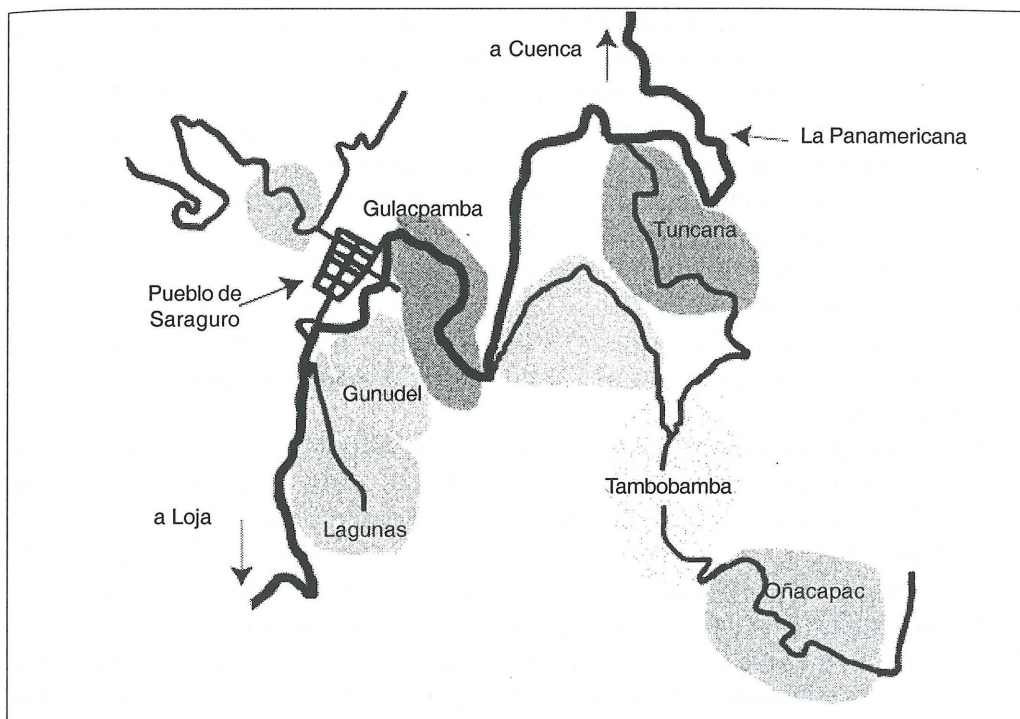


Figura 2: Comunidades saraguros cerca al pueblo de Saraguro.

Los saraguros celebran a los *Niños* oficiales y a los *Niños* particulares. Los *Niños* particulares son propiedad privada de los fundadores, quienes pueden ser uno o varios miembros de una familia. Muchos fundadores son saraguros, pero algunos mestizos que viven en Saraguro también poseen *Niños*. Los *Niños* particulares son honrados por sus fundadores con una misa en cualquier momento durante los meses de diciembre y enero. Los *Niños* oficiales pertenecen a otros fundadores saraguros y a la parroquia de Saraguro. Sus misas se llevan a cabo el 24 y 25 de diciembre para la Navidad, y durante el 5 y 6 de enero para la fiesta de los Tres Reyes Magos. Las celebraciones de los *Niños* particulares son privadas y a pequeña escala, con modestas –si es que las tienen– exhibiciones de danza y música. En contraste, las celebraciones de *Niños* oficiales son grandes eventos que involucran a toda la comunidad y se caracterizan por variadas exhibiciones de teatro, canto y baile de disfraces.

Quizás como expresión del monoteísmo trinitario, hay tres tipos de *Niños* oficiales: el *Niño Grande*, el *Niño de la Aurora* y el *Niño de las Doce*, con sus respectivos *marcantaitas*.² Estos tres *Niños* oficiales constituyen un grupo. Dos

² La posición de los *marcantaitas* (padrinos) de los tres *Niños* oficiales está estratificada. Los de más alto rango son los *marcantaitas* del *Niño Grande*, seguidos por los del *Niño de la Aurora* y, en el rango

figuras de Jesús recién nacido representan a cada *Niño*. Una se alberga en una urna de vidrio y la otra, que se exhibe libremente, lo muestra de pie. El grupo de los tres *Niños* oficiales es celebrado a través de una serie de misas llevadas a cabo en la iglesia matriz del pueblo de Saraguro. Otro grupo de los mismos *Niños* oficiales es celebrado similarmente con una serie de misas en la iglesia de San Francisco, a unas cuantas cuadras de la iglesia matriz. La parroquia es dueña de dos *Niños Grandes*, uno alojado en la iglesia matriz y el otro en la iglesia de San Francisco. Cada *Niño Grande* es cuidado por el síndico de su iglesia respectiva. Dos familias separadas de fundadores son dueñas de cada uno de los dos *Niños de la Aurora*, y dos familias separadas de fundadores son dueñas de cada uno de los dos *Niños de las Doce*. Así, en total, hay dos grupos paralelos de los tres *Niños* oficiales.

Estos seis grupos que cuidan a los seis *Niños* oficiales, ya sea como síndicos o como fundadores, son saraguros. Stiles definió a un síndico como la «persona que cuida la capilla y la imagen contenida dentro de ella» (1993: 220). Japón explicó que cada imagen de una virgen tiene su propio síndico, quien no es dueño de la imagen. Está obligado, sin embargo, a cuidar la capilla dentro de la cual reside la imagen y mantener el local aseado y arreglado. Igualmente debe limpiar la imagen y cambiar sus vestimentas cuando sea necesario, prender y extinguir las velas dentro de la iglesia y estar pendiente de que el sacerdote tenga suficiente aceite y otros accesorios necesarios para la misa.

Habiéndole sido dadas estas responsabilidades como asistente directo del sacerdote de la parroquia, el síndico es una persona de alto rango en la comunidad (Punín de Jiménez 1976: 32-33, citado en Chalán 1994: 33). El síndico ha sido siempre un saraguro porque solo una persona así es capaz de «coordinar con los saraguros para los propósitos de servir a la iglesia» (Chalán 1994: 34). El cargo de síndico de la iglesia matriz es de por vida (ib.: 58). Más aun, la celebración de la fiesta de la Navidad marca la identidad étnica de los saraguro, ya que el ritual, la coreografía y algunos personajes del *juguete* de esta fiesta son únicos entre sus compañeros indígenas y mestizos ecuatorianos.³

Cada uno de los tres *Niños* de un grupo corresponde a una misa particular durante la cual se le honra. De acuerdo con Chalán (1994: 27), estas tres misas se refieren a varias etapas en el nacimiento de Jesucristo como humano y como dios. Chalán nos cuenta que la misa del *Niño Grande* (conocida también como la

más bajo, los del *Niño de las Doce* (Chalán 1994: 37-38). Chalán hizo notar, sin embargo, que esta jerarquía no se basa en ninguna diferenciación económica o de poder social, dado que los *marcantaitas* de cada *Niño* gastan igual cantidad de recursos, gozan de similar prestigio y llevan a cabo la misma agenda de actividades (ib.: 38). Más bien, la jerarquía parece seguir la secuencia de las misas dadas en honor de los tres *Niños*. Sin embargo, modificando las observaciones de los informantes de Stiles (1993), Japón explicó que más gente aspira a ser *marcantaita* del *Niño Grande*, por tener este mayor prestigio (Japón 2/22/94: 16).

³ Cuando los *cari sarahuis* representan a los *gigantes*, llevan puesto un disfraz que es sorprendentemente similar a los vistos en el norte del Perú que Brüning fotografió en 1908 (Raddatz 1990: 106).

misa de la medianoche) se celebra el 24 de diciembre a las 11:00 p.m., recordando «el nacimiento de Cristo en Belén»; la misa del *Niño de la Aurora* se celebra el 25 de diciembre a las 6:30 a.m., simbolizando «el nacimiento de Cristo en los corazones de los fieles»; la misa del *Niño de las Doce* se celebra ese mismo día a las 12:00 m., representando «el nacimiento del Verbo en el Seno del Padre». ⁴ A pesar de los contrastes entre las tres misas que honran a los *Niños* de cada grupo y la secuencia de otros eventos de la celebración, el tipo de música y la representación de la danza son generalmente los mismos para los *Niños* de cada grupo.

2.1. Los *marcantaitas* de los *Niños*

Cada año, el síndico o fundador de un *Niño* oficial determinado selecciona a un hombre casado o a una mujer casada de una lista de solicitantes para que patrocine la misa y la fiesta de ese *Niño*. Si el sacerdote de la parroquia aprueba la moralidad de la persona seleccionada, él o ella se convierte en padrino del *Niño*. Si el padrino es un hombre será el *marcantaita* (*marcana*: agarrar; *taita*: padre; el padre que carga; padrino) del *Niño*. Su esposa o, en caso de estar muerta, su hija, automáticamente se convierte en la *marcanmama* (*mama*: madre; la madre que carga; madrina) del mismo *Niño*. Si la persona seleccionada es una mujer, entonces se le llama *marcanmama* y su esposo o, en caso de estar muerto, su hijo, se convierte automáticamente en el *marcantaita*. La pareja de cónyuges como padrinos es la norma, pero cuando alguno no está en condiciones de asumir el cargo o ha muerto, entonces el mayordomo debe escoger a su hijo o hija del sexo opuesto para formar una pareja viable.

Uso *marcantaitas* para referirme a una pareja particular de *marcantaita* y *marcanmama* que patrocinan juntos a un *Niño*. El *marcantaita* y la *marcanmama* seleccionados son los padrinos del *Niño* para esa única temporada de la fiesta. De esta manera, los dueños de cada uno de los seis *Niños* oficiales adquieren diferentes *marcantaitas* cada año. Con algunas excepciones, los *marcantaitas* son casi siempre de Saraguro.

Stiles reportó que, al igual que los padrinos de niños humanos vivos, los *marcantaitas* «patrocinan la fiesta para el niño [Cristo]; ellos dan la comida y las bebidas en honor de la imagen del niño» (1993: 57). Deben gozar de una elevada posición económica para dispensar cómodamente los regalos rituales y las comidas, para las cuales sacrificarán muchos de sus cuyes y de tres a cuatro cabezas

⁴ Sin embargo, no todos los saraguros comparten esta interpretación. Por ejemplo, el viejo Churón, un anciano violinista saraguro, afirmó que: «Las misas son las mismas. Pero para dar gracias a Nuestro Señor por haber nacido, se hacen tres misas. La misa de medianoche y la misa de la mañana equivalen al nacimiento del Niño Dios, y la de las doce, cuando el Niño estuvo más grande» (Churón 12/23/91: 3).

de su ganado.⁵ Deben además correr con los gastos de las misas, los cohetes y en muchos casos pagar a los músicos.⁶

Los *marcantaitas* tienen el privilegio de llevar las dos imágenes del *Niño* en sus brazos durante las procesiones entre su hogar y la iglesia. Ellos también honran al *Niño* en un nacimiento construido para este propósito en el cuarto principal de su hogar. Los *marcantaitas* están visiblemente diferenciados de los otros *cargontes* porque llevan largas bufandas blancas alrededor de sus cuellos.⁷ En vez de llevar las dos imágenes del *Niño* con sus manos desnudas, los *marcantaitas* las abrazan con sus bufandas.

2.2. El *Niño*, la identidad de los *cargontes* y el espacio

Los *cargontes* de la fiesta, desde los *marcantaitas* hasta los bailarines, tienen, o están asociados con, rangos mayores o menores, expresados a través de su relación espacial con el *Niño*. Cuando dan la cara al *Niño*, los saraguros asocian su lado derecho con el espacio de mayor rango y lo masculino, y su lado izquierdo con el dominio del rango menor y lo femenino. Ni al *marcantaita* ni a la *marcanmama* les son asignados rangos de mayor o menor. Supongo que esto es así porque ellos mismos contrastan entre sí, dado que uno es masculino y otro femenino. Sin embargo, el *marcantaita* está asociado con todos los participantes de la fiesta que tienen rango mayor. La *marcanmama* está asociada con todos los participantes que tienen rango menor.

El cargo y rango de una persona determinan el lugar que ocupa y las acciones que llevará a cabo durante las procesiones, misas, representaciones de danzas y comidas rituales en el hogar de los *marcantaitas*. La organización simbólica de la identidad y del espacio con referencia al *Niño* es relativa. La gente de rango observa este orden, pero no necesariamente en un alineamiento espacial real respecto de la imagen física del *Niño*. Como veremos, solamente los danzantes de Navidad están alineados simbólicamente en espacio real con el *Niño*.

⁵ El número actual de cabezas de ganado necesario para alimentar a los invitados de los *marcantaitas* de un *Niño* durante la temporada de Navidad puede variar. Los números citados aquí son de Chalán (1994: 37), referidos a 1993.

⁶ Aunque sus hijos les ayudan de muchas maneras, los *marcantaitas* deben tener una red relativamente grande de compadres que los apoyen, de los cuales depende el éxito de la festividad. Los *marcantaitas* llaman a sus compadres para que los ayuden a juntar los ingredientes, preparar las comidas y pagar por otros componentes de la fiesta. También se espera que los compadres den a los *marcantaitas* los regalos conocidos como *pinshis*. Un *pinshi* es frecuentemente un grupo de platos hondos completamente llenos de una variedad específica de comidas. Un *pinshi* también puede consistir en galones de jugo de caña de azúcar, un castillo, un saco de yuca o mote o un grupo de fuegos artificiales.

⁷ El manto blanco es, sin embargo, el artículo mínimo del atuendo formal que los *marcantaitas* deben usar. Véase Chalán (1994: 38) para una descripción completa del atuendo formal que otros *marcantaitas* pueden usar.

2.3. Los *guiadores* de los *marcantaitas* y *marcanmamas*

Poco después de haber sido elegidos y aprobados, el *marcantaita* y la *marcanmama* escogen entre sus parientes y amigos casados a seis individuos para que sean sus *guiadores* y los asistan en un amplio rango de responsabilidades. Aunque Chalán afirmó (1994: 41) que los *guiadores* son solo niños, sigo a Japón en utilizar este término para referirme a una posición adoptada por un individuo casado y su hijo o hija. Así, hablaré de «familia de *guiadores*» para referirme a un *guiador* adulto que puede estar acompañado de su cónyuge y su hijo (o hija) *guiador*.

Las seis familias de *guiadores* están divididas en rangos mayores y menores. Tres de ellas tienen un rango mayor y «pertenecen» o corresponden al *marcantaita*. Las otras tres familias de *guiadores* tienen un rango menor y «pertenecen» a la *marcanmama*. La distinción entre rangos mayores y menores no se refiere a contrastes significativos de poder económico o de prestigio, sino más bien a la naturaleza de las obligaciones que los *guiadores* de cada rango cumplen (J. y L. Belote 1984: 50; Chalán 1994: 41).

Una de las responsabilidades de los *guiadores* mayores y menores es prepararse para los días centrales de la fiesta construyendo el nacimiento del *Niño* en el cuarto principal de la casa de los *marcantaitas*, ubicándolo de tal manera que el *Niño* dé cara a la puerta del patio anterior. Más adelante argumentaré que la presencia del *Niño* dentro de este cuarto genera la estructura espacial simbólica de la cuatripartición en la fiesta en casa de los *marcantaitas*.

2.4. Consiguiendo un violinista

Además de escoger a sus *guiadores*, los *marcantaitas* deben también asegurar la asistencia de un violinista para su fiesta y, con frecuencia, procuran contratarlo mucho antes de diciembre. Los *marcantaitas* son cuidadosos en encontrar a un músico que sea «ajeno», alguien sin lazos de parentesco con ellos. Infiriendo de afirmaciones hechas por P. Cartuche, un anciano intérprete del bombo de la comunidad de Tuncarta, el violinista contratado debe acceder a tocar como y cuando los *marcantaitas* se lo pidan. Pero si el violinista se encuentra fatigado, por ejemplo, puede resentirse por tales peticiones, surgiendo la posibilidad de conflicto. Los mayordomos buscan a un violinista que no tenga relación con ellos para asegurarse de que un conflicto de este tipo, en el caso de que llegue a ocurrir, se mantenga fuera de la familia. Más importante que la destreza del músico como artista es el hecho de que no sea un pariente: el *marcantaita* «coge a cualquiera» con tal de que no sea un familiar (P. Cartuche 6/15/91). El violinista y los *marcantaitas* no necesariamente viven en la misma comunidad. Por ejemplo, los *marcantaitas* que celebran su fiesta en el oriente pueden buscar a un violinista de Saraguro o de San Lucas.

Los *marcantaitas* pueden favorecer a un violinista en particular por su habilidad artística, su experiencia y su empuje para soportar los rigores de la temporada de celebración de la Navidad. Chalán lo expuso sucintamente: «El ser músico no es una profesión, sino una manera de colaborar con los *marcantaitas* para que la casa se encuentre siempre con personas alegres» (1994: 44).

Chalán describió (ib.: 44-45) el proceso mediante el cual un violinista se compromete a tocar para los *marcantaitas*. Luego de que estos invitan a un violinista a tocar en su fiesta, se encuentran otro día para consolidar el acuerdo. En tal fecha, los *marcantaitas* y sus *guiadores* traen una *obligación* para el violinista y su esposa. Una *obligación*, también conocida como *uchumati*, es un regalo de comida que se da en un amplio rango de contextos sociales para expresar gratitud y respeto, y para sellar acuerdos verbales.⁸ Consiste en dos platos hondos de comida, uno apilado sobre el otro. El plato de abajo contiene un cuy asado dividido en seis pedazos, que se encuentran enterrados bajo una gruesa sábana de arroz. Tres panes descansan sobre el arroz, y, balanceándose por encima del pan, se encuentra el plato superior. Dentro de este recipiente hay un trozo circular de queso de aproximadamente un kilo, cubierto por más panes, completando la *obligación* una botella de aguardiente. La *obligación* es presentada en esta forma apilada y es distribuida y consumida de acuerdo con un protocolo específico.

Chalán continúa indicando (l. cit.) que después de una larga conversación con los *marcantaitas*, el violinista accede a tocar para ellos. Juntos deciden quién estará a cargo de formar al *juguete*, cómo se compensará por esa labor y la fecha de inicio de los ensayos. Una vez que estos puntos han sido establecidos, el violinista y los *marcantaitas* se convierten en compadres. Aunque este compadrazgo no está religiosamente ratificado, el llamar al otro «compadre» establece y simboliza la amistad entre los *marcantaitas* y el violinista.

Hoy en día, un violinista comúnmente espera que los *marcantaitas* le paguen una suma considerable de dinero por la gran cantidad de tiempo y esfuerzo que él dedica a la preparación y exitosa puesta en escena de su *juguete*. A comienzos de los noventa, un violinista pudo haber cobrado hasta 200 000 sucres (cerca de US \$100.00). Sin embargo, P. González, un anciano violinista de Tambobamba, afirmó que «antes» los violinistas no les cobraban dinero a los *marcantaitas* y, para recompensarlos, bastaba un balde de chicha o una botella de aguardiente.

2.5. El intérprete del bombo o *chulla*

Los *marcantaitas* contratan un violinista en vez de un intérprete del bombo porque aquel tiene toda la responsabilidad del *juguete*. El violinista, a su vez, deberá asegurarse la ayuda de un intérprete del bombo con el cual practicará y tocará

⁸ Una *obligación* se vuelve un *pinshi* si es acompañada por una gran canasta de mote y es presentada a los *marcantaitas* de una festividad.

durante los días de la fiesta. El violinista ofrece al posible intérprete del bombo un *paranguito* —un regalo de *huajango* (jugo fermentado de la planta agave) o una botella de aguardiente— para persuadirlo. Mientras que al violinista se le llama «músico principal», al intérprete del bombo le llaman el «segundero», o el *chulla*. Cordero definió *chulla* (1989 [1982]: 31) como una de las dos partes que forman un par, como en el caso de un brazo, un ojo o una pierna, que generalmente aparecen de a dos. El intérprete del bombo es el acompañante del violinista y su «otra mitad esencial», para utilizar una frase de Isbell (1976).

