

TANTANAKU

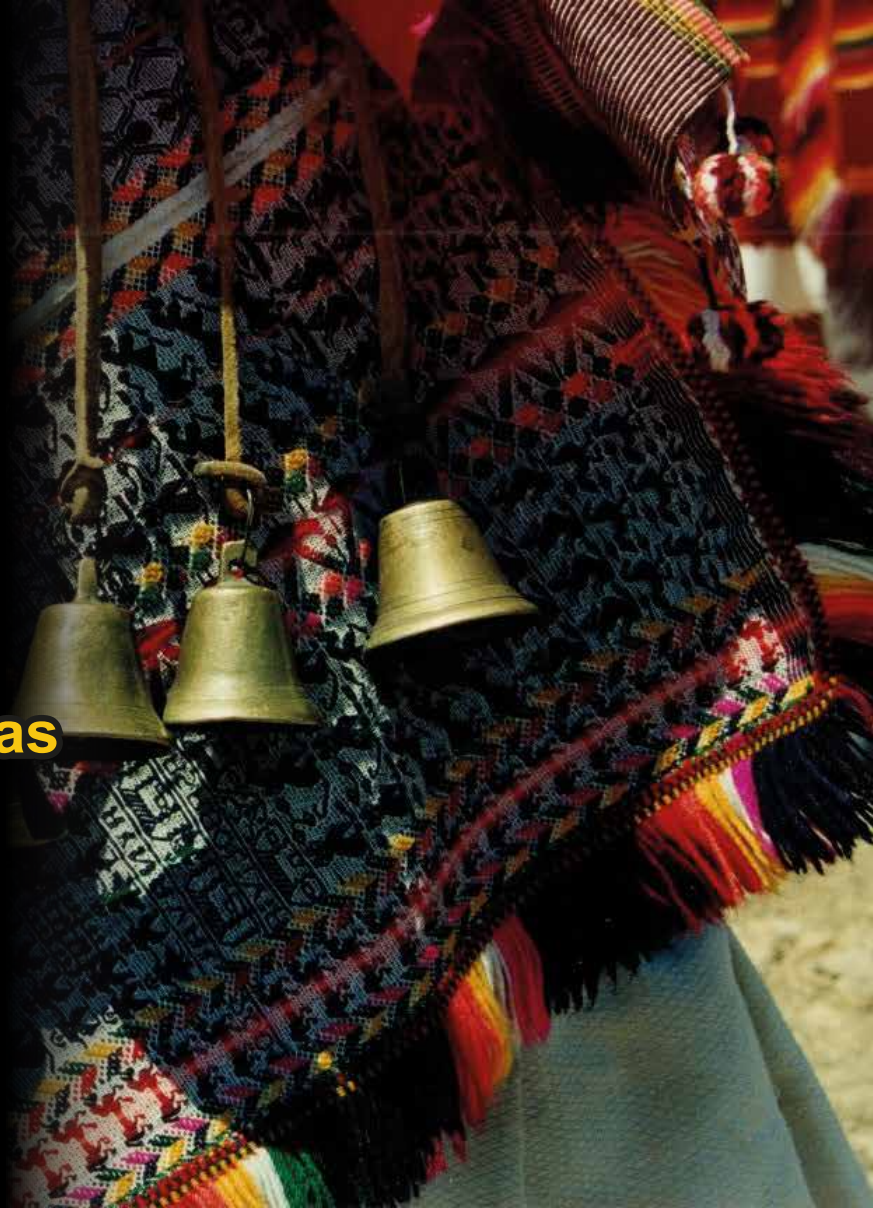
XV Festival Luz Mila Patiño

COLOQUIO

Apropiación y recreación de
danzas indígenas en las Entradas
Folklóricas Urbanas



FUNDACIÓN SIMÓN I. PATIÑO



ÍNDICE

Apropiación y recreación de danzas indígenas en las Entradas Folklóricas Urbanas

- ▶ **INTRODUCCIÓN**
Miriam Vargas Solís 6

- ▶ **Parte I: EL IMAGINARIO SOBRE LO ÉTNICO EN LAS ENTRADAS FOLKLÓRICAS URBANAS** 14
 - 1. El Imaginario sobre lo étnico en la Entrada Universitaria de La Paz
Fernando Cajías de la Vega 15

 - 2. Fiestas Patronales en Bolivia. Narrativas e imaginarios
Javier R. Romero Flores 25

 - 3. Los emblemas de la diferencia: Continuidad e innovación en la festividad del Gran Poder
Germán Guaygua Ch. 35

▶	Parte II: TESTIMONIOS DESDE LA VIVENCIA DE LAS FRATERNIDADES	43
4.	Los Masis (1969-2007) <i>Roberto Sahonero Gutiérrez</i>	44
5.	Centro Cultural Sumaj <i>Juan Espinosa</i>	54
6.	Conjunto Folklórico y Cultural Phujllay Oruro <i>Juan Machado y Drustva Machado García</i>	59
7.	Fraternidad Taller Cultural Tinkus Wistus <i>Carlos Cabero Fernández</i>	64
8.	Breve Historia de la Fraternidad “Negritos del Colegio Ayacucho” <i>Profesor Mario Méndez Mendoza y profesor Jorge Uruchi Rocha</i>	73
9.	Breve análisis histórico sobre la danza de Los Tobas: El mito, la leyenda y su apropiación por el hombre Andino <i>Omar Erick Ledezma Maldonado</i>	78
	Créditos	85



APROPIACIÓN Y RECREACIÓN DE DANZAS INDÍGENAS EN LAS ENTRADAS FOLKLÓRICAS URBANAS

Miriam Vargas Solís



INTRODUCCIÓN

Miriam Vargas S.¹

Las Entradas Folklóricas urbanas han tenido un proceso de expansión desde los años 70. Así, sumándose a la Entrada del Carnaval de Oruro (la más antigua y afamada), fueron cobrando importancia las entradas que se organizan en la celebración de fiestas religiosas patronales (para mencionar algunas, es el caso de la Entrada del Gran Poder en La Paz, o la de la Virgen de Urkupiña en Cochabamba), asimismo, se originaron entradas de carácter laico, tal es el caso de las entradas folklóricas universitarias, que reproducen la que originó en la ciudad de La Paz la Universidad Mayor de San Andrés.

Todas estas Entradas Folklóricas, hoy en día, copan calles y avenidas centrales de sus respectivas ciudades, al trazar un largo recorrido que dé cabida a la gran cantidad de fraternidades e infinidad de bailarines que allí participan. Así, en dicho proceso, tuvo también su parte la creciente conformación de fraternidades de danzas folklóricas, surgidas unas en torno al Carnaval de Oruro, y otras junto a la expansión de Entradas Folklóricas. Aún más, las nuevas fraternidades que se conformaron diversificaron las danzas, ya que además de las danzas de tradición, hicieron aparecer danzas nuevas o reelaboraron otras ya existentes. Entre las danzas que aparecen y que ganarán popularidad, están aquellas que son parte de una apropiación, recreación o creación que se nutre de las expresiones culturales indígenas (danza y música étnicas, rituales), como también surgen de un imaginario sobre lo étnico. Al respecto, ilustran esos casos las danzas Pujllay, Tinkus y Tobas entre otras.

Dado este fenómeno cultural urbano ligado a la creación y recreación de danzas y, habiéndose dedicado la decimoquinta versión del Festival Nacional Luz Mila Patiño a la "Música, danzas y cantos de los yampara-tarabuco", se perfiló la idea de tratar en un coloquio el tema de las danzas que emergen como

¹ Coordinadora General del XV Festival Nacional "Luz Mila Patiño" y del Coloquio.

expresión folklórica urbana; idea que afloró en torno al hecho de que la danza pujllay -expresión cultural del pueblo yampara- es reproducida por actores ciudadanos en el contexto de las entradas folklóricas urbanas.

Así, el coloquio “Recreación y apropiación de danzas indígenas en las Entradas Folklóricas Urbanas”, efectuado en la ciudad de La Paz el 9 de febrero en el Espacio Simón I. Patiño, tuvo por objetivo abrir un espacio de reflexión y de diálogo que lleve a la comprensión de los sentidos sociales, identitarios, generacionales y de género, que conducen los actores sociales mediante la danza y la música en contextos urbanos y en el seno de las entradas folklóricas urbanas. Para tal propósito, y con el fin de abordar temáticas mediante la vía de la investigación y del testimonio, se invitó a investigadores, representantes de fraternidades y músicos folkloristas, procedentes de los departamentos de La Paz, Oruro, Cochabamba y Sucre. Los participantes presentaron sus ponencias en las dos mesas que se organizaron para el evento. La Mesa 1: “El imaginario sobre lo étnico en las entradas folklóricas urbanas”, estuvo a cargo de los investigadores. La Mesa 2: “Testimonios desde la vivencia de las fraternidades”, estuvo a cargo de representantes de las fraternidades Pujllay, Tinkus, Tobas y Negritos y, asimismo, de músicos folkloristas. Como producto de dicho coloquio se tiene nueve ponencias que son presentadas en este libro en dos secciones.

1. Bajo el título “El imaginario sobre lo étnico en las Entradas Folklóricas Urbanas”, se presentan tres estudios de investigadores que abordan sus temas enfocando una entrada folklórica específica, y tratan problemáticas referidas a los imaginarios y la construcción identitaria, o a las formas de hibridación cultural que se dan en dichas entradas.

Fernando Cajías, traza la historia de la Entrada Universitaria de La Paz y al referirse al proceso de creación que tuvo esta entrada (que a diferencia de la "evocación religiosa" de las fiestas patronales, tiene un sentido de "evocación política" ligado a la conmemoración de la Autonomía Universitaria), muestra el rol que jugó, paulatinamente, la institución universitaria en la organización de dicha entrada, y cuyas reglamentaciones condujeron a la clasificación de danzas por categorías, y a la definición de los criterios de evaluación de los

conjuntos folklóricos que compiten, y reciben puntaje por la monografía de investigación, la disciplina y la presentación de la música, danza y coreografía. Por otra parte, en cuanto se refiere a los imaginarios, según Cajías, “la Entrada Universitaria, con sus veinte años de historia y las culturas juveniles que la componen, han construido e institucionalizado un imaginario de la cultura popular...”. El contexto universitario de la entrada, que hace que los conjuntos investiguen las danzas que representan, es el espacio en el que éstos recrean y se apropian de expresiones indígenas, tanto como construyen identidades, pues “la representación construye una nueva identidad a partir de la recreación”. Asimismo, se refiere a lo multifacético que es el imaginario de esta entrada, que entreteje distintos factores (desde lo juvenil a lo étnico), o crea nuevos imaginarios a raíz de la numerosa participación de la mujer que ha “feminizado la fiesta”.

