

## Los bailes religiosos del Norte Chileno como herencia cultural andina

JUAN VAN KESSEL

U. Libre de Amsterdam

### RESUMEN

Las danzas tan variadas de los Santuarios del Norte Grande de Chile son una obra ritual-artística de larga ascendencia y de doble abolengo, andino y europeo.

Se distinguen sus tipos básicos y clásicos y se analizan sus estructuras coreográficas, en búsqueda de elementos de la estructura mental del hombre andino, que sobreviven en estas expresiones de la religiosidad popular.

### ABSTRACT

*The various religious dances of the Sanctuaries in northern Chile constitute a ritual-artistic manifestation of long ancestry and double lineage Andean and European.*

*Through the analysis of choreographic patterns the identification of basic and classical types, there is a search for the mental structure of the Andean man, surviving in these folk religious expressions.*

### **Introducción**

La Investigación que aquí quiero presentar brevemente ha consistido en el análisis de las estructuras coreográficas de los bailes religiosos del Norte Grande de Chile. En este análisis se reflejan las estructuras sociales andinas, estructuras que, particularmente en el medio chileno, se dan por desaparecidas definitivamente. No sólo el reflejo de las estructuras sociales; también la clara vigencia, tal vez en el nivel subconsciente, de elementos de la antigua cosmovisión andina, se refleja a través de este análisis.

*Universo y muestra:* De las 146 compañías de bailes religiosos de la 1ª y 2ª Región de Chile —las antiguas provincias de Tarapacá y Antofagasta— se seleccionó un total de 7 compañías: tal que fuera la muestra de un número mínimo, con una máxima representatividad. Esto fue posible porque se conocía bien el universo, gracias a un censo realizado anteriormente. Estas siete compañías tienen un repertorio de 74 danzas en total, las que fueron registradas y que analizamos en este trabajo.

Estas compañías acuden a los santuarios de La Tirana, Las Peñas y Ayquina.

*Contexto Social:* En el medio ambiente social de la región estas danzas son muchas veces consideradas con menosprecio.

- “Porque representan una cultura primitiva y ajena a la chilenidad”.
- “Porque expresan un culto semipagano e incompatible con la religión católica”.
- “Porque ofenden los sentimientos estéticos de personas cultas”.
- “Porque ocasionan libertinaje sexual, embriaguez y despilfarros”.

— “Porque hieren a la dignidad y el prestigio del pueblo chileno al exhibir ante el mundo entero un espectáculo de delirios ancestrales”.

La realidad es muy distinta; con estas expresiones condenatorias, los jueces parecen más bien sancionar su propia ignorancia y dar publicidad al conflicto cultural y social latente que existe entre una clase aburguesada de origen mestizo que rechaza sus raíces andinas y pretende asimilar una cultura extraña, europeizante, y otra clase, popular, que vive y vibra con una religión y cultura de doble abolengo, afirmando sanamente su identidad histórica y cultural.

Mientras la primera se esfuerza para disimular toda mancha de contaminación indígena en su ascendencia, la clase popular se identifica, con gran profusión y emocionalidad religiosa, con su herencia cultural andina. La primera pretende acentuar y asegurar su excelencia y superioridad de clase por su “rechazo del indio”. Mientras la segunda se ha encaminado a una lucha social y emancipatoria bajo la bandera sagrada de la típica religiosidad popular, apoyada en sus propios valores culturales y religiosos. Estas son algunas conclusiones de un estudio de la dinámica social, impulsada por el movimiento de los bailes religiosos de la región (Van Kessel, J., *Danseurs dans le désert; une étude de dynamique sociale*; La Haye, Paris, New York, 1980; 153 ss.).

En este contexto social chileno fue posible que subsistiese un desconocimiento general de las expresiones coreográficas y su insospechable riqueza cultural. Apenas algún folklorista se ha dedicado a describir periódicamente trajes y ceremonias y a grabar unas melodías para su transformación posterior en discos de fácil consumo o en cuadros de ballet folklórico, ignorando totalmente el fondo de su inspiración religiosa y la herencia milenaria de su cosmovisión andina.

*La Dimensión Religiosa* de estos bailes es tan clara, destacada y antigua que una interpretación más allá de las formas coreográficas se justifica plenamente.