Como al *marcantaita* y a la *marcanmama*, al violinista y al intérprete del bombo no se les asigna explícitamente un rango mayor o menor, pues es claro que estos dos músicos contrastan el uno con el otro en términos del instrumento que tocan. El violinista está asociado con un mayor rango y con el lado derecho. El intérprete del bombo está asociado con un rango menor y con la izquierda. El rango superior del violinista se hace visible cuando ambos se sientan a tocar, y cuando las comidas le son servidas al violinista antes que al intérprete del bombo.

Como en otras fiestas en Saraguro con músicos contratados, el violinista y el intérprete del bombo constituyen un conjunto formal durante la Navidad. Es poco frecuente que alguno de los músicos le preste su instrumento a alguien más para tocar momentáneamente durante su ausencia.⁹ Aunque constituyen un conjunto formal, el violinista y el intérprete del bombo, así como los *guiadores*, no usan atuendos ceremoniales para la fiesta. En vez de eso, cuando están tocando formalmente, llevan puesta su ropa común y corriente que esté mejor conservada, uno de sus mejores ponchos, y quizás un cinturón pasado de moda.

El violinista espera encontrar a un intérprete del bombo con el cual cante bien, pues durante las noches de los días centrales de la fiesta, estos músicos serán llamados a cantar fandangos dentro del hogar de los *marcantaitas*. (El fandango es un género de baile social secular, que se interpreta durante todo el año). Es más, debido a que el entrenamiento de un *juguete* requiere de mucho esfuerzo de parte del violinista, algunos violinistas como Japón, buscan a un intérprete del bombo que pueda ayudarlos activamente a ensayar y dirigir el *juguete*. Durante la carrera de Japón como violinista de Navidad, ha sido abandonado por no menos de cuatro intérpretes del bombo porque no deseaban o no podían asistirlo de esa manera.

⁹ Debido a que el violinista y el intérprete del bombo usualmente no tocan música durante las presentaciones teatrales, el violinista puede dejar su violín en la banca y atender otros asuntos oficiales de la celebración. Sin llegar a ser reprendido, otro violinista que no tenga el cargo o rol oficial en la fiesta puede tomar su violín y tocar suavemente una danza de Navidad con el intérprete del bombo mientras que el teatro continúa.

3. El *juguete*

El *juguete* es un conjunto de niñas, niños y jóvenes saraguros que bailan y representan obras teatrales breves.¹⁰ Solo las niñas pequeñas tienen un repertorio de canciones. Anteriormente, en la historia cultural de Saraguro, el *juguete* era conocido como el *huahuacuna* (niños). Este término hacía referencia a la conceptualización que tenían los saraguros de los danzantes jóvenes como «niños» de los *marcantaita* (Chalán 1994: 56). Sin embargo, el violinista es la figura de autoridad inmediata para el *juguete*, y es el que más trabaja preparándolo para sus presentaciones formales.

En un *juguete* completo hay dieciséis bailarines y cada bailarín pertenece a uno de seis subgrupos jerarquizados. Listados desde el rango más alto hasta el más bajo, estos seis subgrupos son: (1) dos *ajas*,¹¹ (2) dos *huiquis*, (3) cuatro *cari sarahuis* (hombres *sarahuis*), (4) cuatro *huarmi sarahuis* (mujeres *sarahuis*), (5) el *oso* y su *pailero*, su entrenador, y (6) el *león* y su *pailero*. La jerarquía del *juguete* es hecha principalmente de acuerdo con la edad de bailarín. Los *sarahuis* son niños y niñas de corta edad; el *oso*, el *león* y el *pailero* son niños ligeramente mayores; y los *huiquis* y *ajas* son hombres jóvenes, algunos de los cuales pueden estar casados con niñas jóvenes. En los años previos, un miembro masculino del *juguete* puede haber bailado en el mismo subgrupo o en otro más joven. Un *oso*, por ejemplo, puede haber sido *cari sarahui* antes y puede aspirar a ser un *huiqui* en el futuro; pero un *oso* y un *huiqui* han sobrepasado sus oportunidades de ser *cari sarahui*. Una vez que una niña entra en la adolescencia, es demasiado vieja para ser una *huarmi sarahui*.

3.1. Formando el *juguete*

Los *marcantaitas* seleccionan a la mayoría de los miembros del *juguete*, aunque el violinista puede también tomar alguna iniciativa en esta selección. Habiendo admirado a los bailarines del *juguete* en años pasados, algunos jóvenes albergan el anhelo de involucrarse directamente en la celebración de la Navidad como miembros del *juguete* y pueden acercarse voluntariamente a solicitar su ingreso al violinista o a los *marcantaitas*. Si el solicitante es muy joven, puede instar a

¹⁰ De acuerdo con la primera edición del *Diccionario de la lengua castellana* (Madrid 1726-1739), un *juguete* es una «canción alegre y festiva» (Stanford 1980: 746). Dos canciones de *juguete* fueron incluidas en los manuscritos musicales encontrados por Vargas Ugarte en 1953 en los archivos del Seminario de San Antonio Abad en Cuzco, Perú, que datan de los siglos XVII y XVIII (Claro 1969: 29, 35). Claro clasificó estos dos *juguetes* como seculares, más que como música religiosa (ib.: 30). Los *juguetes* durante el siglo XVII eran variantes de los villancicos o estaban incluidos en el ciclo de villancicos de las *Matins* de Nochebuena (Stanford 1980: 746).

¹¹ Algunos *juguetes* tienen dos *ajas* adicionales (Japón 2/22/94: 5).

sus padres a que hagan el pedido en su nombre, ofreciendo al violinista o a los *marcantaitas* un regalo de comida o bebida. Si un joven mayor quiere ser un *huiqui*, por ejemplo, puede pedirlo personalmente al violinista y tratar de persuadirlo con una botella de aguardiente.

Cuando un joven pide a sus padres que hagan la petición por él, el padre puede o no apoyar la iniciativa de su hijo. Mientras que el padre de la joven Rosa fue indiferente acerca de su deseo de ser una *huarmi sarahui*, su madre opuso sustancial, aunque insuficiente, resistencia; lo cual era comprensible pues, para ella, tener a su hija en el *juguete* resultaba una molestia: el traje de la *huarmi sarahui* es caro, el *juguete* ensaya hasta altas horas en la noche y Rosa debía levantarse temprano cada mañana para ir al colegio. Estos retos para los padres y para la hija que baila en un *juguete* no menguaron el deseo de Rosa de volverse una *huarmi sarahui*. Ella bailó por dos temporadas de Navidad hasta que fue muy grande para continuar. Cuando nadie se ofrece como voluntario para bailar en un subgrupo en particular, los *marcantaitas* o el violinista tienen que buscar a un joven con un *paranguito* (Chalán 1994: 46).

Los bailarines del *juguete* pueden venir de cualquier comunidad, con tal de que se halle lo suficientemente cerca como para llegar caminando a casa del violinista y de los *marcantaitas*; y la mayoría efectivamente vive en la misma comunidad. El violinista, el intérprete del bombo o los *marcantaitas* pueden tener a un hijo, sobrino o sobrina en el *juguete*. Los bailarines del *juguete* son con frecuencia compañeros de escuela y están relacionados entre sí por lazos de parentesco y residencia. Sin embargo, los bailarines usualmente entran al *juguete* de manera individual sin conocer necesariamente a los otros bailarines.

Una vez que los *marcantaitas* y el violinista seleccionan a los miembros de su *juguete*, este es válido exclusivamente para ese grupo de *marcantaitas* y para esa celebración de Navidad en particular. Si ellos quieren bailar de nuevo al siguiente año, tienen que pasar por el proceso de selección otra vez. Durante la Navidad, los *marcantaitas* ofrecen *obligaciones* y otros regalos de comida a los miembros del *juguete* como retribución a sus representaciones. Si los *marcantaitas* pagan al violinista por su trabajo en la fiesta, él probablemente le dará una pequeña porción de ese dinero a cada uno de sus bailarines. Pero los jóvenes no se unen a un *juguete* esperando ganar dinero ni parecen hacerlo por devoción religiosa, sino porque les gusta bailar y actuar.

3.2. Asignación de identidad

Para octubre o principios de noviembre, los *marcantaitas* han establecido la membresía de su *juguete*. En un día previamente acordado, juntan a estos jóvenes y los presentan formalmente al violinista. Japón señaló que, como los violinistas están relativamente libres de trabajos el primero de noviembre, Día de los Difuntos, los *marcantaitas* frecuentemente se aprovechan de esto «entre-

gándoles» ritualmente al *juguete* en este día para que puedan comenzar a instruir y a ensayar a los bailarines. Cualquiera sea la fecha en que ello sucede, ese día es denominado «el día de la Entrega».

Los *marcantaitas*, sus tres *guiadores* menores y el *juguete* completo, vestidos con ropa de diario, van a casa del violinista, donde el intérprete del bombo también espera. A menos que sea muy tarde o esté lloviendo, la fase inicial del ritual de la Entrega se lleva a cabo en el patio frontal de la casa del violinista. Los *marcantaitas* Guallas y Andrade tuvieron su día de Entrega el primer domingo de noviembre de 1992. Ellos presentaron al *juguete* entero a Japón subgrupo por subgrupo, y le dijeron que no los tratara mal ni peleara con ellos.

Al recibir a cada subgrupo, Japón asignó a sus miembros mayor o menor rango, dependiendo del «tamaño» del bailarín, es decir, de su edad y de su estatura. Así encontramos un *aja* mayor y un *aja* menor, un *huiqui* mayor y un *huiqui* menor. A los *paileros* y a sus animales respectivos no se les asignó explícitamente un rango, pues ellos utilizan distintos disfraces y deben cumplir con diferentes roles: el *pailero* hace preguntas y demanda acciones del animal, y este debe responder. Los *paileros*, por lo tanto, tienen más rango que sus animales.

Debido a que los subgrupos *cari sarahui* y *huarmi sarahui* tienen cuatro bailarines cada uno, Japón asignó a cada uno de los cuatro bailarines un estatus de identidad a la vez que un rango. Primero alineó a los cuatro *cari sarahuis* por tamaño y les asignó un número del 1 al 4, del más alto al más bajo. A los bailarines 1 y 2 les dio un rango mayor, y a los bailarines 3 y 4, los más pequeños, les dio un rango menor. Luego asignó a los bailarines 1 y 3 alto estatus, y a los bailarines 2 y 4 bajo estatus. Japón llamó al *cari sarahui* número 1 «mayor mayor», al *sarahui* número 2 «mayor menor», al *sarahui* número 3 «menor mayor» y al *sarahui* número 4 «menor menor». Siguió el mismo procedimiento para los cuatro *huarmi sarahuis*. Discutiré más adelante cómo el rango y, si es aplicable, el estatus de cada miembro del *juguete* determinan su respectiva ubicación en el *campo de baile*. Los nombres de mayor o menor para un mismo cargo subrayan el contraste entre los bailarines del mismo subgrupo que usan la misma vestimenta y realizan la misma coreografía.

Los músicos y los 16 bailarines del *juguete* son jerarquizados como lo indica el cuadro 1. Esta jerarquía se hace visible cuando los bailarines se alinean al principio de un baile y cuando reciben sus comidas y *obligaciones*.¹² El *aja* mayor es la cabeza del *juguete* y el miembro de más alto rango, actuando como su vocero

¹² Sin embargo, Chalán jerarquizó a los subgrupos de la siguiente manera: *ajas*, *huiquis*, *oso-y-pailero*, *león-y-pailero*, *cari sarahuis* y *huarmi sarahuis* (1994: 47). El subgrupo *león-y-pailero* fue una adición relativamente reciente al *juguete*, y el *oso*, el *león* y sus *paileros* no realizan sus bailes tan seguido o en tal multiplicidad de situaciones como los *sarahuis*. Es, por lo tanto, curioso que haya jerarquizado estos subgrupos de *bestia* y *pailero* por sobre aquellos.

		bombero (2o)	violinista (1a)
SubSet	Rango	Menor	Mayor
<i>ajas</i>	1º		<i>aja mayor</i>
	2º	<i>aja menor</i>	
<i>huiquis</i>	3º		<i>huiqui mayor</i>
	4º	<i>huiqui menor</i>	
<i>cari sarahuis</i>	5º		<i>cari sarahui mayor mayor (#1)</i>
	6º		<i>cari sarahui mayor mwnoe (#2)</i>
	7º	<i>cari sarahui menor mayor (#3)</i>	
	8º	<i>cari sarahui menor menor (#4)</i>	
<i>huarmi sarahuis</i>	9º		<i>huarmi sarahui mayor menor (#1)</i>
	10º		<i>huarmi sarahui mayor menos (#2)</i>
	11º	<i>huarmi sarahui menor mayor (#3)</i>	
	12º	<i>huarmi sarahui menor menor (#3)</i>	
<i>oso pailero</i>	13º	<i>oso</i>	
	14º	<i>pailero del oso</i>	
<i>león pailero</i>	15º	<i>león</i>	
	16º	<i>pailero del león puma</i>	

Cuadro 1: Los músicos, el juguete y su rango.

cuando es necesario.¹³ Cuando las *obligaciones* y comidas se sirven al grupo completo de los *cargotes* de Navidad, al *juguete* se le sirve último de acuerdo con la siguiente jerarquía: síndico y esposa, o fundador y consorte; *marcantaita* y *marcanmama*; *guiadores* adultos y niños mayores; *guiadores* adultos y niños menores; violinista, intérprete del bombo y *juguete*.

3.3. Repertorio musical del *juguete*

El intérprete del bombo de Navidad usa el mismo instrumento, la misma técnica y el mismo ritmo que para sus presentaciones de fandango. Y como los violinistas del fandango, el violinista de Navidad es responsable de alcanzar la variedad melódica, en contraposición al fondo rítmico repetitivo del intérprete del bombo. Sin embargo, el viejo Churón, un violinista de Namarín que tenía setenta años en 1992, expresó una distinción entre estos dos géneros durante nuestra sesión de grabación de vídeo en mayo de 1994. Él prefirió grabar solamente fandangos en una ocasión, y luego grabar canciones de Navidad en otra. «No estaba bien», dijo, «mezclar los dos géneros en la misma sesión de grabación» (doblaje del vídeo 5/20/94: 3: 20).

El violinista de Navidad no canta con el intérprete del bombo *chulla* como suele hacerlo típicamente en los fandangos. Más aun, la música del *juguete* está íntimamente ligada a su repertorio de canciones y bailes. Es decir, ninguna música del *juguete* es interpretada sin cantantes o danzantes. Con la excepción de las canciones de las *huarmi sarahuis*, el foco de la música del *juguete* está en la expresión coreográfica más que en la expresión vocal-textual.

Cada baile se compone de por lo menos dos «temas de baile» o ideas coreográficas. El violinista toca una melodía distinta para cada uno de estos temas, usándola para guiar a sus bailarines a través de la secuencia de temas. Mientras una melodía es tocada, los bailarines danzan el tema apropiado, y el violinista repite la melodía tantas veces como sea necesario para darles tiempo de completar su tema. Cuando cambia de melodía, los bailarines responden danzando el nuevo tema. El violinista señala el cambio de un tema de baile a otro característicamente, arqueando las cuerdas abiertas en un ritmo que contrasta con el ritmo del bombo. Churón explicó que el propósito de tal señal es:

...para dar el [término] para que puedan bailar... para que sepan que es que dar la *vuelta* o estar de hacer las *entradas* o de hacer el *número ocho*... Para la señal se da eso. Señales que pa', para que puedan dar la *vuelta*, o si no, hacer el *número ocho*, o hacer unas *cruzas*. (6/22/91: 18)

¹³ Por ejemplo, aunque un equipo de *marcantaitas* me permitió grabar en vídeo su fiesta porque querían una copia de la grabación para disfrutar de ella en el futuro, el *aja* mayor me comunicó los deseos de otro grupo de danzantes del *juguete* pidiéndome que dejara de grabar.

Churón afirmó que los violinistas usan esta técnica de señalización al inicio de cada estrofa solo para la fiesta de Navidad, no así para la ejecución de fandangos.

Estimo que hay aproximadamente 35 canciones en el repertorio de un *juguete*, tantas como puede realizar. Como en la música de violín para fandango, el rango de tonos en la música de un *juguete* está básicamente entre una octava y una octava y media. El violinista utiliza más las cuerdas La y Mi, y usa varias escalas hexatónicas con diferentes finales.

En algunos casos, distintos bailes tienen el mismo patrón coreográfico, mientras que las melodías respectivas de cada baile son diferentes. Por ejemplo, los *ushcus* y los *gigantes* representan los mismos bailes en la misma secuencia. Sin embargo, el violinista toca un grupo diferente de melodías para cada uno de estos bailes (figura 3). Las melodías para ambos bailes tienen también distintas escalas hexatónicas. Para los *ushcus*, Japón usó el tono Re² como final dentro de la siguiente escala: La, Do, Re, Mi, Fa-sostenido y Sol. Para los *gigantes*, el final fue en el tono La¹ y su escala incluía los tonos La, Si, Re, Mi, Fa-sostenido y Sol.

Hay otros casos en los que el violinista usa diferentes melodías para representaciones distintas del mismo tema de baile dentro de la misma danza. Esto puede ocurrir siempre que la señalización de llave, la escala hexatónica y los finales de la música de cada representación sean los mismos. Un ejemplo de esto es la *dengosa*, danza que las *huarmi sarahuis* representaron dos veces durante la temporada navideña de 1992-1993. Indico más adelante que los temas de baile eran los mismos en ambas representaciones, así como la escala hexatónica de Si-natural, Do, Re, Fa y Sol, y los finales en el tono Sol¹. Sin embargo, las melodías para cada una de las representaciones de la *dengosa* fueron diferentes.

3.4. Las *huarmi sarahuis*

Mi análisis de una danza de las *huarmi sarahuis*, la *dengosa*, revela los principios estructurantes que se aplican cuando cuatro danzantes del *juguete* bailan juntos (los bailes de las *huarmi sarahuis*, los *cari sarahuis*, y los bailes que los *ajas* y los *huiquis* representan juntos, usualmente en forma de actuación teatral). De acuerdo con Churón (12/23/91), los *cari sarahuis* y las *huarmi sarahuis* «representan más o menos a los pastores o a los niños porque cuando nació el Niño, lo recibieron con cantos de alegría». J. y L. Belote afirman (1984: 60) que los *sarahuis* representan fuerzas sobrenaturales buenas y que, dentro del *juguete*, tales bailarines «buenos» equilibran a las fuerzas «malvadas» de los *ajas* y *huiquis*.

Las cuatro *huarmi sarahuis* son la contraparte femenina de los *cari sarahuis*. Presumiblemente debido a que son las únicas mujeres en el *juguete*, Chalán afirmó que ellas representan a la femineidad y que, dado que «asumen el papel de hijas predilectas para el *marcantaita*, puede ser que representen a las *acllas* del período incaico» (1994: 58). Pero mientras que los *cari sarahuis* se transforman en una variedad de personajes disfrazados, estas cuatro niñas sólo representan

Japón (violín) y Miguel Saca (bombo)

Baile de los *ushcus*

Musical score for 'Baile de los *ushcus*'. The score is written for Violin and Bombo. It consists of two systems. The first system has two staves: Violín (top) and bombo (bottom). The second system also has two staves: Violín (top) and bombo (bottom). The Violín part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The Bombo part is in bass clef with a 6/8 time signature. Both parts feature a repeating rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, and a '2' above the notes indicating a second ending or a specific rhythmic value. The Violín part starts with a measure marked '5'.

Baile de los *gigantes*

Musical score for 'Baile de los *gigantes*'. The score is written for Violín and Bombo. It consists of two systems. The first system has two staves: Violín (top) and bombo (bottom). The second system also has two staves: Violín (top) and bombo (bottom). The Violín part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The Bombo part is in bass clef with a 6/8 time signature. Both parts feature a repeating rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, and a '2' above the notes indicating a second ending or a specific rhythmic value. The Violín part starts with a measure marked '5'.