Javier Romero, trata el tema de las fiestas patronales en un ensayo en el que propone ver, en el espacio festivo de los centros urbanos, la dinámica que ha convertido a la danza en una puesta en escena y ha modificado los imaginarios referidos a ésta. Para tal propósito, previamente sitúa la fiesta en el contexto rural y ve, en la historia larga, el proceso de las fiestas patronales en el espacio urbano; así, en su exposición va mostrando dos lógicas diferentes de relacionarse con la danza. Considera que, para las sociedades rurales andinas, la manifestación de la danza en la fiesta es parte del “mundo de la vida”, en tanto la música, la relación social, el ritual y la danza que hacen a la fiesta, son parte componente del ciclo productivo que asegura la “reproducción de la vida”. Considera, asimismo, cuál fue el proceso que se dio al trasladarse a los centros urbanos los rituales andinos articulados con las fiestas patronales. Y, cómo, en el contexto urbano actual, en dichas fiestas los rituales van perdiendo espacio y la danza se transforma en una puesta en escena, producto del mercado de consumo. Enfocando lo último en el Carnaval de Oruro, explica la danza como puesta en escena en las entradas urbanas y, asimismo, examina el surgimiento de las danzas llamadas de “rescate”: el Pujllay y el Tinku, viendo como no escapan a la dinámica de la puesta en escena. Propone que, “las puestas en escena desarrollan narrativas e imaginarios que priorizan la mirada por encima de la relación social o ritual”; así, el afán del “culto a la mirada” estaría ligado al mercado de consumo y no a la “reproducción de la vida”.

Germán Guaygua, desde otra perspectiva sobre las fiestas patronales, sitúa su análisis de la fiesta del Gran Poder en el marco de la interculturalidad; medio conceptual que considera para enfocar los procesos de cambio y continuidad cultural y las estéticas irreverentes que se generan en esta fiesta, cuya majestuosa entrada tiene por escenario la ciudad de La Paz y, como principal actor social, al migrante aymara. Enfocando el proceso de esta fiesta, va comentando las distintas facetas de la misma, y los alcances que ha tenido al ser fruto de la permanente innovación cultural y la acumulación de capital simbólico y social del aymara acaudalado. El grupo configura y reconfigura el espacio ciudadano paceño al desplegar danzas y estéticas irreverentes. Asimismo, considera el proceso de hibridación cultural que se da en la fiesta del Gran Poder, en tanto se trata de recreaciones culturales (en danza, música). Son los propios actores que, en el espacio festivo, van innovando permanentemente, al mismo tiempo que mantienen y dan continuidad a la tradición; considera que esa constante construcción de configuraciones culturales forma un campo cultural abigarrado, el que compara con un mosaico que está “compuesto por múltiples colores que se mezclan entre sí, que configuran un cuadro altamente heterogéneo y variado, sin que por eso se pierdan los colores originales”.

2. Bajo el título “Testimonios desde la vivencia de las fraternidades”, se presentan las ponencias de miembros que integran conjuntos de música folklórica y miembros integrantes de las fraternidades Pujllay, Tinkus, Tobas, y Negritos.

Uno de los objetivos de esta segunda mesa fue conocer la trayectoria de los grupos, tanto como los aspectos que motivaron la elección de la danza que baila el grupo y que condujeron a la fundación de la fraternidad. Inician esta segunda sección, tres ponencias que muestran los procesos de apropiación y recreación que se han dado en torno a la música y danza del pujllay en tres lugares distintos; se trata de tres experiencias y trayectorias de grupos, que se crean con diferentes motivaciones, unas ligadas a búsquedas de identidad, otras a la fascinación que inspira esta danza indígena, o al deseo de innovar con esta danza una entrada folklórica.

Roberto Sahonero narra su experiencia como miembro fundador del conjunto de música folklórica Los Masis. Grupo que, en 1969, es creado por estudiantes foráneos en Sucre, y cuyo proyecto desde un inicio fue el de abrir un espacio a la música andina (“lo andino propio”) en la ciudad de Sucre. A través de su relato, vemos que el grupo se orientó desde temprano a la búsqueda de elementos que le den identidad (adoptan el poncho tarabuqueño para representar en sus actuaciones a Chuquisaca y, a la vez, para hacer visible al grupo yampara). En esta búsqueda, llegan a relacionarse con una comunidad yampara en los años 70, integrándose en la misma mediante relaciones de reciprocidad comunitaria y participando como miembros de la comunidad en varias actividades; el grupo adopta la música yampara, tanto como la investiga y recopila e incluye en su repertorio, junto con la danza pujllay, que es presentada en escenario en los conciertos que realiza el grupo en el interior y exterior del país.

Juan Espinosa, músico folklorista del grupo Sumaj, y fundador del Centro Cultural Sumaj en 1972, habla de su inquietud viajera por conocer Bolivia cuando era estudiante, y narra las circunstancias en que descubre la danza del pujllay en Tarabuco. Al quedar maravillado por esta danza, compra los trajes del pujllay en un encuentro casual con una vendedora de tejidos, luego decide interpretarla en las presentaciones que hace su grupo de música folklórica en el interior y exterior del país. Por otra parte, en torno al Centro Cultural Sumaj se conforma una fraternidad de danza pujllay que se presenta en la entrada de la Virgen de Urkupiña en Quillacollo. En 1990, este Centro cultural funda la Entrada Autóctona que es realizada igualmente en la festividad de Urkupiña.

Juan Machado y Drustva Machado García, miembros integrantes del “Conjunto Folklórico y Cultural Phujllay Oruro”, presentan una reseña sobre la trayectoria que tuvo dicho grupo, creado en los años 80 a iniciativa de los trabajadores de la empresa de textiles Rockett, y que en ese entonces llevaba el nombre de la empresa. El grupo fundador presentó la danza pujllay en el Carnaval de Oruro como una innovación. En un inicio, y sobre todo actualmente, el grupo se relaciona con comunidades de Tarabuco y adopta incluso el nombre de éstas para caracterizar a sus bloques de bailarines. Una de sus premisas es conservar la autenticidad y ceñirse a las

formas de lo “original” de la danza, aunque el grupo, desde que se fundó, también ha hecho innovaciones, entre ellas: la introducción de la banda de bronces, así como la presencia de un componente de género; las mujeres bailan pujllay vestidas de hombre cuando se trata de presentaciones de "danza callejera", no ocurre lo mismo cuando se presentan en escenarios cerrados o en el exterior del país. La organización y las reglamentaciones del grupo sobre lo originario, dieron forma a su identidad como institución.

Continuando esta sección, se presenta tres ponencias sobre danzas que están vinculadas a la creación o recreación de representaciones étnicas.

Carlos Cabero, miembro de la “Fraternidad Taller Cultural Tinkus Wistus”, presenta la estructura y características de este grupo que, en 1992, es creado en torno a la Entrada Universitaria por estudiantes de las carreras de la Facultad de Ciencias Económicas y Financieras. El grupo decide bailar la danza Tinku - danza que ya estaba creada-, y le da un toque propio recreando la coreografía y caracterizando en ella el término “Wistus” (torcidos). Conforme a su formación, el grupo da un sentido empresarial a algunas de sus actividades. El gran flujo de presentaciones que tiene el grupo trasciende el contexto de las Entradas Folkloricas, participan en publicidad, en animación de espectáculos de músicos bailando en el escenario. Los músicos componen y graban temas tinku especialmente para el grupo, lo cual hace que la música del tinku se popularice.

Mario Méndez Mendoza y Jorge Uruchi Rocha, nos ofrecen en “Breve Historia de la Fraternidad Negritos del Colegio Ayacucho”, una elocuente reseña sobre las circunstancias en que los alumnos de dicho colegio crean la danza Negritos; experiencia que está ligada a la Entrada del Gran Poder, en los años 70. En su exposición, muestran cómo los docentes confluyen en la danza, creando en los años 80, el conjunto Docentes Caporales, en el cual, tiempo después, se integra al personal femenino como danzante. Respecto a lo que significa la danza que representan los Negritos –que llevan la cara pintada con betún- esta rememora la historia del traslado de los negros africanos a América y su esclavitud durante la colonia española. Esta representación es simbolizada

a través de la música (tocan varios instrumentos de percusión), así como mediante una coreografía que se caracteriza por su expresividad en movimientos.

Omar Erick Ledezma Maldonado, presenta un estudio referido a la historia de la danza de los Tobas. Esta danza sería una recreación y apropiación de la danza "Chunchus" de Tarija, que fue trasladada a Oruro a mediados del siglo XX. La danza Tobas, al presente, es una danza donde se expresa un imaginario sobre lo étnico, en ella se sintetiza la imagen de todas las etnias del oriente, pero al mismo tiempo, la pluraliza con todo tipo de vestimenta. Ledezma muestra que en esta danza se da la mayor versatilidad o fluctuación del imaginario que, en base a la imaginación de los bailarines y artesanos, no sólo cambia el traje, sino también inventa vestimentas para representar a brujos, chamanes, y así, asociativamente, se llega incluso a representar indios norteamericanos.

De ese modo, el conjunto de ponencias permite trazar una línea historiográfica sobre el fenómeno folklórico urbano en las últimas décadas del siglo XX, y muestran, entre otras cosas, que a fines de los años 60, y sobre todo a partir de los años 70, se da un proceso de emergencia y conformación de conjuntos de música folklórica, como también de conjuntos de danzas folklóricas que surgen en torno a las diversas entradas existentes, las cuales, a su vez, se multiplican o reproducen en diversos lugares.

Parte I

EL IMAGINARIO SOBRE LO ÉTNICO EN LAS ENTRADAS FOLKLÓRICAS URBANAS

- *Fernando Cajías de la Vega*
- *Javier R. Romero Flores*
- *Germán Guaygua Ch.*

EL IMAGINARIO SOBRE LO ÉTNICO EN LA ENTRADA UNIVERSITARIA DE LA PAZ

*Fernando Cajías de la Vega*¹

Breve Historia de la Entrada Universitaria

La vinculación de la Universidad con la danza folclórica todavía no tiene una historia sistematizada. Existen referencias de expresiones folclóricas años antes de 1988, pero lo cierto es que predominaban otras manifestaciones culturales bolivianas, igualmente válidas. Por ejemplo, a fines de los años 60s e inicios de los 70s, eran famosas las peñas en los predios universitarios, en las que alternaban la música protesta y la música nacional, peñas en las que uno de los principales invitados era Benjo Cruz. En los 70s, el auge de los conjuntos folclóricos de guitarra, vientos y bombo también consiguió muchos seguidores dentro de importantes segmentos de la Universidad paceña.