### 1. *La coreografía*

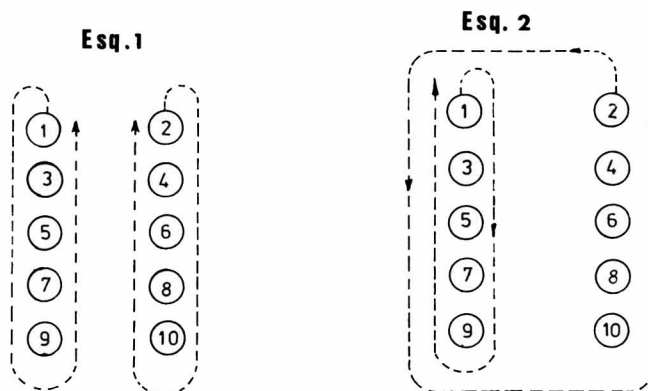
En el contexto de este artículo basta con la descripción de las formas coreográficas más representativas y, a la vez, reducidas a lo más sencillo. Es así como bosquejamos a continuación tres bailes que, juntos, representan las formas elementales y típicas que se repiten con infinitas variaciones, adornos y complicaciones, y que sirven, a la vez, como modelo a más del 90% de los bailes ejecutados en estos santuarios. Estos tres bailes son: una “mudanza” clásica, una “danza de la culebra” y una “danza de diablada”. Agregamos también dos de entre varios “pasacalles”, que suelen servir de “introducción” y de “final” a cada baile que se ejecuta. El resto de los bailes que se observan en estos santuarios son: o bien de origen diferente (como “el cambia”, que es un baile guerrero originario de la selva) o bien innovaciones fantasiosas que han abandonado su modelo arquetípico.

Para entender la simbología utilizada, es necesario explicar que la posición inicial de los bailarines siempre considera dos filas, cada una encabezada por un “guía de fila”, y un “tras-guía”, y luego ordenada jerárquicamente de adelante para atrás. La dirección de la mirada es “hacia adelante”, donde se encuentra la imagen, o el símbolo sagrado del culto a que se dirige el homenaje del baile. La ubicación del “caporal”, que dirige el baile, es entre los dos primeros guías, pero no se indica en estos esquemas coreográficos, porque se mueve libremente entre ambas filas, al compás de la música y con el mismo paso de los demás bailarines. Por lo demás, no interesa aquí los pasos, sino los recorridos de cada uno de los bailarines del conjunto. El número total de bailarines suele ser mucho más de diez y puede alcanzar cuarenta y hasta sesenta o más.

— *Introducción y Final* (Fig. 1)

El “pasacalle” que introduce y finaliza cada baile puede tomar una de las formas que indican los esquemas 1, 1 y 2. Existen otros “pasacalles”, pero el mismo “pasacalle” que se elige como “introducción” sirve también de “final” de un baile determinado.

**Fig. I "Pasacalle"**



**Fig. II La "Mudanza" Clásica**

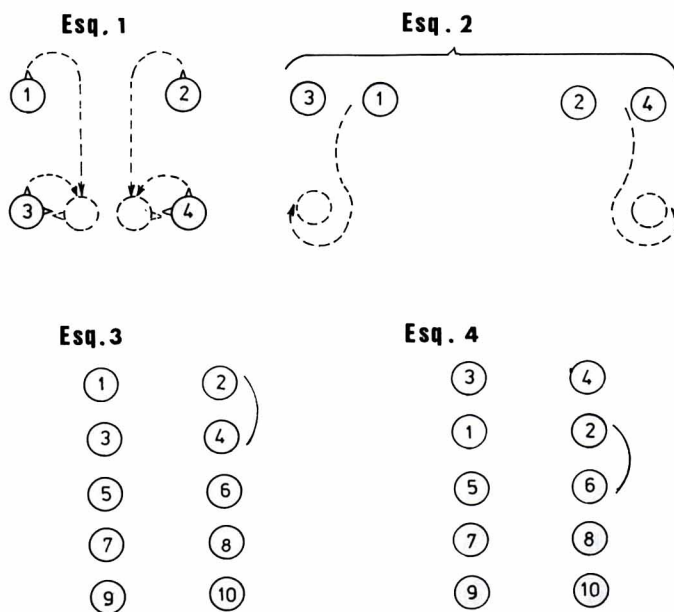
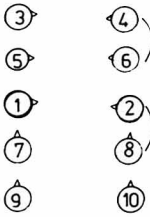
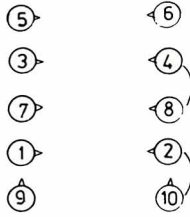