Figura 3: Música para el baile de los *ushcus* y de los *gigantes*.

a *huarmi sarahuis* y por tanto tienen una sola vestimenta, una muestra de la cual podemos apreciar en la figura 4. El atuendo de las *huarmi sarahuis*, semejante al de una novia (ib.: 56), es formal más que picaresco (*ajas* y *huiquis*) o imitativo (*oso*, *león*, *paileros*, *cari sarahuis*), utilizando las categorías establecidas por Chálán (1994: 56). Las *huarmi sarahuis* son, además, las únicas integrantes del



Figura 4: Zoila Tene muestra su traje de *huarmi sarahui*. Foto: Nan Volinsky.

juguete que no llevan máscaras de ningún tipo. La base de su atuendo es la mejor ropa de uso diario de una niña. Adicionalmente, llevan una bufanda de seda como cinturón y cogen un pañuelo en cada mano cuando bailan. En vez del rebozo de todos los días que se sujeta con un *topo*, doblan un manto largo por la mitad y lo aseguran sobre sus hombros con imperdibles. El esquema de color de estos mantos indica el rango de las *huarmi sarahuis*: las dos *huarmi sarahuis* mayores usan mantos del mismo color, mientras que las dos *huarmi sarahuis* menores usan mantos de un color contrastante. O si un rango usa un color sólido, el otro usa un dibujo.¹⁴ Sin embargo, durante las procesiones, las *huarmi sarahuis* usan mantos del mismo color.

El cabello de las *huarmis sarahuis* está estilizado y adornado de una manera particular. Cada niña tiene su cabello trenzado con cuatro hebras de cabello en vez de las tres hebras de todos los días. Largos listones multicolores cuelgan del nudo de su trenza. Ella coloca de tres a seis peines de distintos colores a cada lado y en la parte posterior de su cabeza, e inserta un pequeño ramo de papel, tela o flores de plástico en el peine posterior y estira varias bandas de cuentas alrededor de su cabeza, justo sobre su frente y sobre sus orejas.

La *dengosa* es uno de aproximadamente tres pequeños bailes en el repertorio de las *huarmi sarahuis*. Aunque en español ese término describe a alguien «afectado» o «meticuloso», Japón explica que los saraguros lo usan para referirse a algo que es «bonito». En efecto, el espectáculo de la representación de la *dengosa* absorbe la mirada atenta de la audiencia. La circulación continua de *sarahuis* de colores a través del *campo de baile* hace que sea divertido tanto observarla como interpretarla. De hecho, la posibilidad de poder divertirse es una razón clave por la cual las niñas aspiran a ser *sarahuis* en primer lugar.

Japón hizo que sus cuatro *huarmi sarahuis* representaran la *dengosa* dos veces durante la celebración de la Navidad de 1992-1993, en el hogar de los *marcantaitas* Guailas y Andrade en Tuncarta. Las *sarahuis* representaron la *dengosa* por primera vez por unos diez minutos el 26 de diciembre de 1992,¹⁵ y una segunda vez por unos siete minutos el 7 de enero de 1993. Para esta última representación de la *dengosa*, Japón tocó diferentes melodías en el violín mientras que las *sarahuis* danzaban los mismos temas de baile que en su presentación de diciembre.

¹⁴ Para bailarines que se asemejan a los *huarmi sarahuis* contemporáneos, véase la placa 160 («Danza de la Ungarina») en Martínez (1978). Los dos pares de danzantes están vestidos de manera diferente, sugiriendo así un contraste de identidad entre ellos. Nótese, además, cómo cada danzante parece estar reflejando al otro: mientras que dos voltean en una dirección, los otros dos voltean en la dirección opuesta. (En su diccionario de quichua ecuatoriano, Stark y Muysken (1977) traducen *ungurina* como enfermarse).

¹⁵ El 26 de diciembre es el día de la *jambina* de Navidad y el 7 de enero es el día de la *jambina* de los Tres Reyes Magos; en el contexto de la fiesta, el término quichua *jambina* significa 'curar a alguien de una resaca ofreciéndole más del trago disfrutado en los días previos'.

En la siguiente sección discutiré primero cómo los saraguros estructuran el espacio de representación en el hogar de los *marcantaitas* y cómo esta disposición espacial encuadra las representaciones de los *juguete*s y las inviste de significado simbólico. Luego discutiré las dos representaciones de *dengosa* para los *marcantaitas* Guailles y Andrade. El objetivo es ilustrar cómo la práctica de baile del *juguete*, en toda su gran variedad de personajes, coreografías y música, está basada en la binaridad, y cómo cuando cuatro danzantes del *juguete* bailan lo hacen en estructuras cuatripartitas de espacio e identidad. También argumento por qué el *Niño* es la figura central que genera un orden simbólico de cuatripartición en la representación de la *dengosa*.

4. El *Niño* y el espacio del *juguete*

El 23 de diciembre, temprano, los *marcantaitas* del *Niño de la Aurora* y del *Niño de las Doce* hacen cada uno una larga procesión a la casa del fundador de su respectivo *Niño*. Los *marcantaitas* reúnen a sus músicos y a su *juguete* antes de ir donde el fundador. Luego de un pequeño descanso en casa de este, los *marcantaitas* cargan en brazos las imágenes del *Niño* y las llevan en procesión de vuelta a su hogar. Los músicos, *juguete*s, *guiadores*, y ahora los fundadores, se unen a los *marcantaitas* en esta procesión de retorno. Al llegar a su hogar, los *marcantaitas* ubican las dos figuras del *Niño* en el nacimiento construido al fondo del cuarto central de su casa. El *Niño de la Aurora* y el *Niño de las Doce* dejan su nacimiento solamente para escuchar la misa de la Nochebuena el 24 de diciembre y regresan para permanecer allí hasta ser devueltos a sus dueños, luego de sus respectivas misas el 25 de diciembre.

Los *marcantaitas* del *Niño Grande*, en cuyo hogar permanece la imagen hasta ser devuelta al síndico en la misa de las doce del 25 de diciembre, llevan a cabo un ritual similar, incluyendo la procesión y la asistencia a la misa de Nochebuena.

El espacio donde los miembros del *juguete* practican y representan sus bailes y piezas teatrales es lo que he venido llamando *campo de baile*. Durante la temporada de ensayos, está localizado en el patio frontal de la casa del violinista. En los días centrales de la fiesta se establece nuevamente en el de la casa de los *marcantaitas*. El espacio dedicado al baile del *juguete* es aquella área de tierra compacta, frecuentemente sin pasto, que se encuentra ubicada más cerca a las paredes frontales del hogar. Durante los días centrales de la fiesta, los *marcantaitas* se preocupan porque esta área sea limpiada de pequeñas piedras y otros escombros.

El violinista y los miembros mayores del *juguete* cavan lo que llamo *poste de baile* para marcar el centro del campo de baile. Este poste es un árbol alto y delgado cuya corteza ha sido removida. Antes de clavarlo al suelo, ubican en la parte superior cuatro mantos cuadrados o pañuelos de distinto color, cerca de los

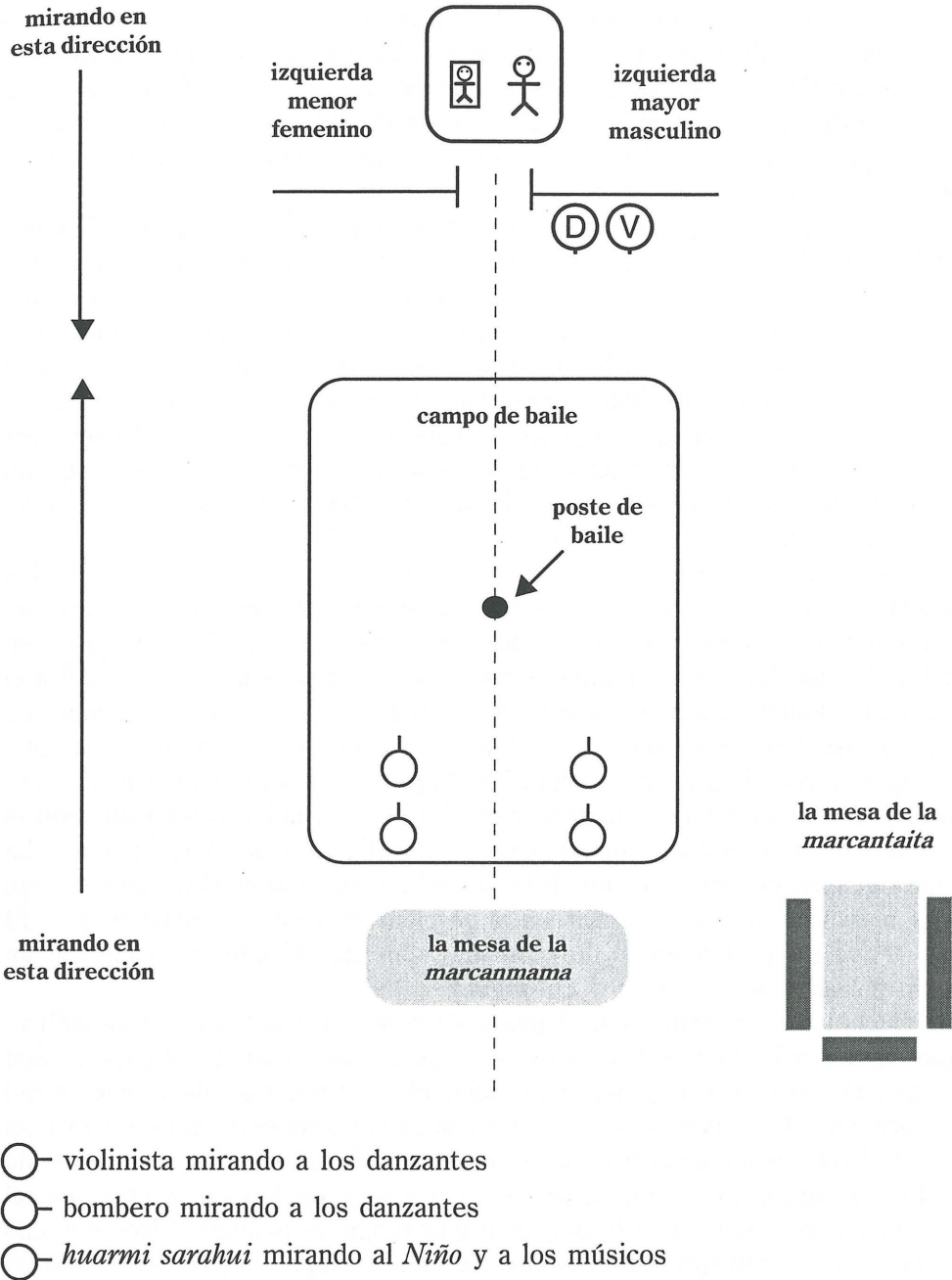


Figura 5: El espacio de la fiesta

cuales colocan ocho listones o cadenas de cinturones de lana, lo suficientemente largos como para alcanzar el suelo. Algunos subgrupos del *juguete* representan bailes que consisten en entrelazar estos listones hacia la parte inferior del poste y luego nuevamente hacia arriba. Cuando el *juguete* representa bailes en los que no se entrama el poste, se ligan los listones en forma de atado, que se asegura en el extremo superior del poste.

El punto donde va el poste central es fijado en directa alineación con el cuarto central del hogar, donde el *Niño* es colocado durante los principales días de la fiesta (figura 5), de manera tal que este mirará directamente al poste y al campo de baile. Aunque solamente algunos subgrupos entrelazan el poste durante sus bailes, los miembros de todos los subgrupos lo usan como eje central en todas sus presentaciones. Cuando bailan subgrupos de dos danzantes, estos marcan la distancia entre ellos tomando el poste de baile como punto medio. Cuando los subgrupos son de cuatro, se distancian del poste de tal manera que este resulta el centro de un cuadrado o un rectángulo, más que un círculo, que es propio del baile del fandango.

El campo de baile es el foco del espectáculo festivo en la casa de los *marcantaitas*. De cara a los bailarines, los músicos se sientan uno al costado del otro, hombro con hombro, en una banca que usualmente está contra la pared frontal de la casa del violinista, junto a la puerta del cuarto donde se encuentra el nacimiento. Cuando el *marcantaita* tiene tiempo para ver la representación de su *juguete*, usualmente se sienta en la banca con los músicos. Los bailarines que actúan tienen una vista completa del *Niño* (figura 6), a quien dan la cara al comenzar y al terminar una representación. Las mesas del *marcantaita* y de la *marcanmama* están también frente al campo de baile, a los músicos y al *Niño*. La audiencia general de asistentes implícitamente invitados a la celebración se sienta tras las mesas de los *marcantaitas*, en la porción con pasto del patio frontal. El *Niño* y todos los participantes de la fiesta están así ubicados para enfocar su atención en las representaciones del *juguete*.

El *Niño* y su nacimiento son el punto de referencia del espacio simbólico, porque es con referencia al *Niño* que los *cargontes* se ubican en el patio frontal del hogar. Por la razón pragmática de dejar libre el pasadizo de la puerta del cuarto principal, los músicos se sientan a ambos lados de ésta. Ellos no abarcan lo que yo llamo la línea centralizante que emana del *Niño* y llega al poste de baile. Sin embargo, mantienen la relación espacial simbólica entre ellos, de tal manera que la posición del violinista, de mayor rango, es análoga al lado derecho del *Niño*, y la del intérprete del bombo, de menor rango, es análoga al lado izquierdo del *Niño*. La figura 7 retrata al violinista Manuel Tene sentado a la derecha y a Ignacio con el bombo sentado a la izquierda. Tene e Ignacio se sientan a la izquierda de la puerta abierta del cuarto principal donde el *Niño* está ubicado. Durante sus representaciones para Guailas y Andrade, Japón se sentaba con Saca, su *chulla* intérprete del bombo, a la derecha de la puerta del cuarto princi-

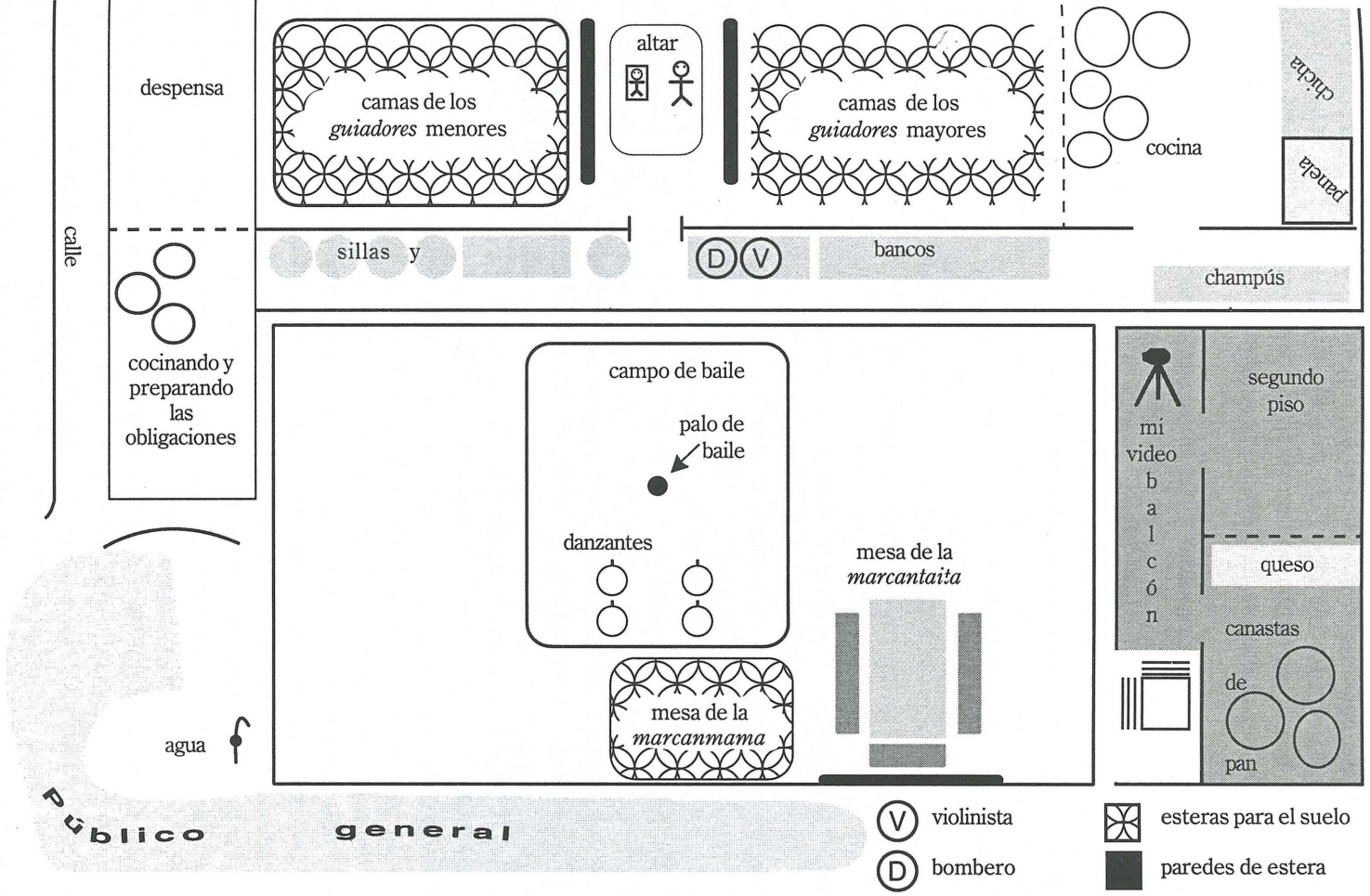


Figura 6: La casa de los *marcantaitas*.

pal. De cualquier manera, el que toca el bombo siempre está a la izquierda del violinista, si están frente al *Niño*. Esta relación espacial entre el violinista y el intérprete del bombo es también pragmática. El torso del violinista está orientado en dirección del intérprete del bombo, facilitándose así la comunicación entre ambos músicos.

Las mesas de la *marcanmama* y del *marcantaita* están similarmente ubicadas en el espacio simbólico, de tal manera que la mesa de la *marcanmama* está a la izquierda de la mesa del *marcantaita*. Los hombres en la mesa del *marcantaita* se sientan en bancas, a mayor altura que las mujeres que se sientan a la mesa de la *marcanmama* en esterillas colocadas en el piso. Mantener el orden jerárquico en el espacio simbólico, más que en el espacio absoluto, es un valor que se expresa también cuando el violinista afina su violín. Al afinar las cuatro cuerdas, el violinista se preocupa más por lograr la relación de sonido apropiada entre cada cuerda a iguales intervalos de un quinto (sonido relativo), en lugar de afinar sus cuerdas respecto de un tono estático estándar (sonido absoluto). El violinista puede afinar su violín de esta manera porque no necesita estar afinado con el bombo, el cual no está afinado a un tono en particular.

A diferencia de los dos músicos y los *marcantaitas* en sus mesas respectivas, los bailarines del *juguete* son los únicos *cargontes* que están alineados simbólicamente con el *Niño* en el espacio real (figura 5). Ya he afirmado que el poste de baile está directamente frente al *Niño* para marcar el centro del campo de baile. Hay siempre un número igual de bailarines a cada lado del poste. Las *huarmi sarahuis* rotan a diferentes cuadrantes alrededor del poste, y continuamente se refieren a él para mantener la distancia apropiada entre ellas.

Los saraguros conceptualizan al campo de baile dividido en cuatro cuadrantes (figura 8). El rango y estatus de cada *huarmi sarahui* son asociados a uno de ellos. La *sarahui* 1 se asocia al cuadrante I, la *sarahui* 2 al cuadrante II, la *sarahui* 3 al cuadrante III y la *sarahui* 4 al cuadrante IV (figura 9).

El violinista usa un grupo de melodías para guiar a las *huarmi sarahuis* a través de los varios temas de baile de la coreografía de la *dengosa*. Durante el curso de la representación, la *huarmi sarahui* se desplaza a través de cada uno de los cuatro cuadrantes. La dirección u orientación particular para su desplazamiento es prescrito en cada cuadrante. Esto es, la *huarmi sarahui* rota y gira en la dirección prescrita por el cuadrante que ella ocupa en cualquier momento dado. Estas direcciones prescritas para los cuatro cuadrantes encauzan a las *sarahuis* hacia imágenes reflejas del movimiento humano. La representación de la *dengosa* de las cuatro *huarmi sarahuis* se vuelve, así, algo parecido a un caleidoscopio en movimiento. El hecho de que las bailarinas muevan su cuerpo en la orientación específica del cuadrante le da a cada una de ellas lo que yo llamo su identidad relativa. Esto es, una *huarmi sarahui* se ubica y se mueve a través del campo de baile en una forma determinada no tanto por su rango y estatus en el sentido absoluto, sino por el cuadrante particular que ella ocupa en



Figura 7: Tene (violín) e Ignacio (bombo) tocan para su *juguete*. Foto: Nan Volinsky.