Desde mediados de los 70s, es difícil precisar la fecha, segmentos importantes de jóvenes, provenientes de diferentes sectores de las ciudades, empiezan a conformar las culturas juveniles folclóricas, destacando la participación en el carnaval de Oruro. En esas culturas, por supuesto, estaba la presencia de estudiantes universitarios y universitarias, pero ninguna de ellas se identificaba con alguna carrera, facultad o universidad hasta la fundación de los Caporales de la Universidad de San Simón, cuya historia está muy vinculada, hasta el día de hoy, con el Carnaval de Oruro.

Poco tiempo después, en 1980, al conmemorarse el cincuentenario de la Autonomía Universitaria, como parte de los festejos, se decidió participar en la Entrada del Gran Poder y para ello se creó la Llamerada San Andrés, a la que tengo la satisfacción de pertenecer. El propósito de la participación era, sobre todo, integrar a los universitarios a la cultura popular. Lastimosamente, al poco tiempo, el golpe de García Mesa frustró la

¹ Doctor en Historia de América de la Universidad de Sevilla. Catedrático de la UMSA y de la UCB.

continuación del proyecto; pasaron varios años y recién en 1986 se volvió a fundar la Llamerada San Andrés, vinculándose desde sus inicios con la Entrada del Gran Poder y también, poco después, con el Carnaval de Oruro, como bloque de la Llamerada de la Zona Norte.

Visto el creciente interés de los jóvenes universitarios por el folclore e interpretando la búsqueda de nuevos espacios, el llamero Luis Sempértegui elabora un proyecto para crear el Ballet Folclórico Universitario, proyecto que presentamos a las autoridades universitarias. Sempértegui es incorporado como funcionario de la Dirección de Extensión Universitaria, y allí elabora el proyecto del Carnaval Universitario que se estrena en marzo de 1988 con la participación de llameros, caporales, kusillos mezclados con pepinos y gusanitos.

Al año siguiente, la Entrada se multiplica en participantes, danzas y conjuntos, lo mismo que el año 1990. Ya en esas versiones predomina lo folclórico y la competencia. Es importante recordar que en esas primeras versiones participaron los Antawaras de la Universidad Católica Boliviana y grupos invitados de otras universidades y fraternidades extrauniversitarias. Aquellos años, la Entrada Universitaria fue dirigida por la Dirección de Extensión Universitaria encabezada por Luis Sempértegui.

Respecto al tema que nos preocupa en esta ocasión, es importante recordar la reflexión de un periodista de Última Hora, publicada el 10 de marzo de 1989: "Este tipo de eventos a nivel universitario debe repetirse con mayor frecuencia a partir del incentivo que se logra en una juventud deseosa de **sentir lo nuestro, lo nacional**". Otro articulista, del mismo periódico y por la misma fecha, afirmaba que el Carnaval Universitario mostraba a la universidad en la **cultura popular**. Varias notas periodísticas alabaron el evento, pero otras lo criticaron con el tan repetido argumento de que este tipo de eventos paralizan la ciudad.

El año 1991 marca la institucionalización plena de la Entrada: se crea la Asociación de Conjuntos Folclóricos de la UMSA; la organización pasa a una Comisión organizadora del Consejo Universitario sobre la base de la Comisión de Cultura; se dicta un reglamento y se limita el número de conjuntos invitados que no pertenezcan a la UMSA.

Cada año creció la Entrada y se aumentaron los criterios para su organización. Un importante seminario realizado el año 2001, organizado por la Comisión de Cultura y la Asociación de Conjuntos Folclóricos de la UMSA, reflexionó sobre los objetivos de la entrada, su organización, los criterios de evaluación y las categorías de las danzas.

El resultado más importante del seminario fue la aprobación por el Consejo Universitario, en abril del 2002, del nuevo Reglamento de la Entrada Folclórica Universitaria. Si bien no recogió todos los puntos analizados en el seminario, significó un gran avance.

El artículo 2, para el tema que nos preocupa, establece: "La Entrada Folclórica Universitaria tiene el objetivo fundamental de rescatar, valorizar y difundir la variedad de danzas folclóricas, que **como expresión de las diversas nacionalidades del país, representa la riqueza intangible regional y de Bolivia**. Asimismo, la Entrada Folclórica Universitaria, se constituye en un acontecimiento que permite **fortalecer la identidad nacional entre los miembros de la comunidad universitaria de San Andrés**" (faltó lastimosamente incorporar en el primer párrafo el término "investigar").

En el artículo 3 se "fija como fecha de realización el último día sábado del mes de julio, **en conmemoración de la conquista de la Autonomía Universitaria**". Desde un principio, quedó clara esta diferencia de la Entrada Universitaria con las fiestas patronales: la ausencia de una evocación religiosa, definiéndose más como una evocación política y un fortalecimiento de la identidad nacional.

Finalmente, es importante recordar el carácter competitivo de la Entrada. El artículo 32 del reglamento establece que, para la calificación y evaluación de cada conjunto folclórico, se tomarán en cuenta: la monografía de investigación (20 puntos); la disciplina (20 puntos) y la presentación de la música, danza y coreografía (60 puntos).

Clasificación de las danzas

Como producto de las investigaciones y de las monografías y, con el fin de organizar mejor los bloques de la Entrada y la evaluación de los conjuntos, evitar la proliferación de una misma danza y garantizar la diversidad, el Reglamento de la Entrada aprobado el 2002 establece, en su artículo 14: "En cada Entrada Folclórica podrán participar como máximo, seis grupos que representen una misma danza. Las categorías a las que se enmarcarán todos los conjuntos serán las siguientes:

Categoría A: Danzas tradicionales o criollas mestizas que han tenido origen en la ciudad y se las interpreta con bandas que tienen instrumentos de metal.

Categoría B: Danzas autóctonas de origen rural que en la actualidad se bailan con el acompañamiento de bandas que tienen instrumentos de metal.

Categoría C: Danzas autóctonas de origen rural, que se interpretan con instrumentos nativos".

Luego, las danzas fueron incorporadas en las categorías respectivas. En la primera: las morenadas, los caporales, las diabladas, equivocadamente los llameros.

En la segunda categoría: las cullawadas, los tobas, los pujllay, los tinkus, las chacareras, los suri sicuris, los potolos y los calcheños.

En la tercera categoría, se agrupan conjuntos que interpretan kantus, tarqueadas, mohoseñadas, jula julas, jalkas, arete, sicuris.

Por el tema de este coloquio, interesan, sobre todo, los conjuntos que interpretan la segunda y la tercera

categoría. Consideramos que las llameradas deben estar en la segunda categoría y tampoco hay que olvidar la actual discusión sobre el origen de la morenada.

La Entrada Universitaria y el Imaginario

Como afirma Beatriz Cajías, el imaginario es la construcción social de la realidad. Antes el conocimiento era considerado exclusivamente como una construcción individual, actualmente se considera de la misma importancia el conocimiento como construcción social, construcción que es permanente y, a la vez, dinámica. En una sociedad diversa como la boliviana y la paceña, conviven varios imaginarios colectivos. Para este artículo, brevemente partimos de esta conceptualización:

"Los imaginarios sociales producen valores, las apreciaciones, los gustos, los ideales y las conductas de las personas que conforman una cultura. El imaginario es el efecto de una compleja red de relaciones entre discursos y prácticas sociales, interactúa con las individualidades... El imaginario comienza a actuar como tal, tan pronto como adquiere independencia de las voluntades individuales, aunque necesita de ellas para materializarse. Se instala en las distintas instituciones que componen la sociedad, para poder actuar en todas las instancias sociales. El imaginario no suscita uniformidad de conductas, sino más bien señala tendencias. La gente, a partir de la valoración imaginaria colectiva, dispone de parámetros para juzgar y para actuar. Los juicios y las actuaciones de la gente, inciden también en el depósito del imaginario, el cual funciona como idea regulativa de las conductas. Las ideas regulativas, no existen en la realidad material, pero existen en la imaginación individual y en el imaginario colectivo, producen materialidad, es decir, efectos de la realidad" (www.cyberhumanitatus/uchile).

Lo imaginario tiene que ver con varios ámbitos: lo étnico, lo social, el género y lo institucional porque, como dice Castoriadis: "los significados sociales imaginarios, además de ser llevados por la sociedad, están encarnados en sus instituciones y le dan vida" (ídem).

Las culturas indígenas en nuestro país tienen sus imaginarios tradicionales y también dinámicos, muchos de los cuales están encarnados en sus danzas e institucionalizados en sus fiestas.

Si concebimos el imaginario social, como afirma Castoriadis, no como la representación de ningún objeto o sujeto, sino como "la incesante y esencialmente indeterminada creación sociohistórica y psíquica de figuras, formas e imágenes que proveen contenidos significativos y lo entretejen en las estructuras simbólicas de la sociedad", la Entrada Universitaria, con sus veinte años de historia y las culturas juveniles que la componen, han construido e institucionalizado un imaginario de la cultura popular que, si bien no es el mismo que los imaginarios indígenas, tiende puentes profundos entre ambos imaginarios.

De acuerdo a los principios de la Entrada Universitaria y de los grupos que la componen, su imaginario establece que identidad cultural está estrechamente relacionada con cultura popular, integración nacional, expresión de la diversidad y representación de la riqueza folclórica de Bolivia. Por eso, busca apropiarse y recrear la riqueza de la multiplicidad de danzas indígenas, mestizas, de la zona andina, así como del oriente y el sur del país.

En la Entrada Universitaria, cada grupo hace una representación de una danza, pero no es sólo eso; todos los conjuntos se esfuerzan por conocer la cultura representada. La investigación lleva a conocer muchos aspectos, pero, aun así, nunca la representación es idéntica al original. La representación construye una nueva identidad a partir de la recreación.

Sin duda, existen profundas diferencias entre el tinku y el pujllay que se llevan a cabo en el Norte de Potosí y en Tarabuco, respectivamente, sobre todo por la ritualidad en función de la reproducción de la vida que no existe en las fiestas folclóricas urbanas. Sin embargo, los tinkus universitarios se apropian de muchos contenidos, como la vestimenta, los gritos, la pelea, la música, así como también recrean la misma música con otros instrumentos y, constantemente, la coreografía de la danza.

Aunque no todos los universitarios que bailan conocen con profundidad lo que bailan, los representantes de las culturas juveniles folclóricas no sólo bailan las danzas indígenas, sino saben y aprecian los contenidos de lo que bailan y comprenden cómo el grupo cultural al que representan concibe la realidad social, a través de su fiesta, con sus rituales, música y danza.

Eso pasa en los pujllays, los tinkus y los llameros y también, tal vez con más profundidad, en los talleres que interpretan danzas autóctonas. En esos talleres predomina la investigación y se evitan las meras recreaciones musicales y coreográficas. Esa es la mayor diferencia entre fraternidades y talleres, ya que, en las primeras, si bien existe la investigación y la búsqueda de identidad, tiene igual importancia lo artístico y lo lúdico; en cambio, en los segundos, lo predominante es la investigación y la búsqueda de la mayor autenticidad de la interpretación, aun a costa del lucimiento artístico.