Fig.II La "Mudanza" Clasica (continuación)

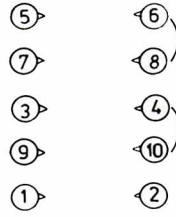
Esq 5



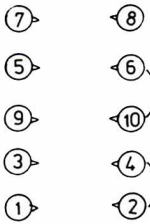
Esq 6



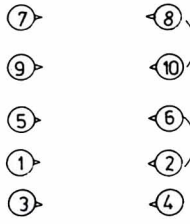
Esq 7



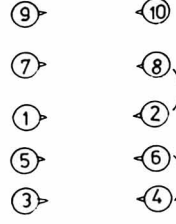
Esq 8



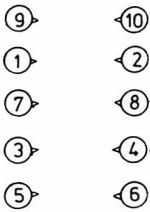
Esq 9



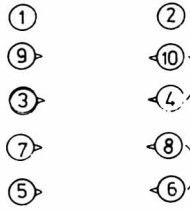
Esq 10



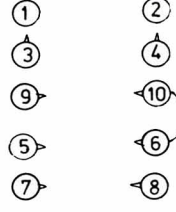
Esq 11



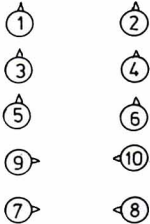
Esq 12



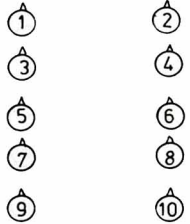
Esq 13



Esq 14



Esq 15



— *La "mudanza" clásica* (Fig. II)

La mudanza o "contra danza" tomada aquí del "Baile Moreno de Arica" se llama "La Frente a Frente". Se caracteriza, en su parte central (la que se ejecuta entre la introducción y el final), por un elemento coreográfico, ejecutado por un cuarteto de bailarines, que en una primera instancia son los dos "guías" con sus respectivos "tras guías" (los bailarines 1, 2, 3 y 4).

A partir del elemento bosquejado en los esquemas 1 y 2 se desarrolla el movimiento. La pareja de números bajos entra entre la pareja de números altos y cada uno enfrenta allí a su compañero de fila. Luego, con una media vuelta, los de número bajo, se ubican detrás de los bailarines de números altos. Desarrollando este elemento, los dos primeros guías llegan automáticamente a recuperar su primera posición. Esta contradanza es repetible, dos o tres veces, según el criterio de los guías. En los esquemas 3-15 están indicados los cuartetos que se juntan y las posiciones de los bailarines en el transcurso de esta contradanza.

— *La "Danza de la Culebra"* (Fig. III)

El ejemplo representado aquí es una danza de la misma compañía de bailes religiosos de Arica. Después de realizar un "pasacalle", la "culebra" se desarrolla en dos fases.

Primero se hincan los impares en su lugar en fila, mientras los pares, en fila encabezada por su primer guía, realizan un recorrido en zig-zag por entre los impares, según explica el esquema 1. Después, cuando los pares han recuperado su posición inicial y allí están hincados, los impares realizan el mismo recorrido entre los pares, pero en forma simétrica al anterior (esquema 2).

— *La "Danza de la Diablada"* (Fig. IV)

El ejemplo tomado aquí, llamado "El Encontrado" corresponde a la "Diablada del Sol" de Tocopilla, y considera también un "pasacalle" como introducción y como final. Los bailarines indicados con B, y que carecen de un número de orden, son las llamadas "bolivianas", o "supayas", o diabladas andinas. La simbología no considera a más de seis bailarines de fila, por cuanto todos los siguientes realizan al mismo tiempo el mismo recorrido coreográfico. La danza se desarrolla en dos movimientos, A y B.