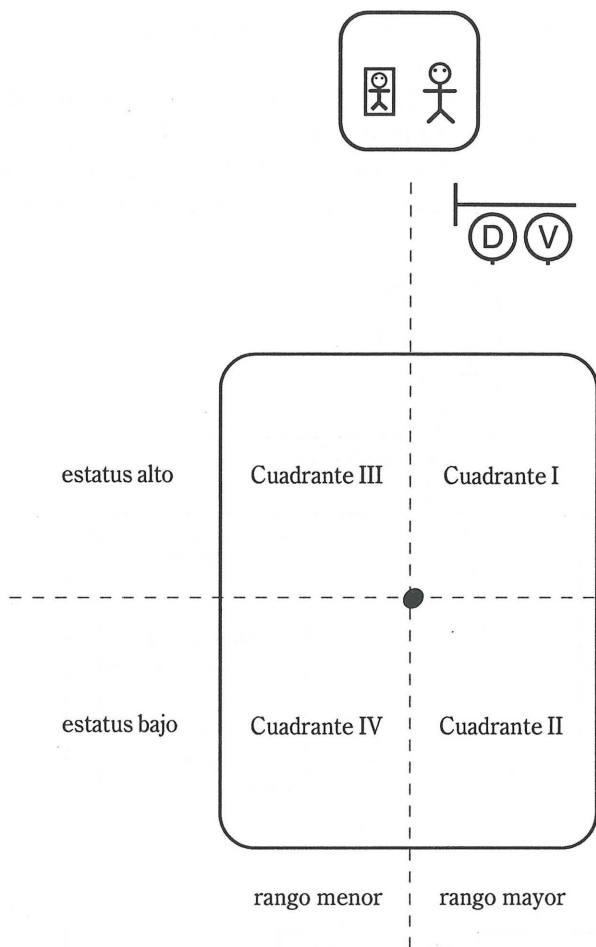


Figura 8: Los cuatro cuadrantes del campo de baile.

un momento dado. Que una bailarina rote y gire en la orientación dictada por el cuadrante que ocupa más que por su identidad de rango y estatus es un asunto de identidad relativa.

Llamo *formación primaria* a la posición que las bailarinas adoptan en el campo de baile al comenzar y terminar sus representaciones (figura 10). El área de la formación primaria está siempre al borde del campo arriba. Para comenzar una representación, las *huarmi sarahuis* se paran derechas en su formación mientras miran de frente a los músicos y al *Niño*. En esta formación primaria, cada *sarahui* ocupa la posición que le corresponde a su rango y estatus. Las *sarahuis* mayores se alinean a la derecha del *Niño* y las *sarahuis* menores se alinean a su

izquierda. En el eje vertical, la *huarmi sarahui* de mayor estatus está más cerca al *Niño* de lo que están las de menor estatus.

Para dirigir el baile del *juguete*, Japón usa los términos *arriba*, *abajo*, *izquierda*, *derecha* y *centro*. Estas direcciones indican los sectores del campo de baile desde su perspectiva y la perspectiva del *Niño* (figura 11). Cuando los bailarines están confundidos acerca de dónde pisar, Japón enfáticamente señala con la

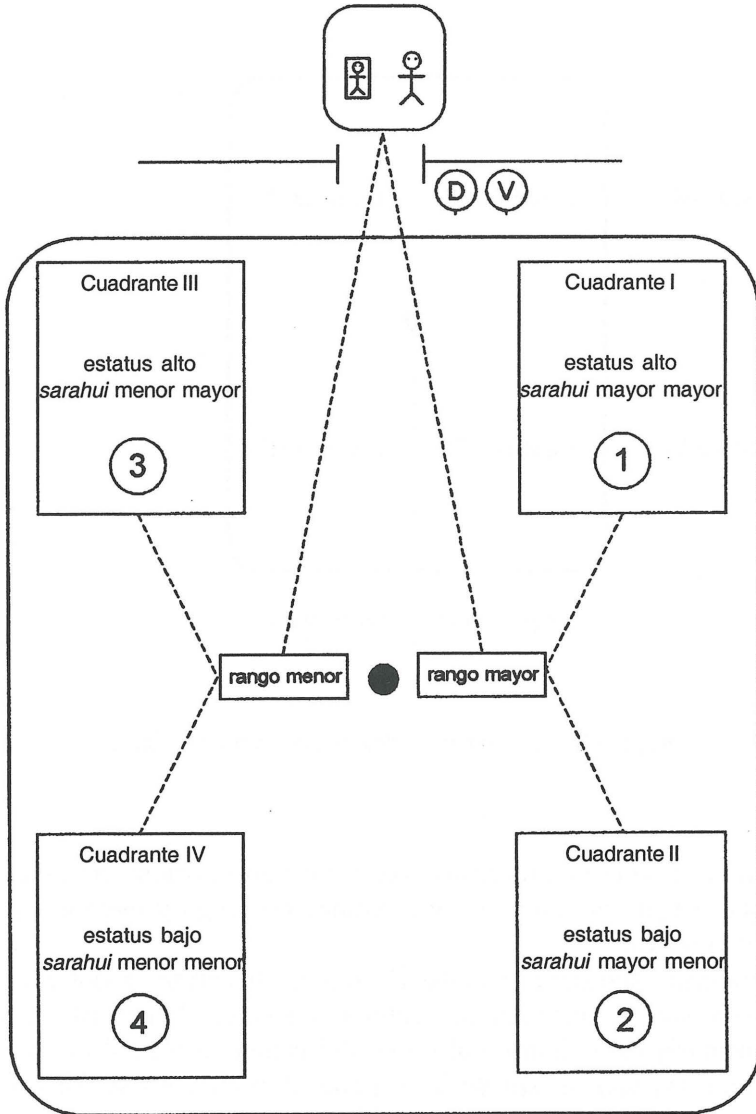


Figura 9: Identidad y el espacio en el campo de baile.

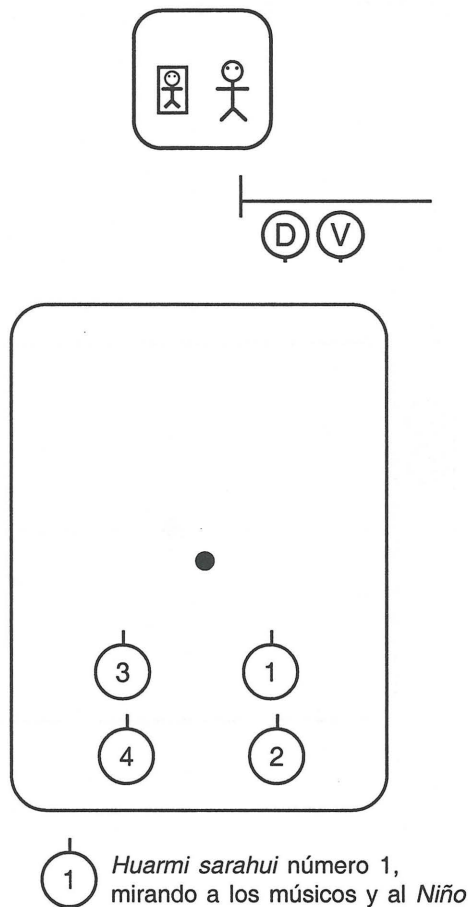


Figura 10: La formación primaria.

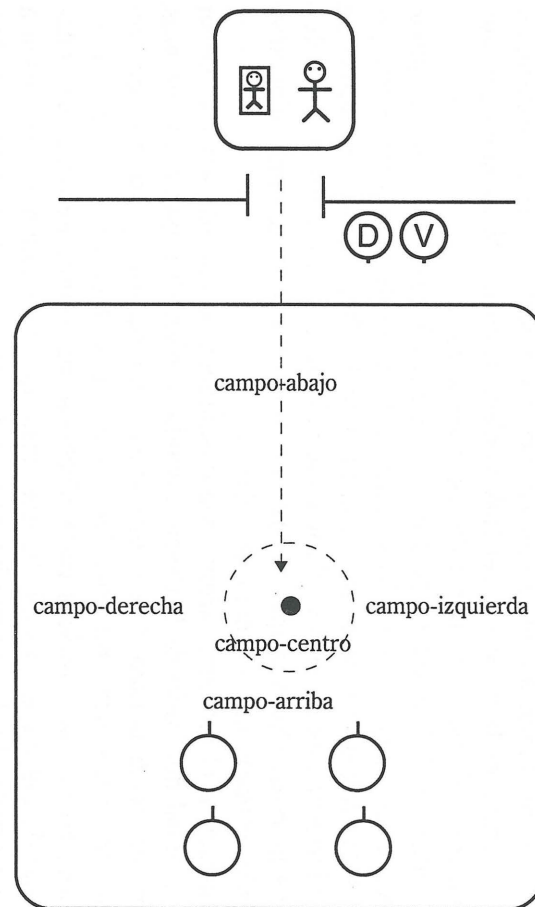


Figura 11: La orientación de campo de baile.

cabeza la dirección correcta y grita «¡arriba!» o «¡abajo!». Cuando el *juguete* tiene suficiente espacio, el campo de baile entre el campo abajo y el campo arriba tiende a ser más largo que aquel entre el campo izquierdo y el campo derecho. Los saraguros ampliarán así el campo en forma vertical en vez de horizontalmente para mantener la actividad del baile a plena vista del *Niño*, que está muy bien arropado en el cuarto principal de los *marcantaitas*.

En la mañana del 7 de enero de 1992, las cuatro *huarmi sarahuis* de Japón estaban descansando con sus madres cerca de la mesa de la *marcanmama*. Japón pidió a las niñas que se prepararan para bailar la *dengosa*. Las niñas se pararon y ajustaron sus ropajes y adornos del pelo ayudándose entre sí y auxiliadas por sus madres. Una vez que se arreglaron el atuendo, las niñas adoptaron su formación primaria en el campo de baile.

A continuación, el violinista arquea vigorosamente las cuerdas abiertas de su violín como señal del inicio de la danza. Cuando comienzan a bailar, las *sarahuis* eventualmente se dispersan de su formación primaria para pasar a lo que he llamado su *formación primaria extendida* (figura 12). Mientras continúa su representación, las *huarmi sarahuis* rotan alrededor del campo de baile para ocupar cada uno de los otros tres cuadrantes hasta que eventualmente regresan a su propio cuadrante. En la *dengosa* hacen tres de estos circuitos completos alrededor del campo de baile.

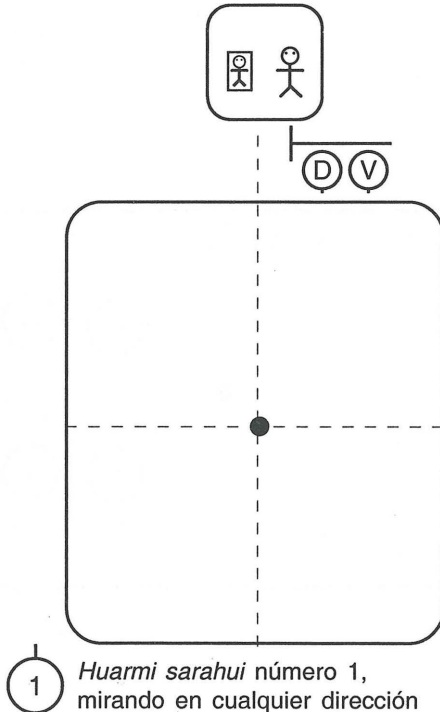


Figura 12: La formación primaria extendida.

5. El baile de la *dengosa*

5.1. El patrón *huarmi sarahui* de paso

Las *huarmi sarahuis* utilizan un mismo patrón de paso corto y largo en todos sus bailes, sin importar los temas de baile propiamente dichos, las melodías o el contexto de la representación. Cuando los *cari sarahuis* bailan con las *huarmi sarahuis*, ellos emplean también este mismo patrón de paso, el cual es básicamente el mismo que el popular patrón de paso usado para el baile de fandango, pero con una diferencia. Cada *sarahui* acentúa el paso de un pie al otro con su pañuelo: cuando pisa sobre su pie izquierdo para el principio de un segmento rítmico del bombo, levanta su pañuelo izquierdo sobre su hombro izquierdo. Hace lo opuesto cuando pisa sobre su pie derecho al momento de comenzar el otro segmento rítmico. Las cuatro *sarahuis* usualmente no pisan juntas con el mismo pie izquierdo o derecho, pero sí suelen mantener juntas el ritmo del bombo.

5.2. Los cinco temas coreográficos de la *dengosa*

Hay cinco temas que componen el baile de la *dengosa*. La figura 13 ilustra los temas bailables de la coreografía de la *dengosa* de Japón, tal como la representó el 26 de diciembre de 1992 y el 7 de enero de 1993.

5.2.1. *Vuelta*

Uno de los cinco temas de baile es la *vuelta* (figura 14), que consiste de dos partes o *giros*. Cada una de las cuatro *sarahuis* hace el *primer giro* de su *vuelta* en una dirección y el *segundo giro* en la dirección opuesta. Los cuadros 13 y 14 de la figura 13 ilustran una instancia de una *vuelta* completa.

5.2.2. *Entrada*

El segundo tema de baile es la *entrada*, que también se conoce como la *salida* (figura 13, cuadros 1-4 y cuadros 62-65). Las *sarahuis* comienzan y terminan su presentación de la *dengosa* con *entradas*. La *salida* y la *entrada* se refieren a salir de la formación primaria hacia el campo de baile. Un violinista usa cualquiera de estos términos para este tema de baile que encuadra la presentación de la *dengosa*; yo usaré *entrada* de aquí en adelante. Para cada una de las *entradas* al principio y al final de una representación, las cuatro *sarahuis* bailan un *primer giro* en medio de una *entrada*, y un *segundo giro* para terminar el mismo tema de baile de la *entrada*.

Las *sarahuis* pueden repetir una *entrada* una o dos veces al principio y al final del baile. Al principio de una presentación de la *dengosa*, las *sarahuis* bailan

sus últimas dos o tres *entradas* separándose en dos pares a través del campo de baile (figura 13, cuadros 5-8). Las *sarahuis* mayor y menor de estatus alto (números 1 y 3) permanecen en el campo abajo como pareja, y las *sarahuis* mayor y menor de estatus bajo (números 2 y 4) regresan como pareja al campo arriba. Para concluir con su representación, las *sarahuis* bailan la primera de sus dos o tres *entradas* de una manera opuesta (figura 13, cuadros 58-61). Las *sarahuis* mayor y menor de estatus alto (números 1 y 3) se unen con las *sarahuis* mayor y menor de estatus bajo (números 2 y 4), de tal manera que las cuatro *sarahuis* se juntan nuevamente en su formación primaria.

Signos



las dos figuras del *Niño*



el violinista



el bombero



huarmi sarahui mayor mayor (número 1), mirando al *Niño*



huarmi sarahui mayor menor (número 2)



huarmi sarahui menor mayor (número 3)



huarmi sarahui menor menor (número 4)



espejo de dos lados



huarmi sarahui número 1 girando a su izquierda



huarmi sarahui número 1 y 2 giran sus vueltas en direcciones opuestas, mientras se van moviendo en la dirección de la flecha negra.

Figura 13: La coreografía de la *dengosa*.

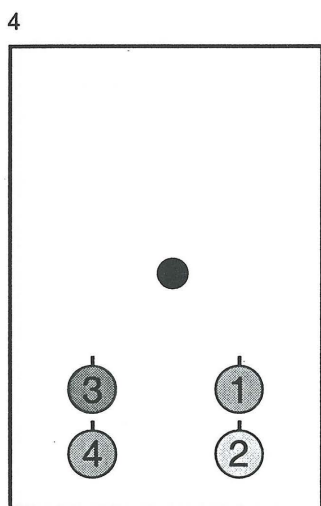
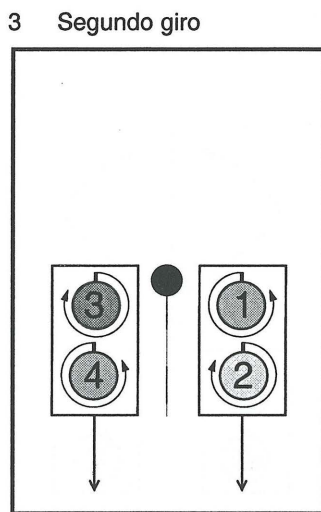
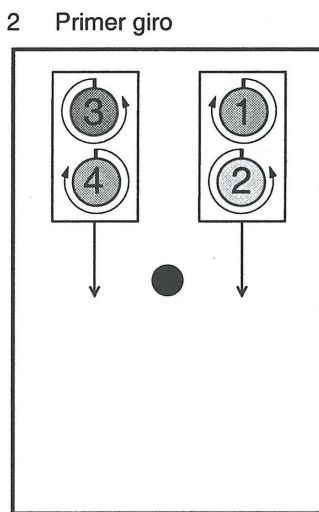
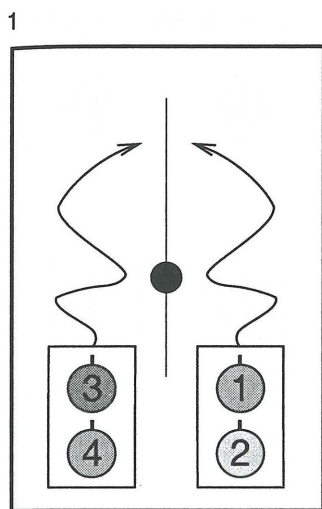
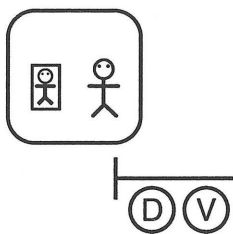
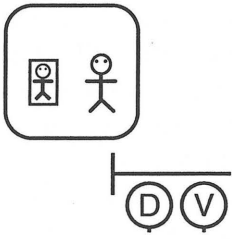
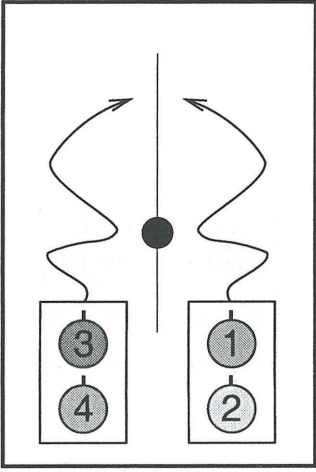


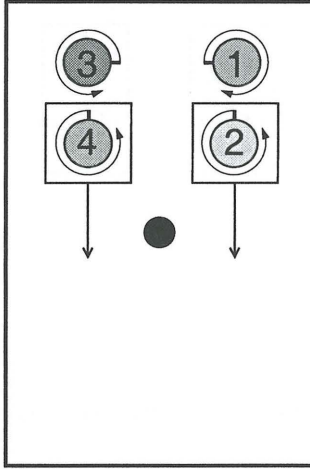
Figura 13, continuada: La entrada.