Otro aspecto importante para analizar es el de la transmisión del imaginario. En las culturas indígenas rurales la transmisión es vertical, de una generación a otra generación, de padre a hijo; es una transmisión más duradera y los contenidos culturales se repiten con más fidelidad. En cambio, en la Entrada Universitaria, la transmisión es más horizontal, entre personas de una misma generación, de amigo a amigo, de estudiante a estudiante. Si bien muchos profesores apoyan las presentaciones, la transmisión se da más fuera del aula; inclusive, se ha dado y se da una transmisión a la inversa, de alumno a profesor. La transmisión del imaginario en la Entrada Universitaria es más dinámica y menos duradera.

La Entrada Universitaria es un camino cultural de ida y vuelta; muchos universitarios se apropian de identidades indígenas y mestizas y con ello refuerzan sus vínculos con la cultura boliviana; por otro lado, grupos étnicos y provinciales se presentan en la Entrada Universitaria y también logran reafirmarse en su identidad.

Por ejemplo, para los afrobolivianos, las Entradas Folclóricas urbanas, entre ellas la Entrada Universitaria, han

significado un reforzamiento de su identidad. El aplauso y el cariño del público han consagrado su danza y, por lo tanto, se sienten orgullosos de interpretarla, lo que no sucedía hace algunas décadas. Por otra, se sienten parte de la cultura boliviana, aun cuando en otros ámbitos todavía sientan la exclusión.

Igualmente, los estudiantes residentes chaqueños han logrado darle una posición a la chacarera y hoy es una de las danzas más interpretadas por jóvenes de múltiples procedencias; así, el chaqueño que participa en la Entrada contribuye a la diversidad, pero también se siente parte del todo.

Las entradas folclóricas urbanas han contribuido a que la fiesta tome la ciudad y, con ella, grupos a los que el Prado o la avenida Camacho eran ajenos. Parafraseando a Allende, los prados se abren para todos y el ex-esclavo es dueño de la calle; ese es ya un nuevo imaginario, pese a que algunos siguen creyendo que el Prado es sólo para los autos.

También es importante resaltar que el imaginario de la Entrada Universitaria, como el de otras entradas, es multifacético. Lo indígena, lo criollo, lo mestizo, lo juvenil, como la autonomía se entremezclan dando un resultado muy complejo.

Las fiestas urbanas folclóricas y, entre ellas, con gran fuerza, la Entrada Universitaria, han contribuido a construir un nuevo imaginario respecto al rol de la mujer dentro de la sociedad. La mujer ya no juega un rol secundario en la fiesta, la fiesta se ha feminizado por la avasallante participación de la mujer. La caporala significa muchas cosas, pero destaca el disfrute del cuerpo de la mujer desde la propia mujer, la exhibición no traumática. Algo que pasa también con las figuras de la morenada, con las tobas, con las cullawas modernas, con las chinas supay.

Si antes predominaba la necesidad y el deseo de dejar de ser cholas; docentes universitarias buscan ser cholas, por lo menos en el día de fiesta; muchas se ven más lindas que con su mandil blanco de odontólogas o de investigadoras. En la fiesta del Gran Poder destacan las cholas de poder, elegantes y altivas; en la Entrada

Universitaria las jóvenes figuras y las profesoras que bailan de cholos antiguos. Este es otro ejemplo de la dinámica del imaginario.

Es cierto que no todos los actores tienen plena conciencia de lo que significa la Entrada Universitaria, pero también es cierto que los militantes de las culturas juveniles folclóricas han logrado consolidar su compromiso con el país, de una manera diferente a la de las organizaciones políticas de las décadas anteriores, menos heroica, pero igualmente válida, como válida es también su recreación del imaginario indígena en el contexto urbano.

FIESTAS PATRONALES EN BOLIVIA

NARRATIVAS E IMAGINARIOS

*Javier R. Romero Flores*¹

Introducción

Esta es una sucinta reflexión en torno a las danzas y su relación con el imaginario de lo étnico y lo identitario. Por la complejidad del tema partiremos del contexto generador de la danza y, desarrollaremos el proceso de las fiestas patronales a partir del cual se han generado danzas e imaginarios diversos en todo el país.

La dinámica de las fiestas patronales en Bolivia, ha generado narrativas diversas en los cuatro puntos cardinales del país y también en el exterior. Una referencia importante de la repercusión a nivel global de estos fenómenos es la nominación del Carnaval de Oruro como “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad”, por la UNESCO.

Las manifestaciones festivo-rituales que inundan las calles de ciudades y pueblos en Bolivia y, actualmente también de ciudades de países de las Américas y Europa, han ido desarrollando sus propias dinámicas y, a partir de éstas, han construido sus propias particularidades. Sin embargo, en todas ellas, de una o de otra manera, están presentes la música, la relación social, el ritual y la danza.

Estos cuatro elementos no dejan de faltar en este tipo de fiestas, y por esto se convierten en parte de un sistema interrelacionado en el que la dinámica de cada elemento depende de los otros. Por esta razón, para hacer inteligible la construcción de los imaginarios relacionados con la danza, es importante comprender la dinámica de los diversos espacios festivos que se han ido generando en el territorio boliviano en la historia larga.

¹ Antropólogo, Magíster en Ciencias Sociales.

En este sentido, desarrollaremos una mirada acerca del espacio de la fiesta y cómo, a partir de éste, se manifiesta la danza; posteriormente, profundizaremos la relación de la danza y los ciclos productivos, para finalmente mostrar la manera en que la dinámica actual ha convertido a la danza en un elemento de puesta en escena, con características e imaginarios diversos en cada contexto sociocultural y espacio-temporal.

La Fiesta como contexto generador de la danza

La fiesta en general y desde sus orígenes tiene relación con momentos especiales en los que el éxtasis es un componente infaltable. En la historia de las sociedades humanas sabemos que a la fiesta se la conoce como a una de las formas primarias de convivencia de los grupos humanos. Se sabe también que el origen de las fiestas se remonta al tiempo de realización de las primeras reuniones familiares estacionarias de las poblaciones nómadas de los tiempos antiguos. En muchos casos, las fiestas tenían que ver con celebraciones relacionadas con manifestaciones religiosas, sin embargo, acontecimientos guerreros también eran motivo de celebraciones festivas.

Posteriormente y, con el desarrollo histórico-cultural de las sociedades humanas, las fiestas se han ido desarrollando en torno a dioses específicos y cultos religiosos relacionados con los ciclos agrícolas en los distintos confines del mundo.

De esta manera, a lo largo de la historia de la humanidad, la fiesta -como construcción social- se ha convertido en un fenómeno que se reproduce de diversas formas y con distintas características, en función de las particularidades regionales culturales e históricas en todo el mundo.

Pero, más allá de estas formas diversas y estas características distintas, la dinámica de la fiesta no puede prescindir de cuatro componentes fundamentales que se relacionan directamente unos con otros. Estos son: la relación social, la música, el acontecimiento –que puede ser ritual o cívico– y la danza. Por esta razón, no podemos abordar la problemática de la danza sin tomar en cuenta los otros componentes con los que esta actividad surge en la vida humana y, fundamentalmente, no se puede obviar la fiesta como contexto mayor de la danza.

Es a partir de este abordaje que podremos comprender mejor la dinámica de los imaginarios y su relación con los procesos de inclusión y exclusión que definen las fronteras de las identidades y la construcción de nuevos espacios sociales y nuevos referentes identitarios.

Fiesta, danza y ciclos productivos.

Las fiestas, antes de la llegada del imaginario judeo-cristiano, se desarrollaban dentro un horizonte productivo prehispánico que, en función de los ecosistemas y posibilidades productivas, podían tener distintos referentes: la caza y la recolección, lo pecuario y lo agrícola. Para el caso de los Andes bolivianos, aún hoy en el área rural, existe bastante énfasis en lo agrícola. Estos ciclos se relacionan directamente con los cambios atmosféricos y los cambios de estación que, para el caso de los Andes en general, presentan bastante diferencia con las cuatro estaciones (otoño, invierno, primavera y verano) del hemisferio norte, pues normalmente se mide el tiempo a partir de la época de barbecho (preparación de la tierra para la siembra), la época de siembra y la época de cosecha, relacionadas con las épocas fría, húmeda (de las lluvias) y seca.

Todo este ciclo anual en el que han vivido miles de años las culturas andinas, entrelaza distintos componentes y facetas de la cotidianidad de sus habitantes, y el fin último siempre es la reproducción de la vida. Cuando el ciclo se interrumpe por alguna razón, plagas, sequías, granizadas, etc. es la reproducción de la vida la que se ve afectada.

Cuando hablamos de ciclos productivos, nos estamos refiriendo a culturas que han desarrollado un “mundo de la vida” desde el cual han ido construyendo una forma particular de relacionarse con el mundo, en la cual la continuidad del ciclo tiene que ver con la continuidad de la vida y, la interrupción del ciclo genera directamente la interrupción de la vida.

En este contexto, la música, la relación social, el ritual y la danza, los cuatro elementos que hacen a la fiesta, son parte de estos ciclos y se han desarrollado junto a ellos de manera ecosistémica. Por esta razón, no se puede concebir la vida sin la fiesta, ni la fiesta sin la danza. Porque además, estas celebraciones festivas corresponden a las distintas épocas del ciclo de la vida: la fiesta del primer barbecho, de la siembra, de la primera cosecha, etc. Además, en cada época se desarrolla distinta música con diferentes instrumentos.

Sin embargo, además de estas grandes fiestas que convocan a la totalidad de los componentes de las comunidades y ayllus de los andes bolivianos, están también las fiestas pequeñas, donde participan las familias extendidas, en las que se celebran nacimientos, “rutuchis” o “uma rutucus” (ceremonias de corte de pelo a recién nacidos), bautizos, matrimonios que, junto a los cambios de autoridad y a los alferazgos o presteríos, conforman un ciclo durante la vida de toda una generación, a partir del cual los adultos mayores logran prestigio social y son denominados “pasarus”. Estas son las parejas o matrimonios que han cumplido todas las “obligaciones” con las deidades, con la naturaleza y con su comunidad, y por ello siempre son muy bien atendidos por el resto de los comunarios.

Entonces, la fiesta es un componente fundamental del ciclo de la vida y, para el caso de los Andes, sirve para que la pareja que realiza la fiesta, entre en relaciones de reciprocidad con el universo construido desde su “mundo de la vida”, esto quiere decir, cumplir con las deidades del mundo de arriba (Alax Pacha), con las deidades del mundo de abajo (Manqha Pacha) y con el mundo de los vivos, su comunidad. Las relaciones con estos tres mundos siempre se han realizado a través del ritual, de la música y de la danza, desarrollados como una totalidad.