*Movimiento A.* Las "Bolivianas" forman una fila única en el centro (esquema 1). Los bailarines de fila ejecutan dos "vueltas de encuentro" al paso, al mismo tiempo que las "Bolivianas" realizan dos veces un cruce en vaivén, pero saltando (esquema 2-3); cada vaivén ocupa dos tiempos y cada vuelta un solo tiempo; a continuación, los bailarines de fila ejecutan estas dos "vueltas de encuentro" saltando, y las "Bolivianas" realizan dos cruces en vaivén al paso.

*Movimiento B.* El segundo movimiento consiste en que los bailarines de fila dan una vuelta, en un solo tiempo, con un salto largo hacia las "Bolivianas" (esquema 4); en este lugar saltan unos momentos, y luego regresan en un solo tiempo, saltando a su lugar (esquema 5) donde marcan el paso por unos momentos. Este segundo movimiento se repite también.

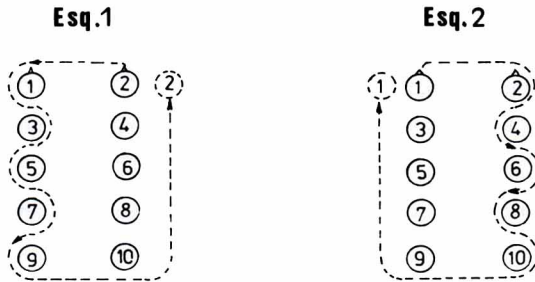
Estos dos movimientos se ejecutan alternativamente, y tantas veces cuanto lo indica el caporal.

## 2. *El análisis de las estructuras típicas*

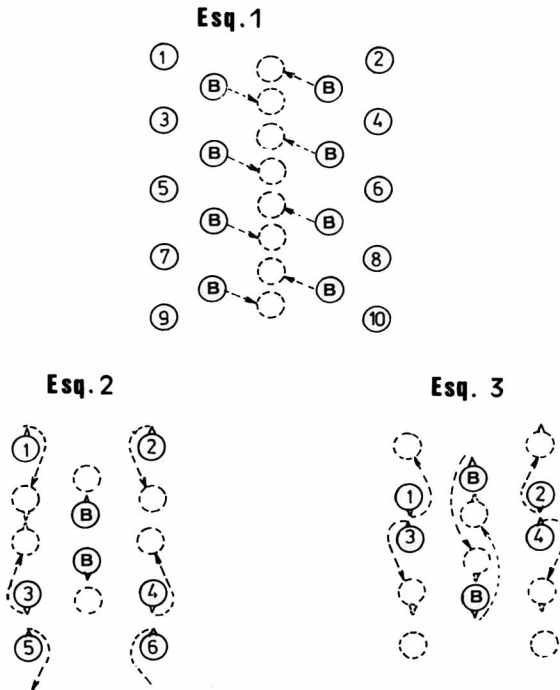
La matemática y en particular la teoría de conjuntos, ha sido el instrumento metodológico más adecuado para realizar ese análisis, sistemáticamente; y para abrirnos una pista de larga perspectiva para penetrar en las veladas estructuras de estas danzas y reconocer en ellas, claros elementos fundamentales de la antigua cosmovisión andina subyacente; cosmovisión que así resulta históricamente activa en la cultura mestizo-popular, y que funciona en la actualidad como un rico subconsciente y un poderoso motor sicosociológico.

Sería ingrato cansar al lector con el análisis matemático que hubo que realizar.

**Fig.III La "Danza de la Culebra"**

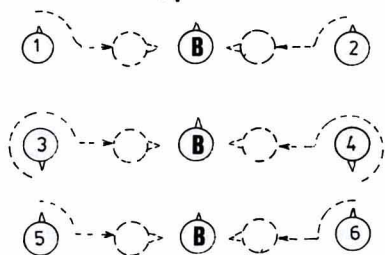


**Fig.IV La "Danza de la Diablada"**

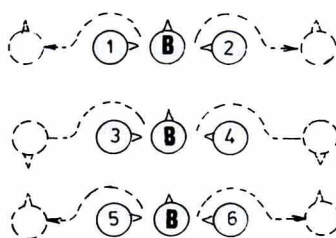


**Fig. IV La "Danza de la Diablada" (continuación)**

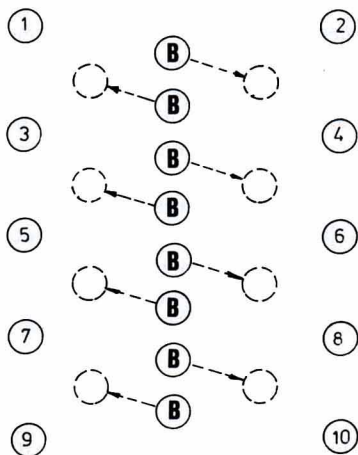
**Esq. 4**



**Esq. 5**



**Esq. 6**



Sólo quiero mencionar:

- 1) Que es posible considerar y tratar una simetría como un conjunto matemático;
- 2) Que es necesario, por la gran frecuencia de simetrías en cada danza, recurrir a la teoría de conjuntos (Son centenas y centenas de simetrías de diferente índole, que se observan en cada danza).
- 3) Que al final observamos sólo 4 grupos principales de simetrías, y que son de interés para la interpretación de las estructuras coreográficas, a saber:
  - a) La simetría en la composición de la danza:
 

Introducción	Cuerpo	Final
--------------	--------	-------
  - b) La simetría global entre las 2 filas y sus movimientos.
  - c) La simetría repetitiva de traslación entre los bailarines de una fila; entre los "pares de frente"; y entre los cuartetos de bailarines que se constituyen sucesivamente y que ejecutan "de adelante para atrás" el elemento coreográfico enseñado por el guía de la fila; la pareja de guías; o el grupo de 2 guías con dos tras-guías.
  - d) La simetría interna propia al elemento coreográfico mismo, de cada mudanza.

No sólo las simetrías hay que tomar en cuenta, también, la estructura de la *cancha de baile*; su orientación que es "hacia el levante" y la ubicación y el significado del símbolo sagrado, la Virgen María del Santuario de su referencia que es el objeto de este Culto y el tiempo sagrado: su fiesta solemne en que culmina el año litúrgico. Hay que preguntarse: cuál es el significado andino antiguo de estos elementos: el *Oriente*, donde se levanta el sol; y la Virgen que viene sustituyendo a la Pacha Mama; hay que saber captar hasta qué punto estos dos elementos interpretan en forma definitiva el significado y la estructura total del baile.

Hay que saber interpretar en qué sentido la cancha de baile (como sucede en los bailes de otras culturas) representa el universo ecológico y político del pueblo, de la comunidad aymara en este caso. Y hasta qué punto el grupo de bailarines representa la comunidad misma, incluso con sus estructuras sociales básicas.

Para tales efectos tenemos a disposición los estudios andinos de tipo antropológico cultural: 1) sobre la percepción del tiempo y del espacio; 2) sobre la organización político-social: (en dos "sayas", subdivididos cada uno en dos grupos económicos: pastores y agricultores); 3) sobre la autoridad tradicional en la comunidad aymara: (la pareja de caciques) y sobre la rotación de cargos y funciones, 4) sobre el concepto de *kuti* (traducible por caos, vuelco, fin del mundo, la contraparte de orden, o cosmos); 5) sobre el concepto de *tinku*, traducible como confluencia, equilibrio (pero equilibrio tenso y fértil), intercambio, límite (pero límite que separa y que une a la vez), etc., y 6) finalmente sobre la cosmovisión y la mística, o filosofía andina respecto a vida y muerte; bien y mal; trascendencia e imanencia; fertilidad y prosperidad; lo individual y lo colectivo; etc. (véase: Van Kessel, J., *Molocausto al Progreso*; Amsterdam, 1980).

En vez de llevar al lector por todas estas sendas, prefiero simplemente y a modo de resumen, entregarle algunas conclusiones, que emergen del análisis coreográfico realizado a la luz de estas estructuras andinas; estas conclusiones pueden valorizar los bailes religiosos del Norte Chileno, en momentos en que el viento seco y caliente del desprecio social, ataca a los bailarines, herederos de una genuina tradición andina.