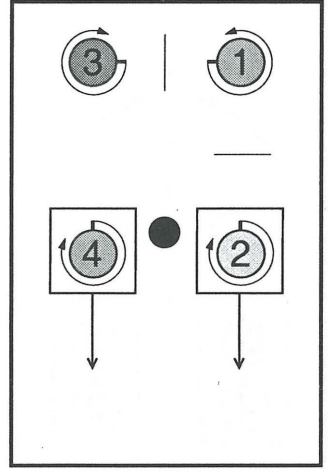
5



6 Primer giro



7 Segundo giro y separación



8

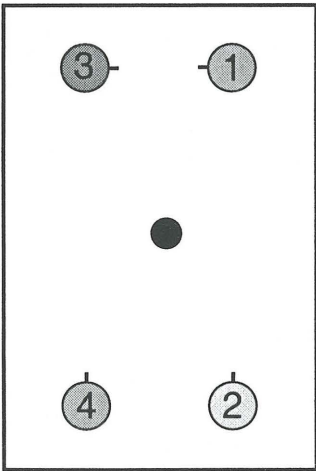
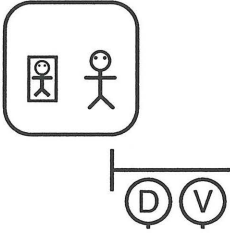
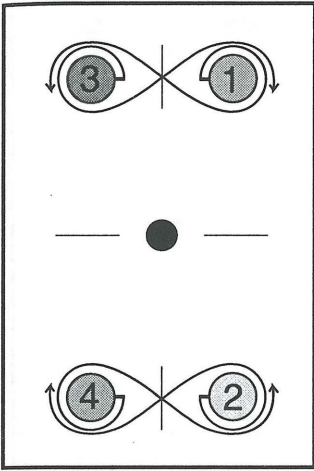


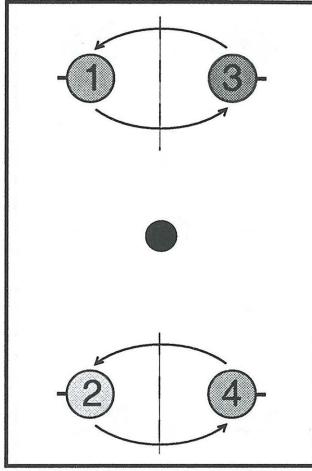
Figura 13, continuada: La última *entrada* de la introducción y separación.



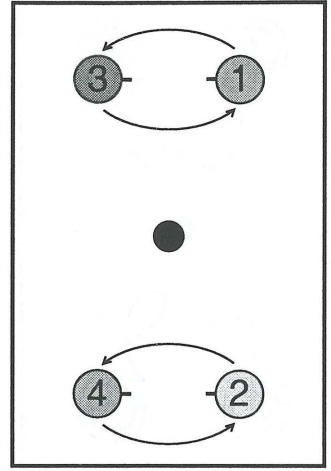
9



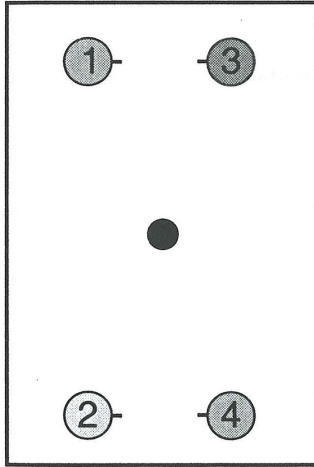
10



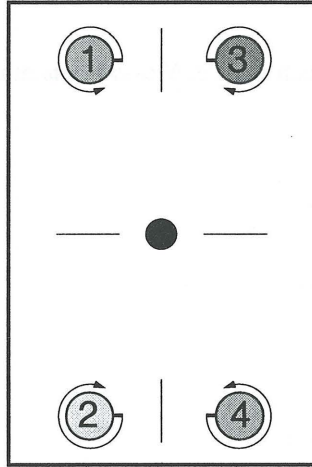
11



12



13 Primer giro



14 Segundo giro

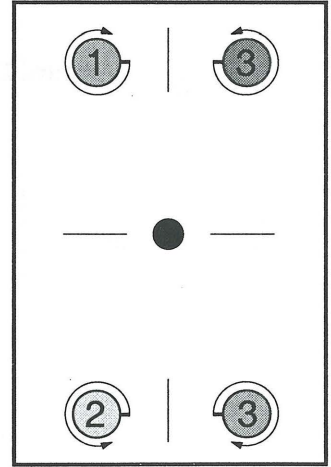
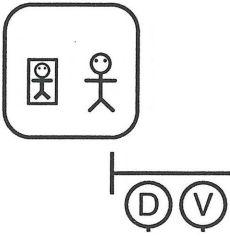
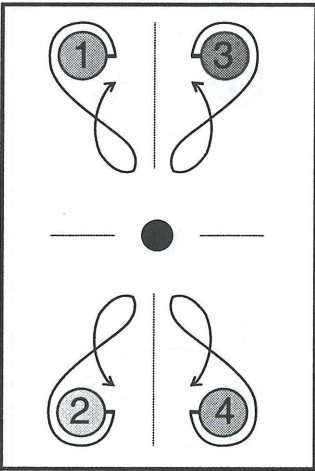


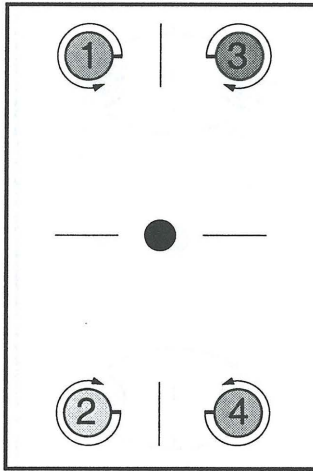
Figura 13, continuada: La *crúz* número uno.



15



16 Primer giro



17 Segundo giro

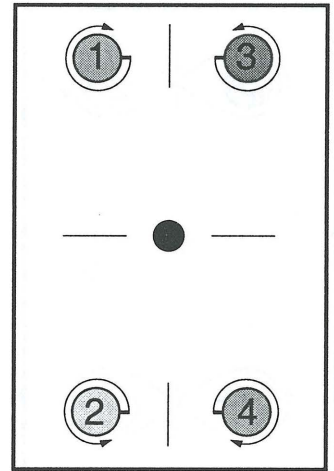
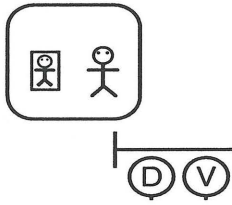
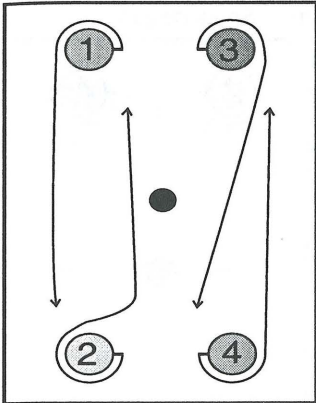


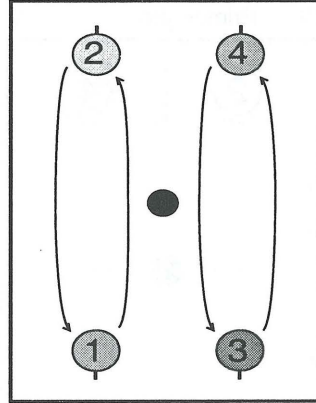
Figura 13, continuada: *Número-ocho número uno.*



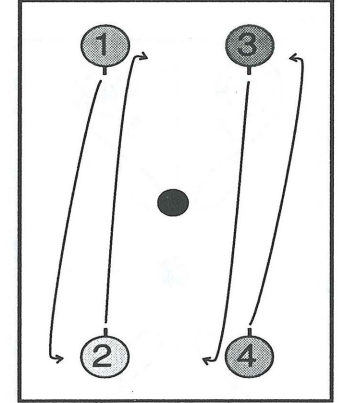
18



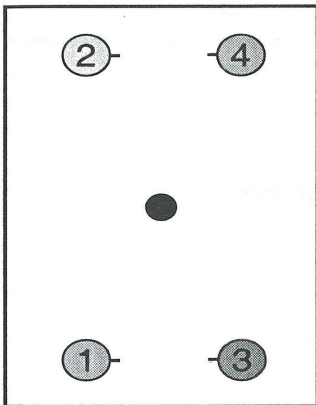
19



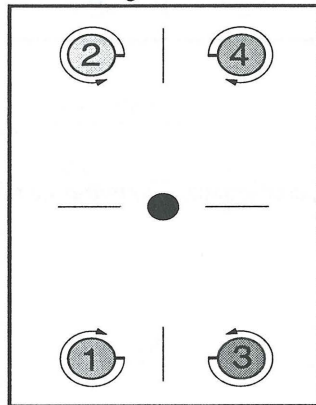
20



21



22 Primer giro



23 Segundo giro

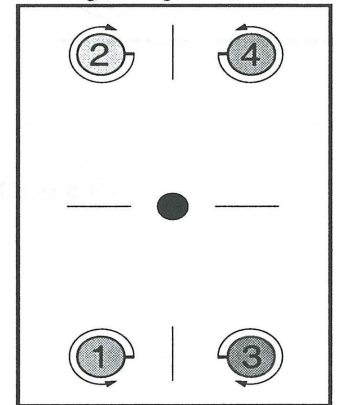
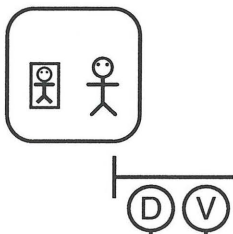
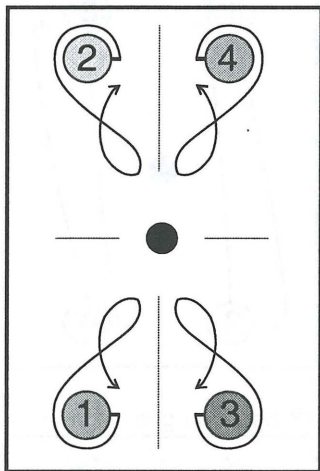


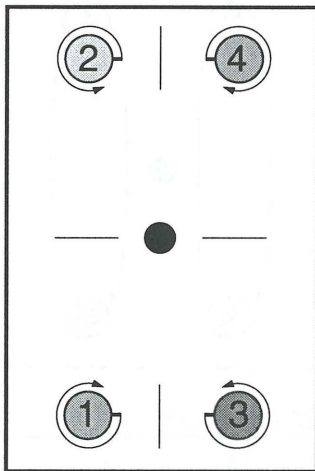
Figura 13, continuada: La *cruz* número dos.



24



25 Primer giro



26 Segundo giro

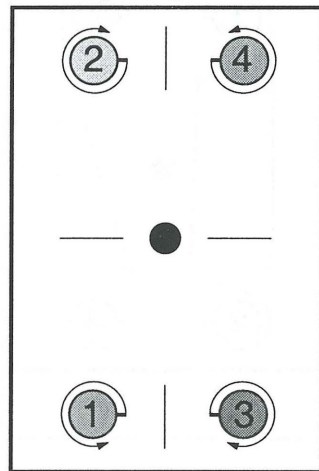


Figura 13, continuada: *Número-ocho* número dos.

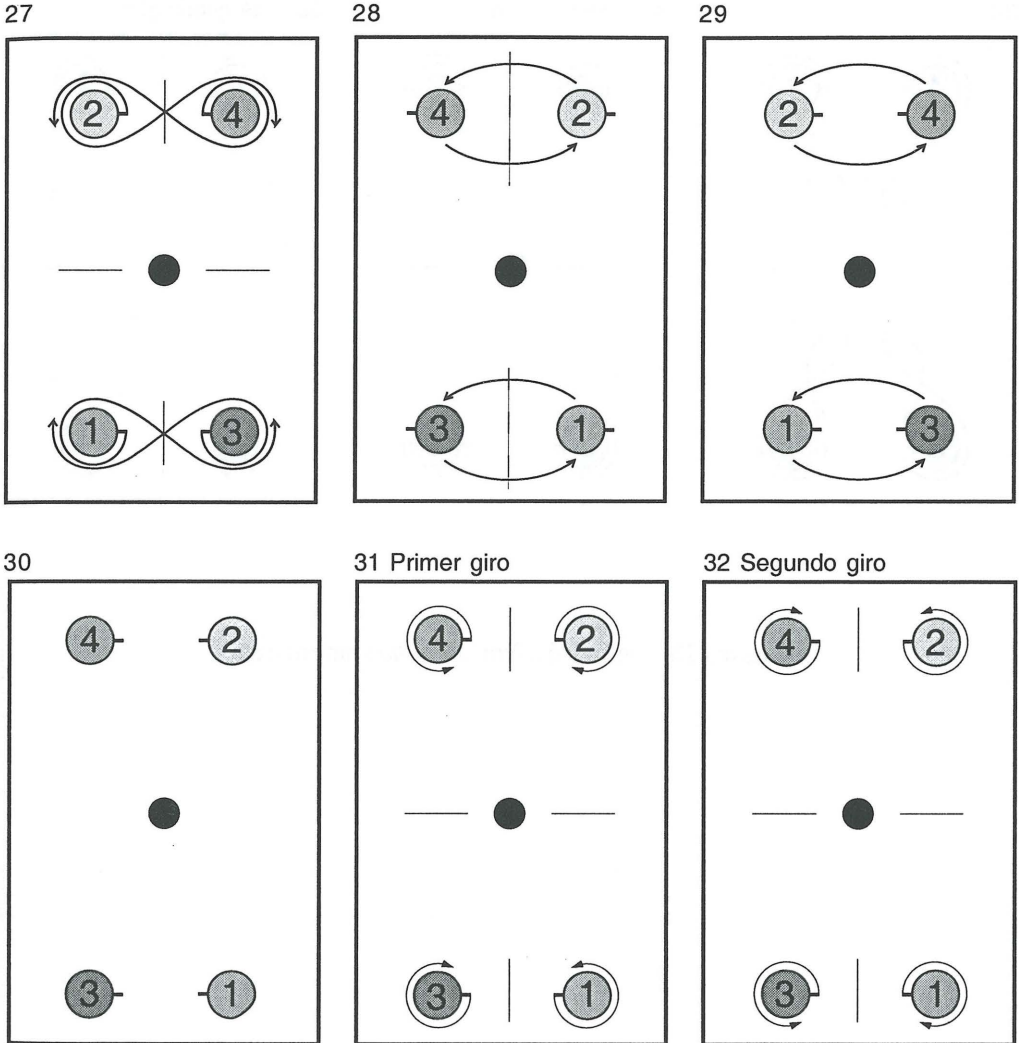
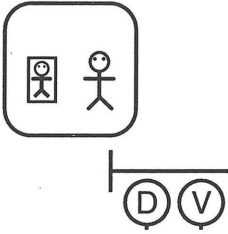
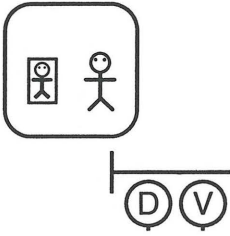
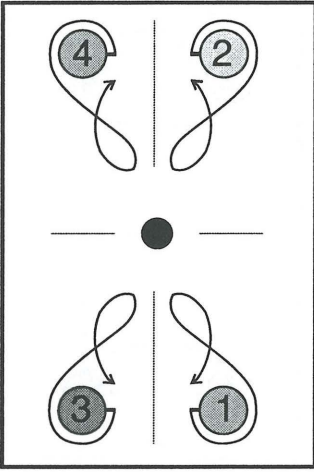


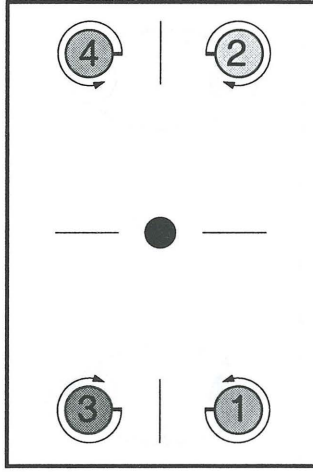
Figura 13, continuada: La *cruz* número tres.



33



34 Primer giro



35 Segundo giro

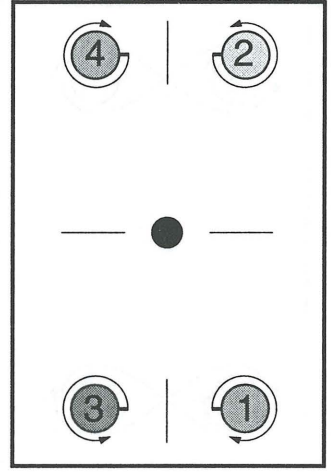


Figura 13, continuada: *Número-ocho* número tres.

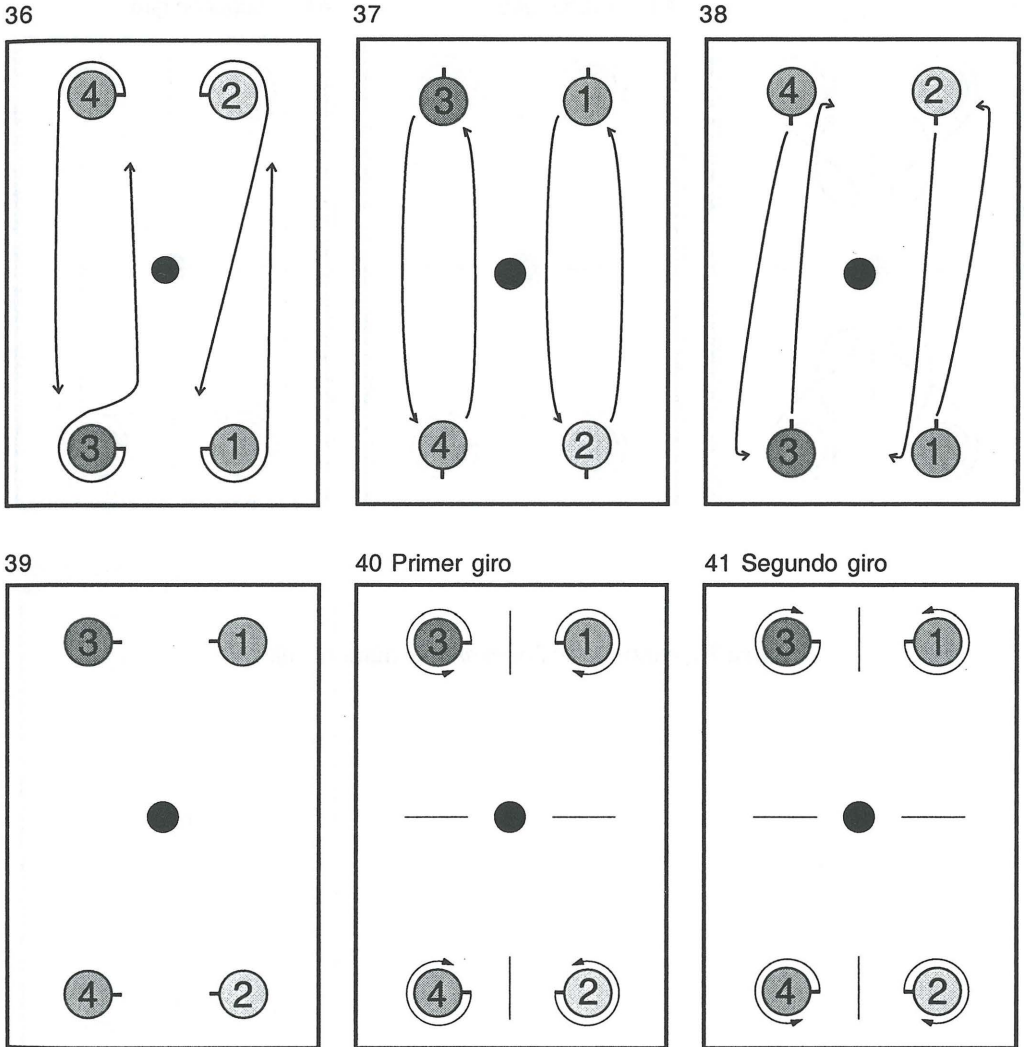
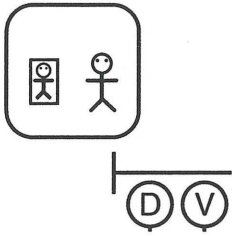
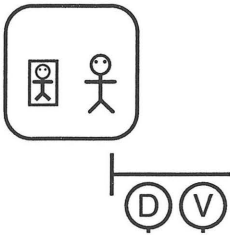
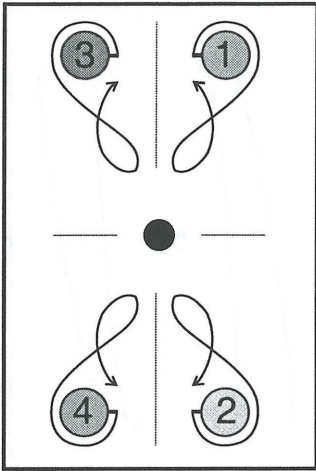


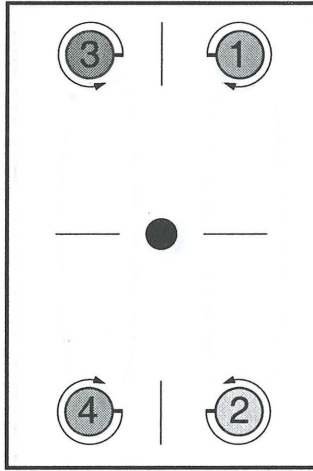
Figura 13, continuada: La *cruz* número cuatro.