Actualmente, en algunos sectores del área rural de los Andes bolivianos, muchas de las fiestas se han acomodando al calendario gregoriano y se realizan en relación con las fiestas patronales afines a la religión católica. Sin embargo, las prácticas culturales y las representaciones sociales desde las cuales se desarrolla la dinámica festiva, corresponden más al mundo de la vida desarrollado desde tiempos prehispánicos, en el que el ritual, la música y la danza se relacionan directamente con la reproducción de la vida.

En estos contextos de fiestas familiares y/o comunitarias, la danza -como movimiento corporal- es un elemento implícito y sirve para connotar alegría y diversión, en el sentido de *celebración de la reciprocidad* con las entidades existentes en el mundo de la vida de estas culturas.

En muchas oportunidades y en distintos trabajos de campo hemos escuchado decir: “En la fiesta hay que ch'allarse, hay que bailarse y hay que alegrarse”. Esta referencia y las formas de desarrollar la danza en los contextos rurales, nos muestran la importancia del sentido de la danza más que la “maestría” en la ejecución de la misma. La uniformidad en los movimientos de la tropa, el “orden” como calidad de la danza, no son lo fundamental; hay casos en los que estos elementos pueden estar presentes pero, son complementarios a los actos rituales y sociales.

Las fiestas patronales en los centros urbanos

El imaginario católico, desde su llegada en tiempos de la colonia, se ha hecho presente en una serie de manifestaciones culturales, y también en los rituales de los Andes. Estos procesos, a partir de una necesidad política y, sobre todo, por la carencia teórica, han sido denominados desde la mirada colonial como “sincretismo” o “simbiosis”, pensando que algunos grupos humanos superponen distintas cosmovisiones, formas de ver el mundo y maneras de concebir un ritual y/o una fiesta.

Sin embargo, no se toma en cuenta que las prácticas culturales asumidas en determinados momentos, siempre son desarrolladas desde un horizonte cultural y desde representaciones sociales particulares que son parte de un determinado mundo de la vida. Estas prácticas y estas representaciones, son parte de una dinámica en la que se generan procesos de transformación a lo largo del paso del tiempo.

En este sentido, a partir de la llegada del imaginario católico, se genera un proceso de transformaciones y se van dando nuevas formas de manifestar la fiesta, la ritualidad, y la danza. Aquellos rituales dedicados a los

ciclos productivos agrícolas se trasladan a los centros urbanos y, al mismo tiempo que se contaminan de algunas prácticas culturales hispanas, el imaginario productivo agrícola también contamina a estas últimas.

En este proceso nacen las fiestas patronales en los Andes, y es en un mismo espacio, pero con mayor complejidad, donde se van manifestando distintas prácticas culturales relacionadas con la fiesta, la danza y el ritual. La ciudad se vuelve el escenario para que aquel mundo de la vida relacionado con los ciclos productivos agrícolas, se vaya acomodando a una sociedad instaurada desde la visión capitalista con énfasis en la producción minera.

Este proceso genera un tránsito en las dinámicas de la vida cotidiana de los pobladores de los centros urbanos en general y de Oruro en particular. Por una parte, la manera cíclica de concebir la vida en un contexto agrícola, se acomoda a un contexto urbano con énfasis en la producción minera y, por otra parte, las formas productivas capitalistas llegadas con los españoles, se van acomodando a las primeras.

Dos proyectos civilizatorios muy diferentes son el fundamento para cada uno de los “mundos de la vida”, a partir de los cuales se vive la fiesta y la danza. En algunos casos, la mirada toma como referente primero a las nociones de reciprocidad con el cosmos, fundadas en el horizonte agrícola, donde la reproducción de la vida es el fundamento; en otros, el referente surge de la mirada capitalista moderna europea occidental, en la que la reproducción del capital es el fundamento.

Estatus y prestigio versus contrato y acumulación del capital, marcan la dinámica social en las fiestas. La danza y los imaginarios también transitan entre estas formas de vivir la fiesta. Por una parte el culto a la vida, por otra el culto al cuerpo como objeto para la venta. Estos son los dos extremos en los que transitan los imaginarios en las fiestas patronales.

Sin embargo, la fuerza de la sociedad de consumo, instaurada por el capitalismo global, arrasa todo lo que encuentra a su paso, y por ello aquellas manifestaciones festivas exteriorizadas en la danza, que sirven para expresar la reproducción de la vida, son cada vez menores y su presencia se aleja cada vez más de los centros urbanos.

Dentro de este proceso, la danza como parte de las fiestas patronales urbanas, se ha ido transformando en una puesta en escena en la que el ser visto se convierte en lo fundamental, por encima de la reproducción de la vida como parte de un todo, junto a las relaciones sociales y rituales.

Desde la década de los ochenta, un nuevo fenómeno irrumpe en el espacio festivo del Carnaval de Oruro. Se trata de danzas –denominadas por los precursores de las mismas– “de rescate”. Estamos hablando de los “Tinkus” y los “Pujllay”, que entre una de sus características importantes, al igual que los caporales, no utilizan careta. La primera es una alegoría al ritual del Norte de Potosí que nace sin un contacto directo con las poblaciones de origen. Pienso, a manera de hipótesis, que esto marcará su posterior proceso.

La segunda danza mencionada, los Pujllay, nace como un intento de reproducción minuciosa de una determinada comunidad de Tarabuco, al punto de contratar un grupo de músicos tarabuqueños. Pienso, también a manera de hipótesis, que este lazo inicial fundador, también marcará su proceso posterior.

Si tendríamos que ubicar a estos conjuntos en algún lugar del abanico antes mencionado, los Tinkus estarían más cerca del extremo que reproduce el mercado y la sociedad de consumo, y los Pujllay estarían un poco más inclinados hacia el lado que reproduce la vida.

Estas afirmaciones, en este caso, las planteo de paso y no a nivel de hipótesis, ya que es fundamental un proceso de investigación más profundo. Sin embargo, algo que sí me atrevo a proponer como futura hipótesis de trabajo es que, a nivel del discurso, en ambos conjuntos o danzas se plantea lo “tradicional” y “cultural

identitario” como algo para “rescatar”, “conservar”, para “sentirse orgullosos”; y al nivel de las prácticas culturales, en los Tinkus desaparece el discurso, mientras que en los Pujllay permanece en algunas prácticas de gran parte de sus integrantes.

Actualmente, entre los Tinkus y, a pesar de algunas iniciativas aisladas, existe poco o ningún contacto con las comunidades a las que, supuestamente, representan, esto hace que el universo de conocimiento de la alegoría de la que son parte, sea nulo en la mayoría de los casos. En cambio, los Pujllay tratan de no perder contacto con las comunidades de Tarabuco, e incluso mencionan con orgullo: “nosotros bailamos con los comunarios, dormimos con ellos y comemos lo mismo que ellos”. Otro signo manifiesto es la identificación total con la coca.

La danza como puesta en escena

En nuestro país, el proceso de puesta en escena de la danza durante las fiestas patronales, se ha ido dando a lo largo del siglo XX. En este proceso, la narrativa y los imaginarios de la danza también se han ido modificando. Aquella “obligación” de devolver los bienes y los servicios recibidos durante anteriores ciclos productivos, expresados en comida, bebida, danza y ritual, estaba marcada por un énfasis en la comunicación oral y las relaciones sociales y rituales, ahora estas prácticas son cada vez menores.

Actualmente, las puestas en escena desarrollan narrativas e imaginarios que priorizan la mirada por encima de la relación social o ritual. Todas las fiestas patronales más importantes del país en las distintas ciudades, han reemplazado el culto a las deidades –sean éstas andinas o católicas– por el culto a la mirada y a “ser mirado/a”. El escenario más importante de las fiestas son las rutas de recorrido de las entradas, que es donde la presencia se vuelve masiva, mientras que las misas o las mesas previas, acogen a minorías todavía creyentes de la importancia de la reproducción de la vida a través del ritual.

En el caso del Carnaval de Oruro, los espacios rituales que circundan la ciudad, todavía contagian de su energía a los pobladores locales, y éstos irradian su compromiso ritual hacia pequeños círculos familiares y sociales presentes en el espacio festivo del Carnaval de Oruro. Sin embargo, la fuerza del consumo y la reproducción del mercado, expresada en la venta del Carnaval de Oruro como paquete turístico, desbordan y arrinconan estas otras lógicas sobrevivientes en pequeños espacios sociales y rituales.

Para el caso de los ejemplos citados, ambas danzas, Tinkus y Pujllay, no escapan a esta lógica; la finalidad última es hacerse objeto de la mirada, ya sea mascando coca, en el caso de los hombres, o con el rostro sin pintar en el caso de las mujeres, pero nunca se pensó en taparse la cara.

En muchos casos, el ser protagonista de la representación de identidades a las cuales se les ha negado visibilidad históricamente, suele ser una razón más para estas personificaciones; los diferentes comportamientos en ambas danzas tienen que ver también con el grado de visibilización o invisibilización de aquellas culturas.

En algunos casos, las representaciones de lo exótico, para “los otros”, se transforman en objetos de consumo con posibilidades de exportación. A partir de estas dinámicas, se cruzan intereses económicos, de prestigio y de poder, que cada vez más se alejan de la reproducción de la vida como fundamento y asumen el discurso de la “tradición” para la reproducción del mercado. Este tipo de situaciones se conocen en el Carnaval de Oruro desde la década del cuarenta en el siglo XX. Estos son, entre otros, algunos factores que se mueven en las nuevas construcciones identitarias y en la circulación de imaginarios, que en algunos casos sirven de “comodines identitarios” y en otros de “suplantaciones interesadas”.

LOS EMBLEMAS DE LA DIFERENCIA: CONTINUIDAD E INNOVACIÓN EN LA FESTIVIDAD DEL GRAN PODER

*Germán Guaygua Ch.*¹

¿A qué nos referimos cuando hablamos de identidades culturales, de cambios y rupturas en la tradición cultural? y, ¿cuál es el vínculo que se establece con las relaciones interculturales que se dan entre las distintas identidades diferenciadas en el espacio festivo? Estamos presenciando procesos culturales de asimilación, readecuación, innovación y creación de nuevas identidades a partir de lo festivo.

Al parecer, es en el espacio festivo de la fiesta del Gran Poder, que se producen simultáneamente distintos procesos socioculturales como ser: los procesos de hibridación, yuxtaposición cultural y, de continuidad y/o ruptura, donde se van forjando emblemas, imaginarios sociales, estéticas irreverentes, en fin, prácticas sociales diferenciadas que tienen como protagonistas fundamentales a los migrantes aymaras provenientes del área rural del departamento de La Paz.

Sin embargo, es importante precisar algunos conceptos que pueden ayudarnos a entender estas sinuosas trayectorias. Primero, habría que precisar lo que se entiende por cultura. Según Albó (2000), cultura es el conjunto de rasgos transmitidos por un grupo humano y que sirven para organizar la forma y el estilo de vida, darle identidad y diferenciarlo de otros grupos humanos.