### 3) Conclusiones

1. *La Coreografía*. El análisis estructural de la coreografía deja en claro, que existen dos tipos de danza clásica, que ambos se caracterizan por una asombrosa cantidad de formas simétricas, que básicamente son: a) De tipo bilateral y b) De tipo traslación jerárquica (al margen está la danza típica de la diablada que se distingue por sus movimientos colectivos y masivos). El *primer tipo*, la *mudanza*, aunque sumamente variado, se conoce por un elemento coreográfico ejecutado por cuatro bailarines (guías y tras-guías) y reproducido según sucesión jerárquica. El elemento coreográfico se caracteriza por una simetría bilateral de eje longitudinal, de acuerdo a la estructura básica del conjunto compuesta de dos filas paralelas y simétricas, y por una actuación interna



entre el cuarteto, de tipo protagonista-antagonista, entre guía y tras-guías, con la particularidad que en la siguiente fase, el bailarín secundario y antagonista asume el papel primario de protagonista para así pasar el elemento por sucesión jerárquica hacia sus compañeros de fila con rango inferior.

El *segundo tipo de danza clásica*, llamada “la culebra”, se caracteriza, a pesar de las múltiples variaciones, por la actuación en conjunto de toda una fila en papel de protagonista, que realiza, enseñado por su guía, un recorrido atravesando el terreno de la otra fila, la que se mantiene inmovilizada y actuando en papel antagónico y receptivo. Luego se invierten los papeles de las filas y éstas actúan ahora en forma simétricamente opuesta a la primera fase.

La danza de la Diablada, caracterizada por sus movimientos colectivos y masivos, carece de sucesiones jerárquicas y de reciprocidades bilaterales en su coreografía y desconoce la actuación en cuarteto estructurado con doble y simétrico par de protagonista-antagonista.

Las simetrías de la danza clásica constituyen un rasgo estructural de su coreografía y expresan valores como: 1) Orden y armonía, 2) Integración perfecta e ineludible, 3) Estabilidad organizativa.

Estos son los principios de su organización y las normas básicas de su coreografía.

2. *La Virgen*. Las danzas constituyen una parte integral de la liturgia de los santuarios, cuyo símbolo religioso central es la Virgen María. Ella reemplazó y sucedió, históricamente a la Pacha Mama, asumiendo a la vez sus funciones y significados. El carácter religioso sigue siendo una particularidad fundamental de las danzas y determina su importancia y sentido. Esta religiosidad se caracteriza por su sensibilidad al misterio de la fertilidad y por su culto trascendental a la vida universal. A la vez, está marcada por claras reminiscencias telúricas y por un horizonte que se limita al más acá.

3. *La Cancha*. La cancha del baile es en el fondo, un espacio sagrado y de culto, que por su orientación geográfica, recuerda la orientación axiológica tradicional del aymara. Esta orientación refleja, dentro del culto intramundano, una clara conciencia de lo trascendental visualizado en la cosmovisión andina; ésta a su vez reproduce la propia percepción del espacio andino, el aca pacha (cf. Van Kessel, 1980).

4. *La Diablada*. Fuera de la cancha, que es el espacio simbólico que reproduce el orden cósmico y religioso, aparecen los figurines diabólicos y la misma diablada, expresándose así una conciencia del kuti, o caos amenazante, y una opción radical por la defensa y mantención del orden cósmico y religioso establecido.

El contraorden, o caos, se expresa también en las formas coreográficas de la diablada, que configuran la negación de los principios organizativos de la comunidad andina.

5. *Las simetrías bilaterales*. En la oposición bilateral de las dos filas y la cuatripartición observada al interior del elemento coreográfico de la mudanza clásica, reconocemos una supervivencia de la estructura básica de la organización social aymara en dos “sayas”. Esta organización se dio en lo político, económico, familiar y cultural, y dejó a nivel simbólico sus huellas en las principales obras ceremoniales de la cultura aymara, como son: la limpieza de acequias; la batalla ritual; el carnaval; la organización del espacio arquitectónico-urbano (p. Ej. Isluga) y habitacional, el sistema de calvarios y templetas y el sistema de Uywiris que circundan el pueblo aymara. Las mismas estructuras observamos en las obras materiales de la cultura aymara, por ejemplo, la organización del conjunto de zampoñas.