42



43 Primer giro



44 Segundo giro

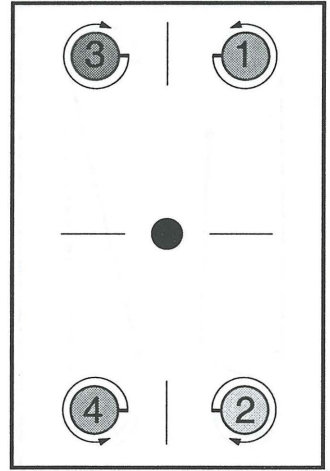
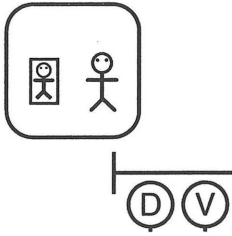
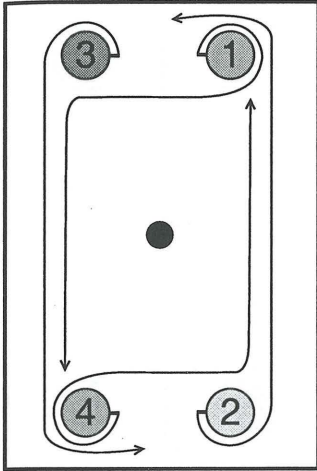


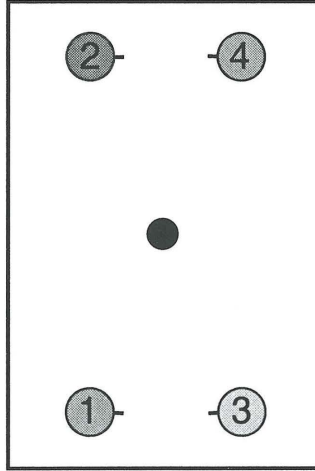
Figura 13, continuada: *Número-ocho número cuatro.*



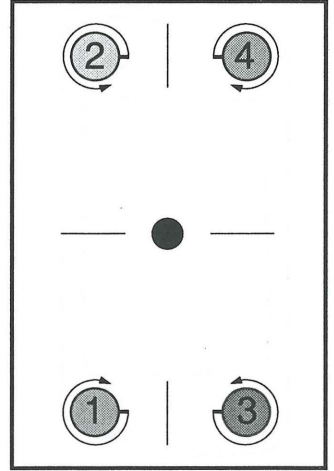
45



46



47 Primer giro



48 Segundo giro

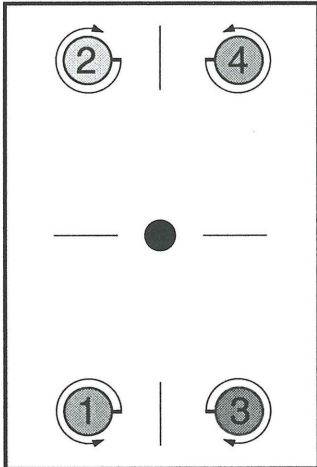
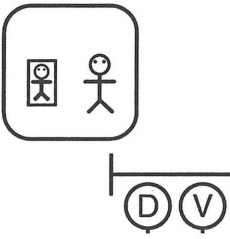
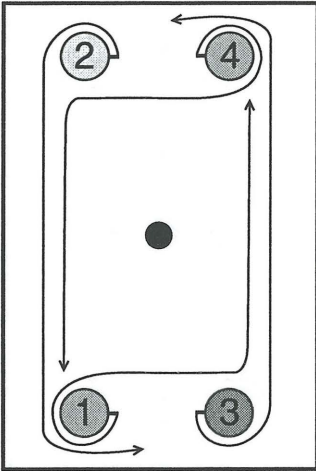


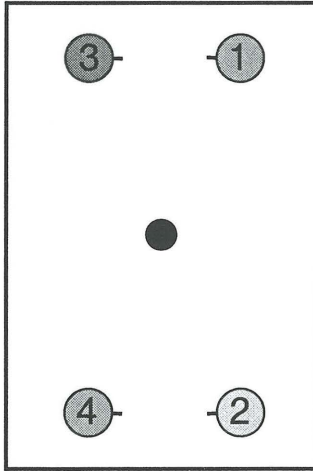
Figura 13, continuada: Primera *media-rueda* hacia la derecha.



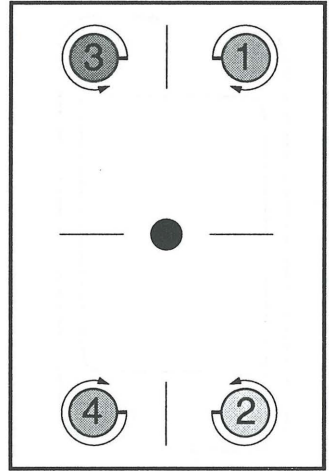
49



50



51 Primer giro



52 Segundo giro

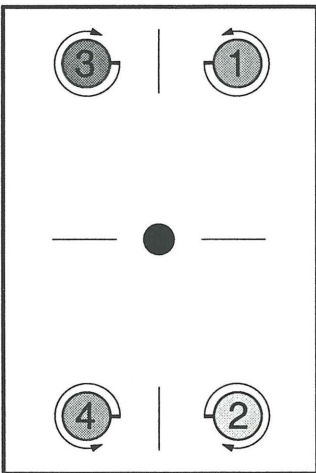
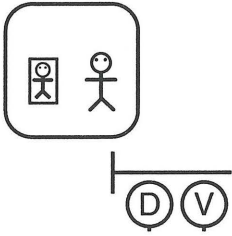
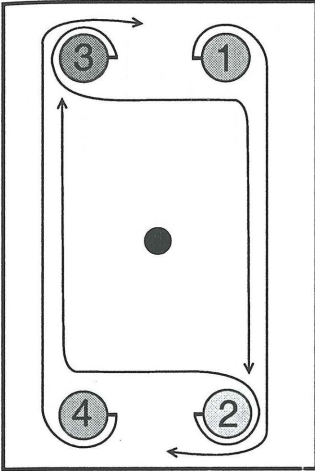


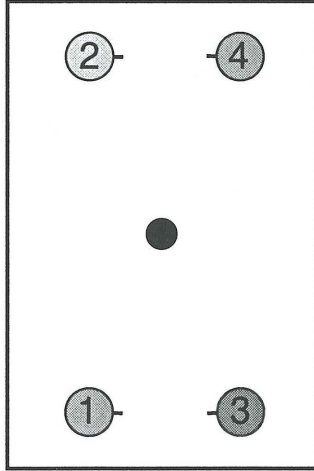
Figura 13, continuada: Segunda *media-rueda* a la derecha.



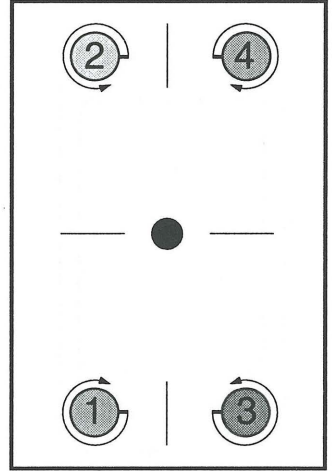
53



54



55 Primer giro



56 Segundo giro

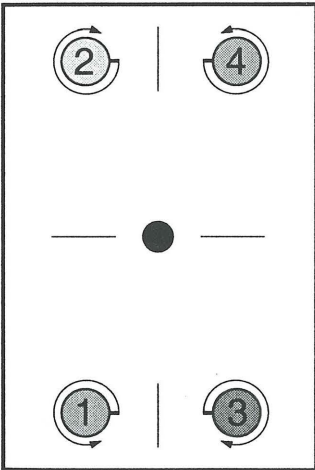
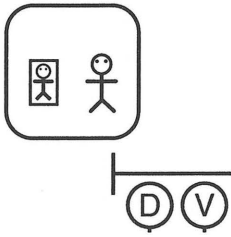
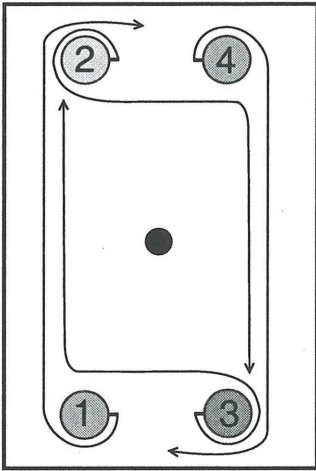


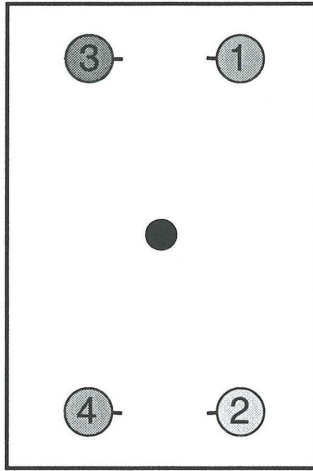
Figura 13, continuada: Primera *media-rueda* a la izquierda.



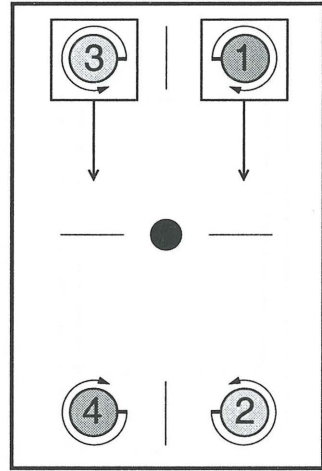
57



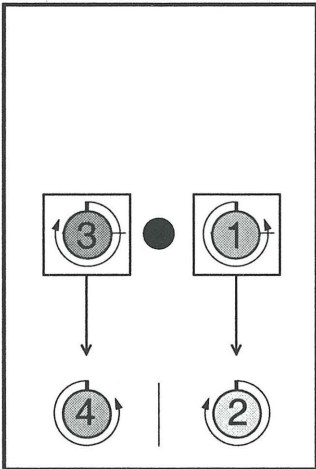
58



59 Primer giro



60 Segundo giro y se unen



61

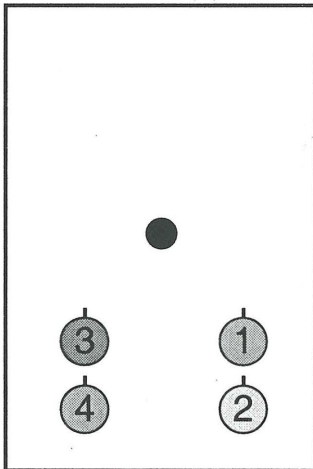
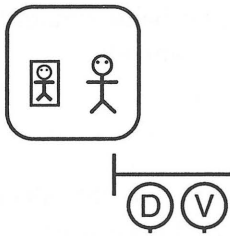
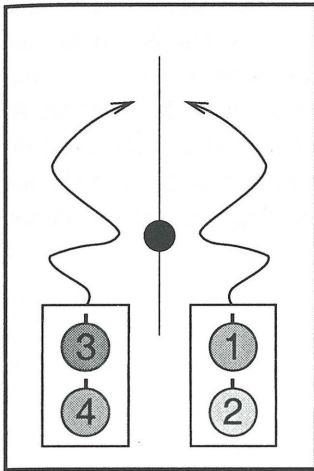


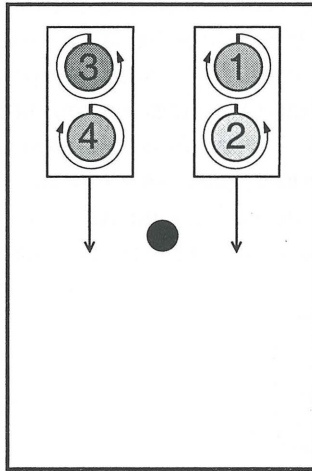
Figura 13, continuada: Segunda media-rueda a la izquierda y se unen.



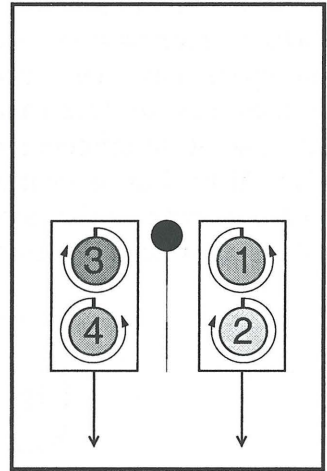
62



63 Primer giro



64 Segundo giro



65

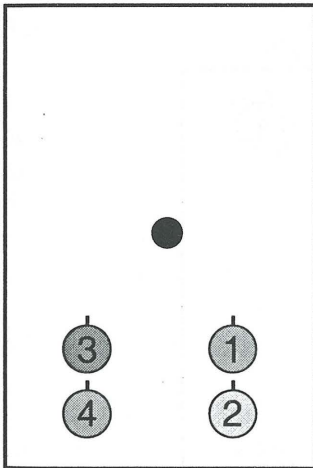


Figura 13, continuada: La salida.

Las *sarahuis* comienzan cada uno de los tres temas de baile siguientes con un giro completo y lo concluyen también con una vuelta completa.

5.2.3. Cruza

El tema de baile que sigue inmediatamente a las *entradas* de la introducción es la *cruza*, también conocida como *cambio de puesto* (figura 13, cuadros 9-14, 18-23, 27-32 y 36-41). En una *cruza*, cada *sarahui* cambia de posición en el campo de baile con otra *sarahui*. Para comenzar una *cruza*, cada niña comienza con una *vuelta* y continúa caminando tres veces hacia su compañera de cambio, a la cual sobrepasa, hasta que cada *sarahui* ha cambiado posiciones en diferentes cuadrantes. Las *sarahuis* bailan cuatro *cruzas* en una presentación de la *dengosa*. Al principio de su primera *cruza*, las *sarahuis* están en la formación primaria extendida. Al final de la cuarta *cruza*, cada *sarahui* ha pasado por cada uno de los cuatro cuadrantes del campo de baile, y ha regresado a su lugar en la formación extendida. Una *vuelta* completa cada una de las cuatro *cruzas*.

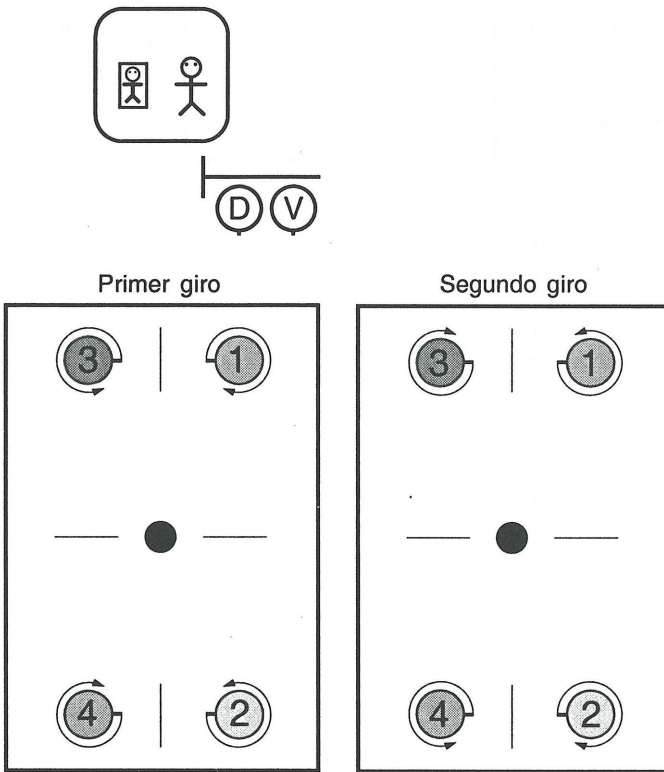


Figura 14: Primer y segundo giros de la *vuelta*.

5.2.4. Número ocho

El cuarto tema de baile es el *número ocho*, conocido también como *pasión* (figura 13, cuadros 15-17, 24-26, 33-35 y 42-44). Hay cuatro *números ocho* que están diseminados entre las cuatro *cruzas*. En uno de ellos, cada *sarahui* traza simultáneamente la figura de un ocho al tiempo que se dirige hacia el poste de baile y luego regresa a su posición primaria. Mientras que en una *cruza* cada *sarahui* rota de un cuadrante al próximo, en un *número ocho* cada niña va hacia al poste y regresa a su posición en el mismo cuadrante. Las *sarahuis* concluyen cada uno de sus *números ocho* con una *vuelta*.

5.2.5. Rueda

El quinto tema de baile es la *rueda*. El tema de la *vuelta* es explotado y elaborado en dos *medias ruedas* en ambas direcciones. Las cuatro *sarahuis* se combinan en una sola unidad que da vueltas en vez de *sarahuis* individuales girando cada una sus *vuelatas*. Comenzando en la formación primaria extendida, las *sarahuis* bailan primero dos *medias ruedas* hacia la derecha, desde la perspectiva del violinista (figura 13, cuadros 45-52), y luego bailan dos *medias ruedas* hacia la izquierda (figura 13, cuadros 53-61). Ellas completan cada una de las *medias ruedas* con una *vuelta* (figura 13, cuadros 45-48, 49-52, 53-54 y 57-61). Los cuadros 57-61 ilustran la manera en que las *sarahuis* se unen en su primera *entrada* de la conclusión de la *dengosa*.

5.3. Espejos, cuatripartición e identidad relativa en el baile de la *dengosa*

La figura 15 resume la estructura coreográfica global de las representaciones de la *dengosa* de diciembre y enero. La representación completa de la *dengosa* tiene una introducción, una parte principal y una conclusión. Las *entradas* constituyen la introducción y la conclusión. La parte principal se divide en parte I y parte II. Las *sarahuis* bailan la *cruza* y el *número ocho* en la parte I y el tema de la *rueda* en la parte II.

5.3.1. Movimiento corporal reflejo

Una *huarmi sarahui* siempre se mueve en la misma dirección que la del otro lado del poste. Las *huarmi sarahuis* 1 y 4 están siempre ubicadas a lados opuestos del poste, así como las *huarmi sarahuis* 2 y 3. Cada uno de estos pares de *huarmi sarahuis* está formado por dos bailarinas de diferente rango y de diferente estatus.