Los códigos culturales de las distintas identidades se van aprendiendo, transmitiendo y se comparten a las generaciones venideras en diversos ámbitos culturales:

a) **Ámbito de la economía y la tecnología (el territorio en relación con el medio ambiente).**

¹ Licenciado en Sociología, Master en Ciencias Sociales.

b) Ámbito de las relaciones sociales (organización familiar, social, del trabajo, política).

c) Ámbito de lo imaginario y lo simbólico (abarca la lengua, el arte, la religión, el sistema de valores y la cosmovisión), (ídem).

Muchos elementos culturales que integran estos tres ámbitos pueden ser compartidos por varios grupos y no son, por tanto, significativos para la identificación de un grupo cultural determinado. De la misma manera, resulta difícil precisar los elementos integrantes de una cultura, también lo es precisar cuáles de estos elementos tienen mayor peso a la hora de marcar la identidad de un grupo. En unos casos puede ser el territorio, puesto que éste implica una manera particular de adaptarse al medio ambiente y de organizarse; en otros casos será la lengua, ya que ésta hace permanentes referencias al contexto; también serán la historia, las tradiciones y las celebraciones y así sucesivamente.

Por tanto, las afiliaciones culturales no constituyen círculos cerrados, sino más bien círculos entrelazados dentro de los cuales no todos los que integran ese círculo comparten las mismas referencias culturales. La existencia de varios círculos entrelazados facilita el encuentro de rasgos comunes, la relación entre grupos y, en consecuencia, la interculturalidad. En medio de dichas relaciones y cruces, no se puede negar la existencia de ciertas identidades culturales que pesan más que otras, por el hecho de que comparten más elementos en un determinado marco de referencia. De esta manera, se puede evidenciar el surgimiento de conflictos derivados de la misma diversidad cultural.

Por lo tanto, las culturas no son estáticas y detenidas en el tiempo, sino que se renuevan constantemente por evolución interna o por contacto con diversos pueblos y grupos culturales. En la amplitud de este universo cultural, Albó distingue dos grandes categorías de rasgos culturales:

a) La categoría simbólica: formada por todos los elementos que transmiten un mensaje (más allá de lo tangible).

b) La categoría pragmática: formada por el conjunto de instrumentos, destrezas y conocimiento que reflejan, de forma práctica, la manera de resolver un problema.

Ambas categorías pueden combinarse en cualquier ámbito cultural. Por ejemplo, la adaptación al medio ambiente es un proceso pragmático, pero la identificación de este medio ambiente, como territorio propio, es al mismo tiempo una construcción simbólica. De esta forma, ambas categorías van cambiando en el tiempo junto al conjunto de la cultura, ya sea por evoluciones internas o por influencias externas; sin embargo, dentro de esta evolución, los componentes simbólicos son los que contribuyen a mantener la identidad del grupo.

Debido a que el concepto de identidad es tan complejo y permeable, resulta más pertinente hablar de interculturalidad que de multiculturalismo. La interculturalidad entonces hace referencia a cualquier situación en la que existe una relación entre dos culturas. Albó se refiere a ella como “las actitudes y relaciones de las personas o grupos humanos de una cultura con referencia a otro grupo cultural, a sus miembros o a sus rasgos o productos culturales” (Albó, 2000).

Según Albó, el eje central de la interculturalidad es la relación con “otros”, con algo o alguien que es diferente. Debido a ese encuentro con el “otro”, es que la interculturalidad se constituye en un campo en el que se aplica el concepto de alteridad. Existen todo tipo de relaciones interculturales, desde las relaciones conflictivas y destructivas, hasta las de pleno entendimiento y enriquecimiento individual por el contacto con el otro. Albó tipifica estas relaciones según un criterio de gradación, que va desde lo menos deseable a lo más deseable:

Interculturalidad negativa:

- Actitud y relaciones que llevan a la destrucción de una de las partes.
- Actitud y relaciones que llevan a la disminución de una de las partes, por crear dependencias y por subyugarlas.
- Actitud que lleva a limitar las relaciones por prescindencia y distanciamiento.

Interculturalidad positiva:

- Actitud y relaciones de simple tolerancia (las partes se aguantan sin perjudicarse).
- Actitud de mutuo entendimiento e intercambio que lleva al enriquecimiento de las partes.

En la realidad puede existir una combinación de relaciones positivas y negativas. Por ejemplo, los conflictos interculturales pueden tener una fase negativa en su inicio pero, a la larga, ambas partes pueden terminar aceptando algo que antes rechazaban.

En cada una de estas situaciones de interculturalidad, se van configurando distintos niveles de complejidad que van desde lo personal hasta lo colectivo, social e institucional.

Al estudiar fenómenos de interculturalidad, es necesario analizar la relación que se establece entre las diferencias intraculturales, que existen en el interior de una cultura, y las diferencias interculturales, que separan e identifican una cultura frente a otra. Pero la interculturalidad no es abarcable conceptualmente si nos centramos únicamente en la noción de cultura, sin atender y analizar la relación que existe entre la cultura de un determinado grupo y su identidad étnica o su etnicidad.

Como consecuencia, los procesos contemporáneos de "etnogénesis", de reafirmación étnica mediante reapropiación y reinención cultural, necesariamente generan "culturas híbridas" (García Canclini 1989), cuyas prácticas y representaciones han sido y siguen siendo profundamente transformadas, tanto mediante la modificación y resignificación de relaciones intraculturales, como mediante la incorporación de elementos extraculturales pero etnificados como propios. La hibridación intracultural, que a menudo constatamos en contextos interculturales, implica una reordenación de los factores endógenos y exógenos de las culturas en contacto.

Se trataría por tanto, no de respetar las ficticias diferencias inmutables que separan las culturas, sino de construir espacios interculturales crecientemente solapados y comunes, en base a procesos de hibridación

intracultural mutua y recíproca, capaces de generar nuevos canales de comunicación interétnica. Sólo así será posible renegociar las fronteras entre "ellos" y "nosotros" y, con ellos replantear los mecanismos de exclusión e inclusión social.

Por lo tanto, se entiende por interculturalidad al proceso de intercambio de pautas culturales entre distintos pueblos y distintas culturas, bajo distintas identidades que reconocen la alteridad como la existencia clara, razonada, definida del otro que es diferente de uno; reconoce la existencia de otras culturas a las cuales se debe respeto, se debe apertura a sus ideas y, ante todo, se debe la aceptación a pensar diferente, sin ser excluidos.

Ahora bien, es importante poder ver a las manifestaciones de lo festivo en el marco de los procesos de interculturalidad, es decir, como una suerte de escenario transcultural en el que las fronteras quedan disueltas configurando un entramado abigarrado. Las relaciones entre culturas o (inter)culturales no ocurren entre culturas ajenas unas a las otras, sino como complejidades y complicaciones culturales donde no se pierden de vista las singularidades de culturas particulares, pero donde estas singularidades ocurren en medio de procesos entrecruzados, yuxtapuestos y sedimentados. Se trata de un campo cultural abigarrado.

Por ello, varias miradas se despiertan a comienzos de cada junio para observar la majestuosa Fiesta del Gran Poder. Fiesta que ha ido transformándose en función a una ciudad que va cambiando, donde, sin embargo, la fiesta de la ladera oeste sigue siendo la referencia ineludible para hablar de la disolución de fronteras estables y demarcadas, puesto que los "señores del Gran Poder" reconstruyen permanentemente nuevas configuraciones culturales, donde se puede advertir, tanto los aportes de las fuentes originales, como el brote de lo inédito. Lo abigarrado se refiere a un mosaico compuesto por múltiples colores que se mezclan entre sí, que configuran un cuadro altamente heterogéneo y variado, sin que por eso se pierdan los colores originales.

La Fiesta del Gran Poder tiene muchas facetas que recubren y encubren las diversas creencias de los habitantes de la ciudad de La Paz; indudablemente marca distintos espacios y memorias que permiten seguir teniendo fe, devoción, redes sociales de diversas maneras, donde cohabitan, se hibridan distintas identidades urbanas, configurando un paisaje cultural múltiple. La ciudad de La Paz acoge y se convierte en un escenario para la Fiesta del Gran Poder, una expresión cultural religiosa sincrética inspirada en la constante innovación cultural de los migrantes aymaras y en la incesante acumulación de capital simbólico y social, que sirve para configurar la ostentosa “burguesía chola” que va desgranando, al paso de una deslumbrante y fastuosa morenada, estéticas irreverentes, reforzamiento de redes sociales y económicas, y del posicionamiento de un influyente sector social: los qamiris aymaras.

Esta fiesta ha sido en distintos momentos irreverente, en el sentido literal de la palabra, porque ha desplegado en la ciudad, no solamente sus costumbres, su herencia aymara, su “tradición inventada”, sino que ha cuestionado las políticas culturales estatales y locales que la ven como una “actividad folklórica” y nada más. O ante los acostumbrados ruegos de la “gente decente” de La Paz, para que se pueda abolir este tipo de “irracionalidades”, o mandarlos a bailar al folklorodromo de El Alto, o los ruegos de la parroquia del barrio insistiendo por un aporte de los folkloristas para la refacción del templo.

A pesar de los estigmas, los rechazos y las incomprensiones, la fiesta continúa cada año perfilando nuevos procesos interculturales densos, donde el compartir la propia visión de fiesta, de exceso, de derroche supuestamente injustificado del barrio, se conecta con la defensa de “nuestro folklore” de los nacionalistas, que se rasgan las vestiduras cuando ven una morenada en el norte de Chile, o de los preocupados de siempre en que no se desvirtúe el folklore, cuando ven bailar a un Mickey con vestimenta de oso en la morenada, o a un Dick Tracy en los Intocables. Esto y mucho más es el Gran Poder, una efervescencia que se disuelve, se ahoga en sí misma, en su caos o libertad original. Todo se comunica, se mezcla el bien y el mal, el día con la noche, lo santo con lo maldito, folklore con devoción. Todo cohabita, pierde forma singular, y vuelve al amasijo primordial.

Pero también, la fiesta sirve a la vez como elemento integrador y desintegrador del espacio urbano paceño. La obligatoriedad y la presión social, hacen que se conserven los patrones y valores culturales, favorecen, consecuentemente, la cohesión familiar y, por extensión, la cohesión de la comunidad. No obstante, no dejan de causar conflictos que a veces desestabilizan el equilibrio existente en el seno de este grupo. En todo caso, la llamada Fiesta Mayor de los Andes sirve como elemento equilibrador en las relaciones socio-culturales de la ciudad de La Paz, posibilitando un espacio de encuentro entre el Chukiyawu y La Paz, aunque sea a partir de los sones de una morenada, o la elegancia y porte de una chola, o el esplendor de una banda de música que toca.