Todas estas obras ceremoniales y materiales de la cultura aymara están arraigadas en la misma cosmovisión andina y poseen consecuentemente las mismas estructuras básicas observadas en la danza clásica. El conjunto de simetrías bilaterales de los bailes reflejan las estructuras sociales en corte sincrónico.

6. *Las simetrías de traslación*. En la ordenación jerárquica de las filas y en sus funciones de repetición y sucesión normadas y vigiladas, se refleja la organización social de la comunidad

aymara en su corte diacrónico y en su aspecto jerárquico. Así, por ejemplo, destacamos las coincidencias estructurales con el sistema de la organización social del trabajo comunal, dirigido jerárquicamente y realizado por turno sucesivo, con fuerte valorización normativa de la tradición y con clara conciencia del interés vital de una perfecta repetición del arquetipo "divino" y autorizado, el mismo que el guía de la fila representa, encamina, dirige y vigila.

Así vemos reflejado también el sistema de turnos y sucesiones periódicas de las autoridades tradicionales-aymaras. Las mismas repeticiones y traslaciones normadas por un arquetipo divino y autorizado, observamos en muchas obras ceremoniales de la cultura autóctona sobreviviente; como son: las fiestas de labranza y cosecha ceremoniales, de Wifala-Kapita, de construcciones comunales, etc.; y en sus obras materiales como son: los diseños de trenzados y tejidos.

Para terminar estas reflexiones agregamos dos conclusiones aplicadas y de interés social y emancipatorio a favor de los bailarines y peregrinos.

7. Es cierto que sus danzas religiosas "recuerdan al indio", tal como despectivamente muchos dicen. Pero nos recuerdan y hacen sobrevivir con una fuerza insofocable lo más valioso de la herencia andina: tanto su auténtica religiosidad de profundas raíces materiales y naturales; como su cosmovisión andina enraizada inalienablemente en su ecología; como también los sanos principios de su organización social, normada por: los conceptos de equilibrio y reciprocidad; de jerarquía e integración; de participación social y responsabilidad individual; de autoridad rotativa y sucesión democrática. En consecuencia, sería un intento de mutilación cultural colectiva el tratar de erradicar estas milenarias expresiones de la idiosincrasia andina; si no un etnocidio cultural el agilizar políticas de erradicación de las mismas por considerarlas "ajenas a la chilenidad" o incompatibles con la modernidad y el progreso.

8. La otra conclusión de interés social es, que los argumentos teológicos y jurídicos de Bartolomé de las Casas, en el fondo, siguen de sumo interés, cuando este abogado de los indígenas defiende la veracidad y la autenticidad de los fundamentos de la religión andina pidiendo se reconozca su valor positivo a la luz del evangelio cristiano.

### *Observación final*

Es cierto que, contrarias a la opinión pública regional, bastante negativa, referente a la realidad cultural que representan los bailarines de la Tirana, se encuentran también voces de reconocimiento y sincero aprecio, por ejemplo, dentro de la Iglesia Católica del Norte Chileno. Allí es donde se puede encontrar, no siempre, pero sí más que esporádicamente, una lúcida valoración de las expresiones de esta religiosidad popular, inspiradora y renovadora.

Dedicamos afectuosamente este trabajo a aquellos pastores que, pisando las huellas de un Bartolomé de las Casas, primero se han "convertido" al pueblo andino elegido de Dios, para luego jugarse en su defensa e inmolarse en aras a su digna subsistencia entre los pueblos del mundo. Esperamos que ellos encuentren en este aporte un apoyo moral en su esfuerzo desinteresado y un argumento real y consistente en su defensa del hombre aymara que de cualquier modo sobrevive, gracias a su ingenioso y múltiple camuflaje, pero que a lo largo corre también el riesgo de ahogarse en tales envolturas impuestas por la represión cultural y religiosa de 450 desventurados años.

### BIBLIOGRAFIA

- |                          |  |
|--------------------------|--|
| VAN KESSEL, Juan<br>1974 | El Desierto Canta a María. Santiago.   |
| 1980 A                   | Danseurs dans le désert: une étude de dynamique sociale La Haye Paris, New York, 1980: 153 ss. |
| 1980 B                   | Holocaust al Progreso: los aymaras de Tarapacá. Amsterdam.                                     |
| 1981                     | Danzas estructurales sociales de los Andes, Cuzco.   |