Cuando las *sarahuis* bailan los *números ocho*, las *vuelatas* y las *entradas*, reflejan su movimiento corporal en los cuadrantes adyacentes. Por ejemplo, la *huarmi*

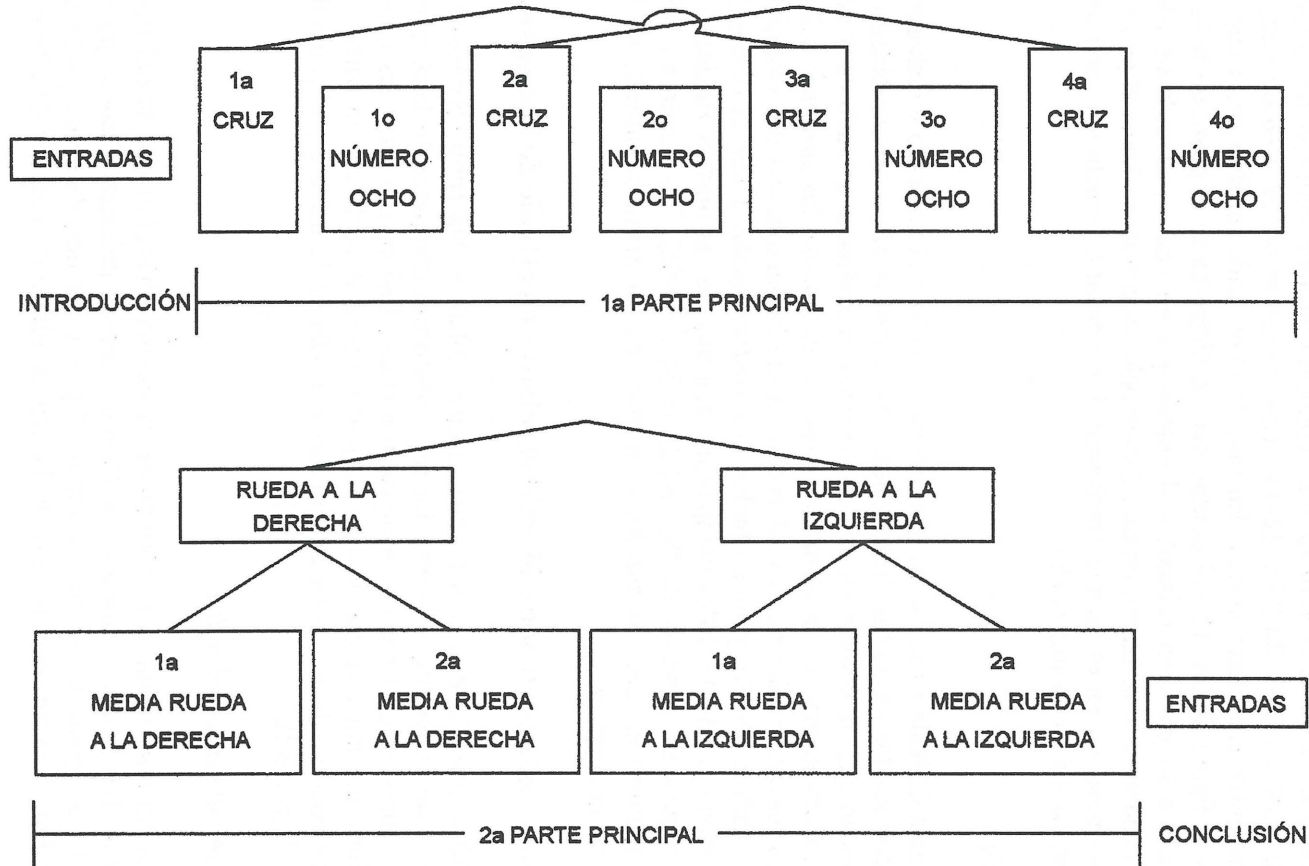


Figura 15: La estructura global del baile de la *dengosa*.

sarahui 1 refleja el movimiento corporal de las *huarmi sarahuis* 3 y 2, en tanto que son sus vecinas adyacentes. En las *vuelatas*, cada *sarahui* refleja también su propio movimiento girando en una dirección para su *primer giro* y luego en la dirección opuesta para el *segundo giro* (figura 14). Debido a que la representación de la *dengosa* está enmarcada por el tema de la *entrada*, las *entradas* de la conclusión imitan las *entradas* de la introducción. Más aun, la primera *entrada* de la conclusión (cuando las cuatro *sarahuis* se dividen en dos equipos) refleja la última *entrada* de la introducción (en la cual los dos pares se unen como una colectividad de cuatro *sarahuis*).

5.3.2. Primera parte principal: cruzas y números ocho

El cuadrante que una *huarmi sarahui* ocupa en un momento dado le proporciona una perspectiva espacial única respecto de las otras tres *sarahuis*. En la primera y tercera *cruzas* cada *sarahui* cambia de posición con la *sarahui* del mismo estatus pero de rango opuesto (figura 13, cuadros 9-11 y 27-30; figura 16). Es decir que la *sarahui* 2 cambia de posición con la *sarahui* 4, y la *sarahui* 1 cambia de posición con la *sarahui* 3. Es aquí cuando las *sarahuis* del mismo estatus pero de rangos opuestos cambian posiciones. En la segunda y cuarta *cruzas*, cada *sarahui* cambia de posición con la *sarahui* del mismo rango pero de estatus opuesto (figura 13, cuadros 18-21 y 36-39). En otras palabras, la *sarahui* 1 cambia de posición con la *sarahui* 2 y la *sarahui* 3 cambia de posición con la *sarahui* 4.

La base de este tipo de cuatripartición del movimiento corporal es la inversión de lo que se repite. Mientras que la primera y tercera *cruzas* tienen a *sarahuis* del mismo estatus y de rango opuesto cambiando de posiciones, la primera *cruza* se invierte al repetirse en la tercera. Por ejemplo, en la primera *cruza*, las *sarahuis* 2 y 4 cambian posiciones entre ellas en el campo arriba. En la tercera *cruza* cambian posiciones en el campo-abajo. Y mientras que la *sarahui* 2, por ejemplo, comienza su primera *cruza* en el cuadrante de arriba a la izquierda (cuadrante II), en el segundo caso comienza su tercera *cruza* en el cuadrante de abajo a la derecha (cuadrante III). En otras palabras, cuando las *sarahuis* 2 y 4 cambian entre sí por segunda vez en la tercera *cruza*, invierten sus posiciones relativas en el campo a través de los ejes horizontal y vertical. Esto mismo es cierto cuando las *huarmi sarahuis* invierten su segunda *cruza* en la cuarta *cruza*.

Mientras que cada *sarahui* permanece en su cuadrante durante los *números ocho*, en las *cruzas* se trasladan al siguiente cuadrante (figura 17). La alternancia de esos, sin importar quién cambia con quién, y estos temas coreográficos son una expresión del contraste dual en el siguiente nivel superior en la estructura global del baile de la *dengosa*. La primera parte termina cuando las cuatro *sarahuis* regresan a su formación primaria extendida.

5.3.3. Segunda parte principal: ruedas

El tema de la *rueda* constituye la segunda parte principal. Mientras bailan este tema, las cuatro *huarmi sarahuis* completan dos circuitos más alrededor del *campo de baile*. Las *sarahuis* completan el primer circuito con la *rueda* en sentido antihorario, y el segundo circuito con la *rueda* en sentido horario. Bailan cada una de las *ruedas* en dos *medias ruedas*. Por ejemplo, en su primera *media rueda* en sentido horario, la *huarmi* 1 se traslada del cuadrante I al cuadrante IV (figura 13, cuadros 45-48). En su segunda *media rueda* en sentido antihorario, ella completa su *rueda* desplazándose del cuadrante IV al cuadrante I (figura 13, cuadros 49-52).

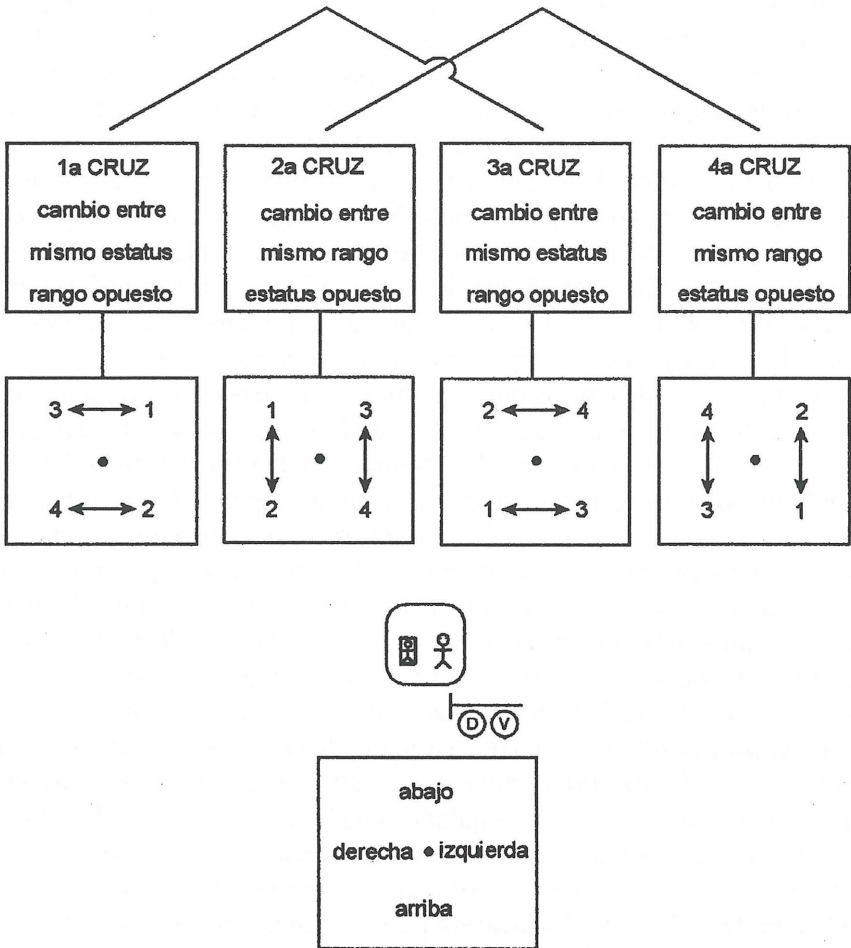


Figura 16: Las cuatro cruces.

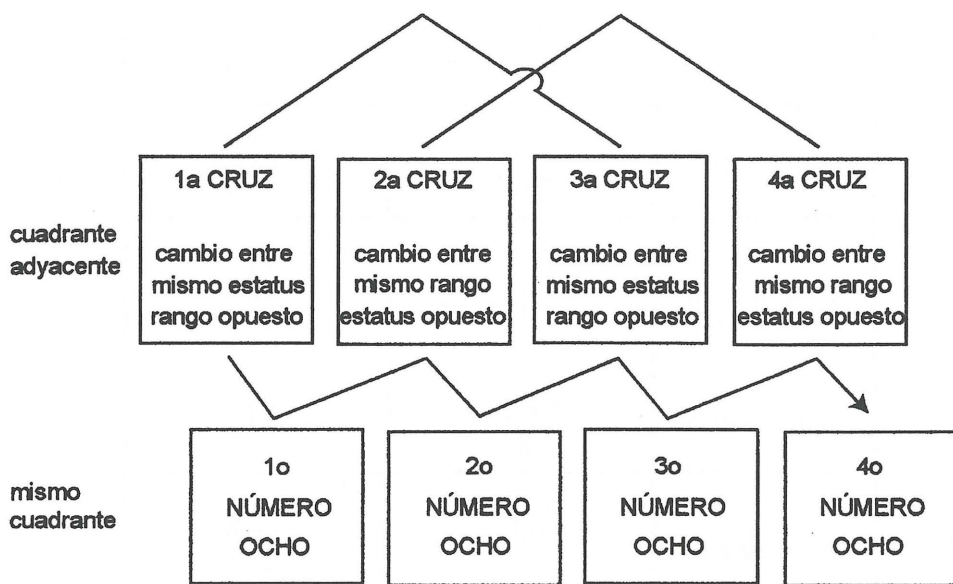


Figura 17: Las cuatro cruces y los número-ocho.

Las *sarahuis* completan tres circuitos alrededor del *campo de baile* con *cruzas* en la primera parte principal, y con *ruedas* en sentido horario y antihorario en la segunda parte principal. En estos temas de baile, las *sarahuis* se trasladan a diferentes cuadrantes y, por lo tanto, a diferentes ubicaciones. Las *sarahuis* varían su representación cambiando la ubicación de su cuadrante, en vez de alterar la estructura del tema de baile. Por ejemplo, cuando una *sarahui* baila una *cruza*, rota a un cuadrante adyacente. Desde la perspectiva de su nueva localización en ese cuadrante, ella baila otro *número ocho* y otra *cruza*. Y cuando una *sarahui* baila una *media rueda*, rota a un cuadrante distinto, desde cuya perspectiva repite otra *media rueda*. En otras palabras, las *sarahuis* danzan el mismo tema de baile desde las contrastantes perspectivas de los cuatro cuadrantes. Por ejemplo, la figura 18 ilustra la direccionalidad del primer y segundo giros que la *huarmi sarahui* 1 realiza en cada cuadrante. Vale la pena anotar que aunque ella realice el mismo tema de baile en cada cuadrante, lo hace moviéndose en cuatro direcciones distintas, dependiendo del cuadrante que ocupe. Este principio coreográfico se da cuando una *huarmi sarahui* refleja el movimiento corporal de sus dos vecinas *huarmi sarahuis* adyacentes.

5.4. La música de la *dengosa*

Mediante su música, el violinista de Navidad y su *chulla* intérprete del bombo manejan la estructura de la representación del *juguete*. Japón tocó un grupo de melodías distintas para cada una de sus dos representaciones de la *dengosa*.

	Primer giro	Segundo giro
Cuadrante I		
Cuadrante II		
Cuadrante III		
Cuadrante IV		

Figura 18: Primer y segundo giros de la *vuelta* de la *huarmi sarahui* número 1, hechas en cada cuadrante.

Japón prolongó una de estas melodías por el tiempo que fue necesario para que las *sarahuis* completaran su tema. Era raro que forzara a las *sarahuis* a comenzar el siguiente tema antes de que estuvieran listas, ocurrido lo cual esperaban que Japón tocara una melodía distinta. Como ya se ha dicho, arqueando de manera abierta las cuerdas del violín, Japón no solo señalaba el comienzo de una representación, sino además el comienzo de cada tema de baile mientras este estaba en progreso. Japón y Saca usaban la variación rítmica número cuatro del bombo. La figura 19 ilustra la doble naturaleza de esta variación y la compara con la doble naturaleza de la variación usada para los fandangos.

5.4.1. Las melodías en la presentación de diciembre

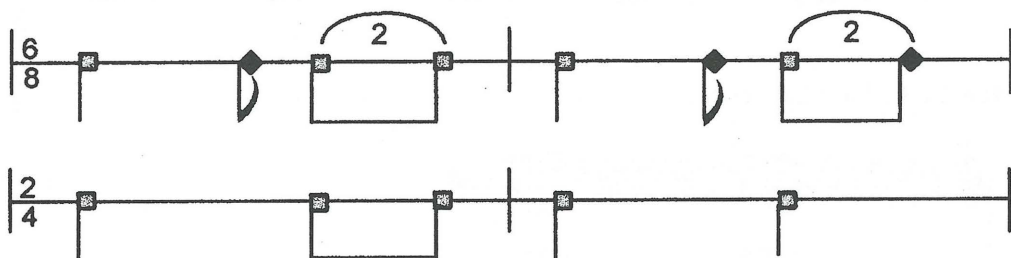
Para su presentación del 26 de diciembre, Japón tocó cuatro melodías: A, B, C y D (figura 20). Tocó la melodía A para las *entradas*, los *números ocho* y las *medias ruedas*; la melodía B para las *vuelatas* que concluyeron cada uno de estos tres temas de baile; la melodía C para las *cruzas*; y la melodía D para las *vuelatas* de las *cruzas*. La figura 21.1 resume las melodías A, B, C y D que Japón tocó para corresponder a los distintos temas de baile.

Para su música, Japón usó los tonos Sol¹, La¹, Si¹, Do², Re² y Fa². El tono Sol¹ fue el final de su escala hexatónica. La ausencia del tono Mi² en sus melodías hacía de su cuerda Mi abierta una efectiva señal para que los bailarines cambiaran al siguiente tema.

Japón repitió las melodías A y C por el tiempo que fue necesario para completar el tema de baile correspondiente. La melodía A crea algo de tensión que la melodía B libera, y la melodía C crea y mantiene más tensión que es liberada por la melodía D. Las primeras medidas de la melodía A (figura 20, medidas 1-4), melodía B (medidas 5-9) y melodía D (medidas 12-16) crean todavía tensión que es liberada en las últimas medidas de cada una de estas melodías. Esta tensión es liberada con un contenido melódico similar (medidas 3-4 de la melodía A, medidas 8-9 de la melodía B y medidas 15-16 de la melodía D). Así, la tensión es creada y liberada a la vez dentro de cada una de las melodías A, B y D. Las melodías A y B son también un pasaje de tensión/relajación, del mismo modo que las melodías C y D.

Las melodías B y D para las *vuelatas* tenían un material melódico similar. Aunque las melodías D1 y D2 diferían justo lo suficiente como para crear tensión en D1 (finalizando en Si¹) y liberarla en D2 (finalizando en Sol¹), las *sarahuis* usaron las melodías B y D de maneras distintas para sus *vuelatas*, comenzando el *primer giro* con la melodía B y completando la *vuelta* con un *segundo giro* y la repetición de la melodía B. Para la melodía D, las *sarahuis* realizaron su *primer giro* con D1 y su *segundo giro* con D2.

El ritmo del bombo en la *dengosa*



El ritmo del bombo en un fandango

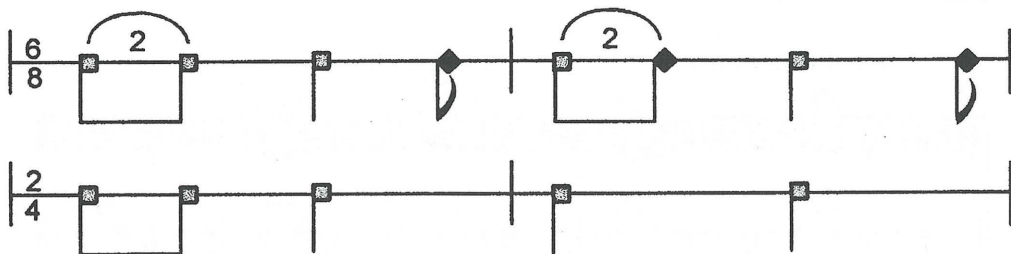


Figura 19: El ritmo de la *dengosa* y del fandango.

Japón (violín) y Saca (bombo)

Melodía A: entradas, *números-ochos* y *medias ruedas*

Musical notation for Melodía A. The violin part (top staff) consists of a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (2) over them. The bombo part (bottom staff) consists of a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (2) over them.

Melodía B: Para las *vueltas* de las *entradas*, *números-ochos* y *medias ruedas*

B1: Primer giro

B2: Segundo giro

Musical notation for Melodía B. The violin part (top staff) starts at measure 5 and consists of a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (2) over them. The bombo part (bottom staff) consists of a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (2) over them.

Melodía C: Para las *cruces*

Musical notation for Melodía C. The violin part (top staff) starts at measure 10 and consists of a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (2) over them. The bombo part (bottom staff) consists of a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (2) over them.

Melodía D: Para las *vueltas* de las *cruces*

D1: Primer giro

D2: Segundo giro

Musical notation for Melodía D. The violin part (top staff) starts at measure 12 and consists of a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (2) over them. The bombo part (bottom staff) consists of a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (2) over them.

Figura 20: La música de la *dengosa* del 26 de diciembre de 1992.