Tanto en la danza, como en la música de la fiesta popular, se van estructurando culturas híbridas. Se trata de re-creaciones culturales ante un cambio de condiciones y circunstancias, por tanto, una continuidad de lo ya existente en una situación inédita. Brota lo nuevo, pero se mantiene la existencia en una combinación compleja que produce colores nuevos, mezclas, tonalidades, sin perder los colores originales y las singularidades de cada cultura particular. Hay conflicto cultural, pero también hay convivencia no necesariamente conflictiva. Las relaciones son asimétricas y desniveladas, pero esto no significa que sean necesariamente contradictorias. Hay momentos de alta contradicción, lo que no significa que las culturas en contradicción no tengan un poco de la otra. Hay procesos de hibridación, de intercambios, de mestizaje, de préstamos y conjunciones, pero al mismo tiempo, hay espacios de continuidad de la singularidad de cada cultura. Hay espacios para la germinación de nuevas culturas, pero también de vigorización de las ya existentes. Este es el escenario del abigarramiento cultural.

En ese territorio de lo simbólico (danza, vestuario, música) se trabaja no sólo con relaciones entre culturas, sino con mediaciones que afectan las relaciones de poder que atraviesan el campo cultural, por tanto, no podemos hablar de (inter)culturalidad sin hablar de relaciones de poder. Se trata de un múltiple y complejo escenario de mediaciones que sirven como lugar y tiempo donde realizar negociaciones (inter)culturales.

Parte II

TESTIMONIOS DESDE LA VIVENCIA DE LAS FRATERNIDADES

- *Roberto Sahonero Gutiérrez*
- *Juan Espinosa*
- *Juan Machado y Drustva Machado García*
- *Carlos Cabero Fernández*
- *Profesor Mario Méndez Mendoza y profesor Jorge Uruchi Rocha*
- *Omar Erick Ledezma Maldonado*

LOS MASIS (1969-2007)

*Roberto Sahonero Gutiérrez*¹

En 1969 se formó en Sucre el conjunto de música folklórica **Los Masis**. Los integrantes éramos todos estudiantes, proveníamos de distintos departamentos del país: Ramiro Escalera y Carlos Antezana de Cochabamba, Víctor Yáñez de Potosí y Roberto Sahonero de Oruro.

Desde un inicio, los Masis decidimos reaccionar frente a la falta de un espacio de identidad musical propia en la vida cultural de Sucre. Por entonces, en la ciudad de Sucre, aún se tenía una fuerte admiración hacia culturas ajenas a la nuestra. Una muestra de ello era el tipo de música que se interpretaba en las actividades culturales: vales vieneses, tangos y zambas argentinas, mientras que el espacio para la música sucreña, representada por cuecas, bailecitos y pasacalles, quedaba relegado en el recinto de las chicherías.

Es más, cuando iniciamos nuestro proyecto musical, encontramos que en Sucre tampoco existía un espacio para lo nuestro, “lo propio andino”. Si bien había un pequeño espacio para la música popular mestiza, no sucedía lo mismo si hablamos de las raíces andinas, pues por entonces, sólo se veía alguna que otra tropa de sikuris que venía a tocar durante la época de carnaval para las comparsas de los dueños de haciendas o fincas de alrededor de Sucre.

Dada esa situación, nuestro proyecto musical se orientó a incluir en el repertorio de Los Masis, instrumentos andinos como quenás, sikus y tarkas, e interpretar wayñus que nos eran familiares en nuestros lugares de origen. Nuestro primer disco –un extender play de 4 temas, grabado en 1971– tenía en el repertorio wayñus q’ochalas; entre ellos, el “Sucu-sucu”, -del compositor tarateño Rojas-, fue uno de los wayñus con el que obtuvimos éxito. Al mismo tiempo, los Masis dábamos también un espacio importante a la música criolla

¹ Director del Centro Cultural Masis, Sucre. Integrante del conjunto *Los Masis*.

sucrense; la investigábamos a través de la convivencia con renombrados viejos músicos que tocaban en la estudiantina municipal. Producto de ello, recopilamos un repertorio de cuecas y bailecitos que luego fueron grabados en nuestro primer long play, en 1972, con el sello Discolandia. Esa combinación de música andina y criolla (que surge de la investigación y recuperación de música que hacíamos), nos convirtió en el grupo que representaba a Chuquisaca en los festivales folklóricos nacionales a los que asistíamos, donde obteníamos, además, los primeros premios.

El hecho de participar en festivales en los que representábamos a Chuquisaca, nos llevó a un proceso de búsqueda de elementos étnicos que reflejen una identidad chuquisaqueña más sólidamente. Este proceso puede ser ilustrado con el cambio del vestuario que se dio en Los Masis. Los primeros años llevábamos ponchos que correspondían a nuestros lugares de origen; el efecto era una mezcla heterogénea de colores que, visualmente, no daba un concepto estético de unidad como conjunto. Para nosotros, inicialmente, lo importante era que vestíamos ponchos andinos. Fue en enero de 1972, en esa búsqueda de elementos que den identidad, cuando adoptamos el poncho Tarabuco como un distintivo del conjunto Los Masis. Con esa vestimenta asistimos al cuarto festival folklórico nacional en Oruro (donde, dicho sea de paso, obtuvimos el primer premio como conjunto musical vocal instrumental).

Adoptamos el poncho tarabuqueño porque con éste se identifica a un importante grupo étnico, el yampara-tarabuco, que habita en Chuquisaca. Así, vestir ese poncho era un símbolo que, en el contexto de los festivales, automáticamente nos identificaría como grupo de músicos de Chuquisaca. Pero, a la vez, en el contexto sucrense, el asumir ese poncho como distintivo de Los Masis, era una forma de reivindicar o hacer notar la presencia de dicho grupo étnico que, en la ciudad de Sucre, era discriminado por el solo hecho de portar su atuendo tradicional.

Por entonces, si bien vestíamos el poncho de los tarabuqueños, aún no nos habíamos relacionado musicalmente con ellos. En julio de 1972 asistimos al segundo concurso folklórico nacional en La Paz. Este evento tiene

un significado muy grande para Los Masis, no sólo porque ganamos el primer premio en la categoría conjunto vocal instrumental, sino porque en el mismo festival, ocurrió un encuentro afortunado con la comunidad de Mishkamayu. Viajamos a La Paz en una misma delegación, dicha comunidad iba en representación de Chuquisaca en la categoría conjunto de música autóctona. Durante el evento, inmediatamente se estableció una amistad que se tradujo en una gran presentación del Pujllay de Tarabuco en el Coliseo Cerrado de la ciudad de La Paz. En la preparación de dicha presentación, les dimos una pequeña ayuda al idear la adecuación coreográfica del baile pujllay a ese escenario. Con un diseño coreográfico participativo, ellos ganaron el primer premio en la categoría de música autóctona. Este logro fue importante, ya que en esa categoría tuvieron como rivales a los qantus de Charazani, el tinku nortepotosino de Wañoma y los surisikus de la provincia Bolívar. Así quedó sellada una amistad de reciprocidad que, en el tiempo, significaría un ejemplo de la integración campo-ciudad a través de los valores culturales andinos.

Con el correr de los años, la hermandad de Los Masis con Miskhamayu siguió creciendo y manteniendo valores andinos de reciprocidad, ello nos llevó inicialmente a trabajar con su música, aprendiendo de los mayores y, después, devolviendo esa música a sus hijos, sobre todo, en la enseñanza de la música en sikus, en la escuela. Estas formas de relación nos condujeron a profundizar y hacer vivencia de su música, danzas y cantos, siendo invitados a participar en sus rituales como el pujllay y el ayarichi, oportunidades que fueron optimizadas como experiencias in situ. Esta secuencia de convivencias llevó a los Masis a asumir la identidad cultural yampara-tarabuco, pues hasta entonces seguíamos siendo un conjunto sin identidad específica. Asumimos deberes y obligaciones con la comunidad de Miskhamayu, fundamentados en el saber de la cultura andina.

Ahora bien, dada la experiencia de participación en el segundo concurso folklórico nacional de La Paz, en la ch'alla de los premios, Los Masis y la comunidad de Miskhamayu, convinieron realizar un trabajo conjunto con el fin de difundir el patrimonio cultural de estos últimos. Estas actividades debían ser adecuadas para difundir la danza del pujllay en Sucre y en el resto del país. En la práctica, esta estrategia ha posibilitado organizar presentaciones conjuntas con los miskhamayebños, tanto en las entradas folklóricas, como en eventos

importantes a nivel nacional (juegos bolivarianos, congresos internacionales, propuestas turísticas internacionales y encuentros de presidentes latinoamericanos).

Así, en 1981 participamos con la comunidad de Miskhamayu en la entrada del carnaval de Oruro, donde bailamos juntos el Pujllay llevando todos los elementos que componen este ritual. Esta experiencia fue realizada a invitación de la Honorable Alcaldía Municipal y la Asociación de Conjuntos Folklóricos de Oruro.

Al enterarse de esa participación, al año siguiente, las autoridades de Quillacollo y las devotas de la virgen de Urkupiña de Sucre, invitaron a la comunidad de Miskhamayu y a Los Masis para hacerse presentes en la entrada folklórica de la festividad de Urkupiña.

Si bien en dichas presentaciones el resultado fue positivo en algunos aspectos, como el de presentar la autenticidad del baile del pujllay y la vestimenta, es probable que también se haya contribuido a un efecto multiplicador de creación de fraternidades de Pujllay, emergiendo algunas sin mucho criterio sobre el trasfondo del mismo.



En cuanto se refiere a la presentación en escenario del pujllay, Los Masis, pese a haberse dado cuenta de que el pujllay, expresión ritual del pueblo yampara, pierde gran parte de su esencia al ser sacado de su contexto, decidieron, luego de varias discusiones, interpretarlo en escenario – especialmente en el programa de sus conciertos– con todas sus características, tanto en instrumentos musicales como en coreografía, vestuario y, principalmente, en las actitudes. De igual forma, el repertorio fue seleccionado de los wayñus más bonitos y representativos de la región, los mismos que son debidamente recopilados e interpretados en instrumentos de viento (pinkillus y toqoro).

En suma, Los Masis, a partir de 1972, adoptan elementos de la cultura yampara-tarabuco (el poncho). Posteriormente, incluyen en su repertorio la danza del pujllay, los ayarichis y las charangueadas de Tarabuco que son llevadas al escenario. Por otra parte, las vivencias musicales, el tocar y bailar junto a los compadres de Miskhamayu en los rituales como la q'oa de agosto, la fiesta de despedida a los bueyes cuando retornan al monte, o el sayachiku de la Pukara, han dado un estatus muy especial al grupo como parte de la comunidad. Con el tiempo, fuimos creando mayores lazos debidos al trabajo continuo y regular que se dio al crearse la unidad educativa de Miskhamayu. El apoyo para la construcción de su infraestructura y la afiliación como miembros del ayllu Miskhamayu, consolidaron nuestra permanencia en la comunidad. Finalmente, el gesto de entregarnos el vestuario hecho por las artesanas de la cooperativa de textiles yampara de Miskhamayu, ha dado también otro estatus a Los Masis, haciéndonos parte de la tropa que representa a Miskhamayu en la danza del pujllay.