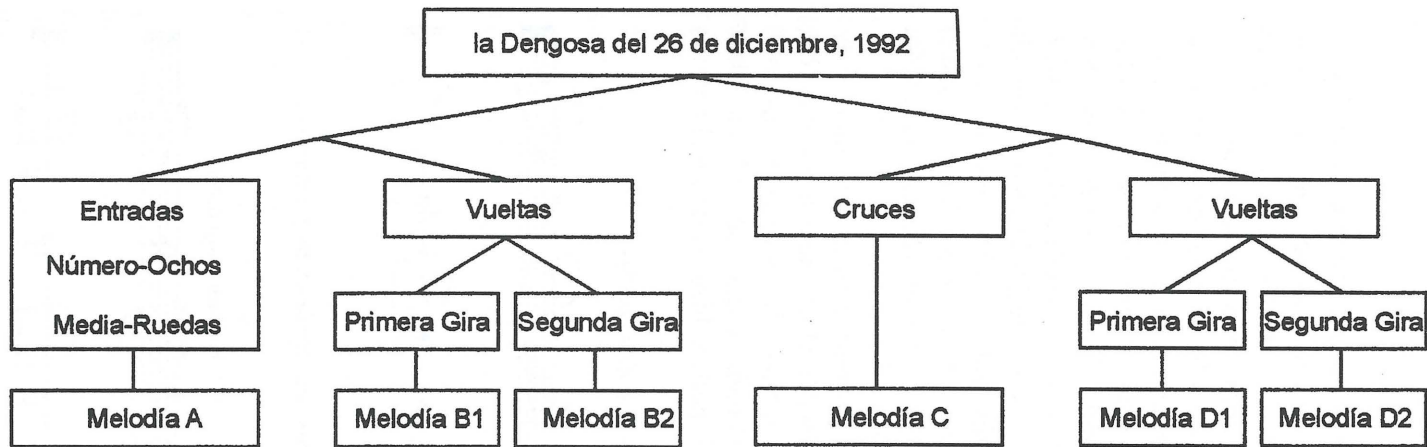


Figura 21.a

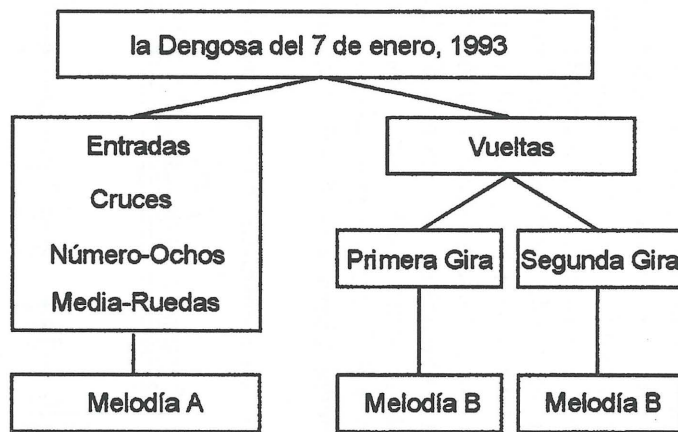


Figura 21.b

Figura 21: La estructura global de las dos presentaciones de la *dengosa*.

5.4.2. Las melodías de la presentación de enero

El 7 de enero Japón solo tocó dos melodías, A y B (figura 22): la melodía A para las *entradas*, *cruzas*, *números ocho* y *ruedas*, y la melodía B para las *vuelatas* que completaban cada uno de estos temas. La figura 21.b resume las melodías y sus correspondientes temas de baile, según fueron tocados en dicha fecha.

Cuando Japón comenzó la melodía B en la medida 5, las *sarahuis* supieron dar su *primer giro*. Cuando repitió la melodía B poniendo énfasis en la medida 5, las *sarahuis* supieron dar su *segundo giro*. Cuando Japón repitió la melodía A, ellas supieron danzar el siguiente tema de la estructura global de su presentación. Japón repitió la melodía A tantas veces como fue necesario para darle a las bailarinas el suficiente tiempo para completar los temas. Como Japón tocó la melodía A para las *entradas*, *cruzas*, *números ocho* y *ruedas* por igual, las *sarahuis* tuvieron que concentrarse para recordar la secuencia correcta de los temas. Cuando olvidaban en donde estaban en una secuencia, Japón les gritaba el nombre del tema, señalando con la cabeza la dirección correcta del baile.

Japón usó la misma escala hexatónica de su presentación de diciembre para esta, con los finales en Sol¹. La melodía A creó tensión al terminar en el tono Re², una quinta más alta que el centro tonal Sol¹. La melodía B liberó esta tensión al terminar en Sol¹. Japón tocó el mismo contenido melódico que usó en la medida 2 de la melodía A para la medida 6 de la melodía B; pero lo hizo en un nivel de tono

Melodía A: Para *entradas*, *cruces*, *número-ocho* y *medias ruedas*

Melodía B: Para las *vuelatas* de las *entradas*, *cruces*, *números-ocho* y *medias ruedas*

Figura 22: La música de la *dengosa* del 7 de enero de 1993.

un quinto más bajo. Este fue también el caso en la medida 4 de la melodía A y en la medida 8 de la melodía B. A diferencia de las melodías A, B y D usadas en su presentación de diciembre, ni la frase A ni la B del 7 de enero crearon la suficiente tensión interna para que fueran liberadas al final de la frase. Más bien, Japón mantuvo la tensión en el mismo tono del final, un quinto arriba, al término de la medida 2, y comenzó la liberación del centro tonal al final de la medida 6. Las medidas 3 y 4 mantenían la tensión, mientras que las medidas 7 y 8 mantenían la liberación.

En la presentación de enero, Japón usó el mismo material melódico en las medidas 7 y 8 (para las *vuelatas*) que el que usó en diciembre en las medidas 10 y 11 (para las *cruzas*). En ambos casos, este material melódico es apropiado para marcar el tiempo que el violinista espera mientras las *sarahuis* completan sus *cruzas* (medidas 10 y 11), o las mantiene bailando en su lugar (medidas 7 y 8).

En cada una de sus apariciones, Japón tocó una melodía A distinta para las *entradas*, los *números ocho* y las *ruedas* (figura 21). Mientras que la misma melodía A alcanzaba para las *cruzas* en su presentación de enero, Japón tocó una melodía diferente para las *cruzas* en la presentación de diciembre. En ambas presentaciones tocó una melodía para la *vuelta* que contrastaba con la melodía usada para los otros temas de baile. En la presentación de diciembre especialmente, la melodía B contrastó con la melodía A y la melodía D contrastó con la melodía C. En la aparición de enero, la melodía B contrastó con la melodía A.

Las melodías para las *entradas*, *cruzas*, *números ocho* y *ruedas* producen una tensión que es resuelta por una *vuelta* conclusiva. Japón utilizó dos melodías contrastantes para diferenciar un tema de baile de esta última.

6. Identidad relativa y cuatripartición

Sospecho que los saraguros conceptualizan al poste de baile como extensión, o metáfora, del *Niño* dentro del campo. El *Niño* podría ser pensado así como el máximo punto centralizador de referencia para las representaciones del *juguete*. El *Niño*, como poste, divide el campo en las oposiciones binarias derecha e izquierda, y arriba y abajo. En otras palabras, el orden social simbólico del campo de baile se deriva de la posición central del *Niño*.

El largo y ardoroso proceso de prácticas y ensayos de los bailarines requiere compromiso y fortaleza por todo lo que implica. A través de tal labor, el violinista y sus bailarines del *juguete* producen un mundo ordenado dentro del campo de baile. Construyen este mundo sobre estructuras de oposición binaria en el espacio y en la identidad, con una constante referencia al *Niño*. El violinista usa su música para marcar el patrón y dirigir a los bailarines a través del espacio. Así, guiados por la música, los danzantes se desplazan por el campo de baile tomando diferentes perspectivas espaciales, en una experiencia de orden simbólico, que

les permite percibir continuamente la relatividad de su identidad de rango y estatus.

Los antropólogos describen frecuentemente la identidad relativa en las sociedades de quechuahablantes en términos de flexibilidad de los roles de género. Entre los saraguros, por ejemplo, L. y J. Belote observaron flexibilidad en el rol de género cuando una chica saraguro atendía apropiadamente a las vacas —una tarea asociada a los chicos—, mientras su hermano estaba lejos y ocupado con otra tarea. Debido a que la mayoría de saraguros se inserta en una estrategia económica dedicada al cuidado de animales y cultivos en parcelas dispersas de tierra, la flexibilidad del rol de género es una ventaja.

Otro ejemplo de la identidad relativa de género entre los saraguros es el evento conocido como el *pinshi* de trago, llevado a cabo el 26 de diciembre, el día de la *jambina* de Navidad. El *marcantaita* y la *marcanmama* reciben trago y otras bebidas como obsequio de parte de sus *guiadores*, músicos y *juguete*. Los *guiadores*, el intérprete del bombo y el violinista «curan» al *marcantaita* comprando y dándole cada uno una botella de trago. El *marcantaita* se sienta a su mesa y sobre ella dispone sus *pinzhis*, que se van acumulando en una línea recta frente a él. Las *guiadoras* y las esposas de los músicos también participan en el trago *pinshi*, pero se lo dan a la *marcanmama*. Cada una de estas mujeres compra y le ofrece una gaseosa o una cerveza. Los *ajas*, *huiquis*, *oso*, *león* y los *paileros* alinean sus botellas *jambina* de trago, gaseosa o cerveza en la mesa para el *marcantaita*. Y los *cari sarahuis* y las *huarmi sarahuis* dan sus botellas a la *marcanmama*.

Dentro del contexto del trago *pinshi*, los *cari sarahuis* son «feminizados» al ser asociados con las *huarmi sarahuis* y la *marcanmama*. Especulo que esta división se genera por el aplastante factor de edad de los bailarines del *juguete*. Los *cari sarahuis* y las *huarmi sarahuis*, los miembros más jóvenes del *juguete*, corresponden al mismo grupo de edad. Dada su juventud, los *cari sarahuis* son «feminizados» en el contexto del trago *pinshi*, mientras que los miembros mayores del *juguete* permanecen masculinos debido más a su edad que a su sexo. Otro ejemplo de relatividad de género es que dos de las cuatro *sarahuis* están «masculinizadas», es decir, se les otorga un mayor rango y son asociadas con el lado derecho del *campo de baile*.

Este tipo de división, donde las líneas del género pueden ser determinadas por la edad y el tamaño en vez de serlo por el sexo, ilustra un principio andino de clasificación bastante difundido que establece una identidad de género relativa en vez de absoluta. En su análisis de la identidad cultural de la comunidad quechuahablante de Sonqo, Perú, por ejemplo, Allen discutió este principio que es igualmente aplicable a los saraguros:

En el pensamiento relativista andino, nada ni nadie es absolutamente masculino o femenino. En relación con el mayordomo menor, el mayordomo mayor es masculino;

pero en relación con el alcalde, los dos *marcantaitas* están en un rol femenino, pues preparan la comida y la chicha y ven que se sirva. El alcalde distribuye la chicha proveída por los *marcantaitas*. (1988: 180)

La dualidad y la cuatripartición de las relaciones sociales, económicas, políticas y sagradas entre personas, animales, tierra y lo sobrenatural han sido ampliamente anotadas en los Andes, así como en la Amazonía y más allá (véanse, por ejemplo, Bauer (1992: 124-139), Ossio (1996), Rivière (1983), Turner (1984, 1994), Wachtel (1985) y Zuidema (1964)). Se ha notado la reproducción del orden dual y cuatripartito en varios niveles de la sociedad, y desde antes del imperio incaico hasta la actualidad (Bauer 1992: 126-128).

Pueden generalizarse principios de cuatripartición con las características siguientes: específicamente se ha hecho contrastes de tipo jerárquico entre arriba y abajo, derecha e izquierda, masculino y femenino, y superior e inferior. Durante el imperio incaico, el *ayllu* de mayor rango estaba constituido típicamente por extranjeros dominantes, quienes conquistaron a los indígenas locales que formaron un *ayllu* subordinado. (No hubo referencias a relaciones de poder asimétricas, o expresión de ellas durante mi observación del *juguete* en Saraguro). Pares asimétricos y jerarquizados son ubicados juntos para formar una mitad de otro par asimétrico. Más comúnmente conocido es el sistema de *ayllus* y mitades. Los *ayllus* están jerarquizados de acuerdo a su posición social relativa y al tamaño de su población (ib.: 127). Distintos *ayllus* de contrastes jerárquicos se unen para formar una mitad, mitad que en sí misma sólo es mitad de un grupo jerárquico pareado de mitades. La continuidad de la vida indígena ha dependido de las interacciones entre los distintos *ayllus* y entre las dos mitades. La cuatripartición del movimiento humano colectivo en la *dengosa* se construye según estas mismas cualidades.

Cabe recordar, además, la formación primaria de las cuatro *huarmi sarahuis* mirando al *Niño*. Las mayores están ubicadas a la derecha y las menores a la izquierda. Las *sarahuis* de menor estatus están detrás de las de mayor estatus. Este principio cuatripartito de jerarquía se asemeja grandemente a la manera en la que la nobleza incaica se alineaba para recibir a un visitante importante, según lo describe Matienzo ([1567] 1910, parte I, capítulo 6: 20-21), citado por Bauer (1992: 127):

En cada repartimiento o provincia hay dos parcialidades: una que se dice de *hanansaya* y otra de *urinsaya*. Cada parcialidad tiene un cacique principal que manda a los principales e indios de su parcialidad, y no se entremete a mandar a los de la otra, excepto que el curaca de la parcialidad de *hanansaya* es el principal de toda la provincia, y a quien el otro curaca de *hurinsaya* obedece en las cosas que dice él... Los de la parcialidad de *hanansaya* se sientan a la mano derecha y los de *hurinsaya* a la mano izquierda, en sus asientos baxos que llaman *duos*, cada uno por su orden: los de *hurinsaya* a la izquierda tras su cacique principal, y los de *hanansaya* a la mano derecha, tras su curaca.

Rivière (1983) argumentó que, para los carangas aymarahablantes de Bolivia, la cuatripartición es el principio estructurante dentro del ciclo de rituales religiosos de la producción de comida, y que no era duplicado en los otros aspectos de su vida social. En otras palabras, la cuatripartición ya no funciona como principio organizativo en los asuntos económicos o políticos de los carangas. Algo similar puede ser cierto en el caso de los saraguros, ya que tengo poca evidencia que apunte a dualidad y cuatripartición en la vida saraguro más allá del dominio del *juguete* en la fiesta de Navidad. Sin embargo, he encontrado algunas referencias a la dualidad en su literatura. J. y L. Belote (1984: 55) escribieron sobre un juego de zarzas acerca del cual habían escuchado entre los saraguros de la comunidad de Oñacpac. En este juego, que se acostumbra practicar durante el Carnaval, los hombres se dividen en un grupo mayor y otro menor:

[...] [d]os grupos (mayor y menor) de hombres de Oñacapa se colocan el uno frente al otro. Cada grupo tiene una planta de zarza completa, hasta con sus raíces bulbosas. Estas son osciladas por turno por un miembro de cada grupo con el intento de dar golpes fuertes a su contrario. Cada hombre aguanta tanto como puede antes de ser reemplazado por otro miembro de su grupo. El grupo que al final tiene el último miembro en pie «gana». (l. cit.)

Además, al citar a Andrade *et al.* (1985: 24), Chalán dijo que los tres *guiadores* mayores se llaman los tres *janaillus* y los tres *guiadores* menores se llaman los tres *uraillus*. Quispe, por su parte, nos cuenta de la celebración del Corpus Christi entre los saraguros, donde el prioste mayor es llamado *prioste janaillu* y el prioste menor *prioste uraillu* (1994: 131-132).

Si la cuatripartición se nota muy poco en la vida saraguro, ¿por qué este principio se expresa dentro del contexto del entretenimiento y del movimiento humano de una fiesta católica? La respuesta comienza cuando consideramos la estructura de la *dengosa* dentro de un contexto de relaciones asimétricas de poder entre el pueblo indígena y el Estado colonial y republicano. Especulo que, cuando un violinista saraguro enseña la coreografía del *juguete* a niños y jóvenes, está dando lugar a una expresión indígena dentro de una sociedad dominada por los blancos a nivel local, regional y nacional. Es más, el violinista de Navidad saraguro organiza el espacio ritual y el movimiento corporal de sus danzantes de maneras que no son enteramente exclusivas de los saraguro, sino que más bien se asemejan bastante a los principios estructurantes indígenas de Sudamérica andina y amazónica.

Referencias bibliográficas

- ALLEN, Catherine J.
 1988 *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- ANDRADE, Rosa, Miguel CHALÁN, Miguel SARANGO y Luis VACACELA
 1985 «Saraguro: Ayer y Hoy». Tesis, «Celina Vivar» College, Saraguro.
- BAUER, Brian S.
 1992 *The Development of the Inca State*. Austin: University of Texas Press.
- BELOTE, James Dalby y Linda BELOTE
 1984 «El sistema de *cargos* de fiestas en Saraguro». En *Temas sobre la continuidad y adaptación cultural ecuatoriana*. Eds. Marcelo F. Naranjo, José Pereira y Norman E. Whitten, Jr. Quito: Ediciones de la Universidad Católica. 45-67.
- BELOTE, Linda y James Dalby BELOTE (comps.)
 1994 «Fiesta y ritualidad de los saraguros». En *Los Saraguros: Fiesta y ritualidad*. Quito: Abya-Yala y Universidad Politécnica. 7-26.
- CHALÁN GUAMÁN, Luis Aurelio
 1994 «La celebración de la Navidad en Saraguro: Sus personajes». En *Los Saraguros: Fiesta y ritualidad*. Comps. James Dalby Belote y Linda Belote. Quito: Abya-Yala y Universidad Politécnica Salesiana. 27-62.
- CLARO VALDÉS, Samuel
 1969 «Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y catálogo de manuscritos de música del Seminario de San Antonio Abad». *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research* 5: 1-48.
- CORDERO, Luis
 1989 *Quichua shimiyuc panca: quichua-castilla, castilla-quichua*. Quito: Proyecto de Educación Bilingüe Intercultural y Corporación Editora Nacional.
- GUAMÁN, Luis
 1995 «La música de los saraguros». *Identidad* 1. 1: 94-99.

ISBELL, Billie Jean

1976 «La otra mitad esencial: un estudio de complementariedad sexual en los Andes». *Estudios Andinos* 5. 1: 37-56.

KLINKICHT, Susana

1995 «“Nosotros seguiremos viviendo como indios”: Los indios saraguros recuperan el ritual del Inti Raymi y defienden el derecho a ejercer su cultura, en medio de desacuerdos religiosos». *Hoy* (Quito) 26 de julio: 5B.

MARTÍNEZ DE COMPAÑÓN Y BUJANDA, Baltasar Jaime

1978 *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

MATIENZO, Juan de

1910 *Gobierno del Perú*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco. [1567]

OSSIO A., Juan M.

1996 «Symmetry and Asymmetry in Andean Society». *Journal of the Steward Anthropological Society* 24. 1 y 2: 231-248.

PUNÍN DE JIMÉNEZ, Dolores E.

1976 «Los saraguros: Estudio socioeconómico y cultural». *Medio Día* 30. Loja: Casa Cultural Ecuatoriana.

QUISPE QUISPE, Segundo Luis Francisco

1994 «La celebración del Corpus Christi: Significados y funciones de sus personajes». En *Los Saraguros: Fiesta y ritualidad*. Comps. James Dalby Belote y Linda Belote. Quito: Abya-Yala y Universidad Politécnica Salesiana. 107-153.

RADDATZ, Corinna

1990 *Documentos fotográficos del norte del Perú de Juan Enrique Brüning*. Hamburgo: Hamburgisches Museum für Völkerkunde.

RIVIÈRE, Gilles

1983 «Quadripartition et ideologie dans les communautes aymaras de Carangas (Bolivie)». *Bull. IFEA* 12. 3-4: 41-62.

STANFORD, E. Thomas

1980 *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Ed. Stanley Sadie). Londres: Macmillan; Washington D.C., Vol. 9. 746.

STARK, Luisa y Pieter C. MUYSKEN

1977 *Diccionario español-quichua, quichua-español*. Quito: Publicaciones de los Museos del Banco Central del Ecuador.

STILES, Thomas W.

- 1993 «Almost Heaven: The Fiesta *Cargo* System among the Saraguro Quichuas in Ecuador and Implications for Contextualization in the Evangelical Church». Ph.D. dissertation, Trinity International University.

TATANSURURIC

- 1991 «Investigaciones acerca de Saraguro». Trabajo no publicado. Saraguro.

TURNER, Terrence

- 1983 «Dual Opposition, Hierarchy and Value: Moiety Structure and Symbolic Polarity in Central Brazil and elsewhere». En *Differences, Valeurs, Hierarchies*. Ed. J-C. Galey. París: Editions de l'EHESS. 335-370.
- 1994 «Social Complexity and Recursive Hierarchy in Indigenous South American Societies». *Journal of the Steward Anthropological Society* 24. 1 y 2: 37-59.

WACHTEL, Nathan

- 1983 «La cuadratura de los dioses, ritos y trabajos entre los chipayas». *Runa* (Archivo para las Ciencias del Hombre). ICA (Instituto de Ciencias Antropológicas), Universidad de Buenos Aires. 15: 11-42.

WEISMANTEL, Mary J.

- 1988 *Food, Gender, and Poverty in the Ecuadorian Andes*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

ZUIDEMA, R. T.

- 1964 *The Ceque system of Cuzco: The social organization of the Capital of the Inca*. Leiden: E. J. Brill.