Otras experiencias de interpretación de música indígena en escenario

En el amplio trabajo y trayectoria de Los Masis, la forma de organizar un repertorio musical luego de experiencias en sitio y siendo parte de la comunidad, ha otorgado al grupo la certeza de hacer música con fundamentos sólidos en contenidos. A lo largo de nuestra trayectoria se fue ampliando la investigación y documentación musical, orientándonos a otros grupos étnicos. Es el caso de la estampa del Norte Potosí, que presentan Los Masis en sus conciertos. Esta ha sido concebida a partir de nuestra visita en la comunidad de Osqhoría (ubicada a dos leguas de la población de Macha, en la provincia Chayanta), oportunidad en la que se presenciaron las fiestas del lugar. El ayllu Macha tiene en la fiesta de la Cruz (3 de mayo), el ritual mayor de su calendario agrícola-festivo. Allí, Los Masis, gracias a sus relaciones con dirigentes agrarios, pudieron compartir todo el ritual del tinku macheño, participando junto a los Pichichuas del cabildo Alasaya, desde la caminata que éstos

realizan a los calvarios, hasta el mismo encuentro con sus rivales de siempre, los tatas de los cabildos de Majasaya a los que se los denomina Uluchis. Asimismo, aprendimos el manejo de sus instrumentos musicales de viento (soqos o jula julas), tonadas en charango y el baile y zapateo; las afinaciones de charango y sus cantos también fueron minuciosamente documentadas en grabaciones sonoras.

Es debido a esta forma de trabajo que Los Masis han ido enriqueciendo su repertorio, especialmente en interpretaciones de estampas musicales. Además de las ya mencionadas se tienen las siguientes:

– Estampa musical del altiplano boliviano. Música comunitaria en pinkillos, suri-sikus, qantus, italaques y tarqas. Vivencias en las comunidades de Eucaliptos, Patacamaya, Niño Corín, Paria y Venta y Media.

– Los chipayas. Reproducción musical de esta etnia que habita la provincia Atahuallpa del departamento de Oruro. Los Masis investigaron y procesaron documentos sonoros proporcionados por el MUSEF de La Paz. Se construyeron instrumentos musicales basándose en los que existen en exposición en el museo etnográfico de Sucre. Se reprodujo la música, la indumentaria y los instrumentos musicales (la maisho caja, la ushñí caja, la guitarra uru-chipaya, los pinkillos, los sikus pentatónicos y las okarinas “khokho che”). Esta estampa musical incluye un movimiento escénico de las mujeres en base a sus actividades cotidianas, como el lavado de la quinua o el hilado de la lana de auquénidos, y transporta al auditorio al tiempo y espacio chipaya.

– Fiesta de los pescaderos. Esta estampa musical se basa en una investigación etnomusicológica realizada en la tierra de los “pescadeños”. Sus habitantes son llamados así porque viven a orillas del río El Pescado, en la población de Serrano de la provincia Belisario Boeto de Chuquisaca. En esta estampa musical se refleja la riqueza artesanal de esa población en la fabricación e interpretación de los distintos tamaños del charango.

Don Delfín Sandagorda ha fabricado los seis tamaños de charangos que Los Masis interpretan con sus diferentes afinaciones. La inclusión de un dúo de quenás además de los cantos, brindan al público a través de la música, una idea cabal de lo que significan las fiestas en Villa Serrano, donde los distintos tipos de zapateo dan el acabado correspondiente a esta estampa musical.

El programa de conciertos de Los Masis incluye también expresiones musicales del oriente del país. Las chovenas, con la participación de instrumentos musicales como la flauta camba o pífano andino, la tambora y su baile saltadito, ofrecen una muestra de la música de los habitantes de la Chiquitania.

La música afro-boliviana es producto de las visitas de los amigos yungueños al Centro Cultural Masis. En intercambios musicales, se recibió de ellos capacitación para tocar este género de música con propiedad y gusto.

La música chaqueña y tarijeña tiene igualmente sabor original cuando la interpretan Los Masis, porque los frecuentes intercambios musicales con los mejores músicos de esas regiones, les ha enseñado el modo de interpretarla. También refuerzan esta experiencia las presentaciones de Los Masis en eventos internacionales como el Festival de la Frontera de Yacuiba, el Festival del Lapacho en Bermejo y el Festival Internacional del Pescado en Villamontes.

Todo esto es parte de lo difundido por Los Masis, inicialmente por los rincones de Bolivia, y luego, cada vez más, en otros escenarios del mundo, sobre todo en Europa. Así, estuvimos en:

Argentina, 1974

Brasil, 1975

Uruguay, 1976
Francia, Suiza y Alemania, 1976 / 77
España, 1977
Costa Rica, 1978
Perú, 1980
Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, Suiza y Suecia, 1984
Alemania, Bélgica y Suecia, 1986
Alemania, Bélgica y Suecia, 1988
Perú, 1990
España, 1991
Alemania, Francia, Holanda, Austria y Bélgica, 1992
Suecia, Noruega y Finlandia, 1992
Canadá, 1993
Alemania, 1996
Estados Unidos, 1999
Alemania, 2000 (dos giras en el año)
Bélgica, 2001 (con los alumnos del Centro Cultural Masis)
Suiza y Alemania, 2002
Alemania y Austria, 2004
Ecuador, 2004 (con los alumnos del Centro Cultural Masis)
Suecia, 2005 (“Los Juch’uy Masis”)
Alemania, 2005

Dada esta forma de trabajo y los años de existencia, el grupo Los Masis, pasó a ser más que un grupo de música, ahora es ya una institución, que se ha renovado por varias generaciones de músicos, ya que en los últimos años los nuevos integrantes son producto de su escuela de música. A la fecha han producido 19 discos, de los cuales siete son discos compactos, uno editado en Alemania, otro en Inglaterra y uno enteramente grabado y producido en Alemania.

Por la responsabilidad que implica el preparar el repertorio que luego se difundirá por muchos ámbitos, es que Los Masis siempre han pretendido reflejar la música, los cantos y las danzas de nuestro país, con la mayor autenticidad, pese a que por necesidad, algunas de estas manifestaciones hayan sido sacadas de su contexto.

CENTRO CULTURAL SUMAJ

*Juan Espinosa*¹

El Centro Cultural Sumaj, nace el 6 de agosto de 1972, en la ciudad de Quillacollo. Los constantes viajes que realicé entre los años 1968 – 1971, cuando era estudiante y con el propósito de conocer nuestro país, me llevaron un día a Tarabuco, donde quedé impresionado con la danza del pujllay. Así, junto a José Trujillo, asistimos a la primera presentación que estaban realizando en conjunto diferentes comunidades en Tarabuco, donde bailaron para un público de turistas la danza del Pujllay, efectuándola alrededor de la Pukara. En el recorrido por las calles de Tarabuco, casualmente conocimos a la Sra. Panchita, quien nos brindó la posibilidad de alojarnos, esta señora vendía tejidos varios y también la ropa de pujllay. Allí compramos los primeros trajes.

De regreso a la ciudad de Cochabamba y, puesto que integrábamos un grupo de música folklórica, decidimos interpretar la danza del pujllay. Así, participamos en diferentes actividades culturales teniendo una buena aceptación del público. En agosto de 1973 fuimos invitados a la ciudad de Lima, Perú, por una tía (Rosa Espinoza de León) junto a Irma Trujillo. Allí, presentándonos sólo en reuniones familiares, quedaron impresionados por los trajes y sobre todo por las espuelas.



¹ Integrante del Conjunto Sumaj, Director del Centro Cultural Sumaj, Quillacollo-Cochabamba.

En los años 1975 y 1976 retornamos nuevamente, ya con el propósito de mostrar nuestra música y sobre todo la danza pujllay, resultando ésta toda una novedad, ya que no era conocida en las entradas folklóricas de Bolivia.

La uniformidad de los pasos, la música monótona y agradable, la ejecución de los instrumentos y la posición que se adopta para ese propósito, la indumentaria con sus tejidos pallados, las espuelas, las ojotas, las campanillas y el peculiar sonido de la huajra, hacían que el grupo vaya aumentando cada año su número de integrantes. En la actualidad contamos con alrededor de 100 integrantes, tanto hombres como mujeres, logrando una participación igualitaria. La edad de los hermanos varía desde 1 a 60 años.

El grupo autofinancia todas sus actividades. La indumentaria no se diseña, pues toda ella es oriunda de Tarabuco, desde donde se la trae en aras del respeto a su originalidad y autenticidad, respetando la música y la danza como característica del grupo desde sus inicios.

La participación del grupo es permanente en diferentes actividades culturales, en particular la del grupo de música folklórica **Sumaj**, al que se han integrado excelentes músicos, como por ejemplo, Carlos Ugarte, Raúl Muriel, Coco Santa Cruz, José Trujillo, Irma Trujillo, Pacífico Ledezma y otros.

Reseña de la trayectoria del Centro Cultural Sumaj

Desde que se fundó nuestro centro cultural, el grupo de músicos Sumaj participó en innumerables eventos artísticos junto a la cantante Irma Trujillo (ganadora de la Kantuta de Oro en el Primer Festival “VI de Junio”). Así, el Centro Cultural Sumaj participó en:

- Entre 1972-1975: VI Festival Scout de La Salle; IV Festival de la Canción Boliviana; Primer Festival de Juventudes en la ciudad de La Paz. Asimismo, realizó una gira de presentaciones recorriendo diferentes ciudades y provincias de Bolivia.

- En los años 1975 y 1976 el grupo hizo una gira por el Perú.
- En 1977 viajamos al Ecuador, donde fuimos invitados al II Festival Rosa de Agosto, ocupando el primer puesto. También ese año participamos del VI Evento Internacional Miss Turismo de las Américas y Expo Mundo 78. Como triunfadores del Festival Internacional de las Flores y los Frutos de Amisato, donde obtuvimos el Rumimayu de oro, realizamos una gira por diferentes ciudades del Ecuador, con el auspicio de la embajada boliviana.
- La Casa de la Cultura del Guayas nos permitió una corta estadía por Colombia en octubre de 1978.
- En 1979 fuimos invitados a la I Feria del Grupo Andino en Caracas, Venezuela. La misma presentación, la realizamos en la I Feria Artesanal Latinoamericana, y en los diversos actos auspiciados por la embajada de Bolivia para el centenario del enclaustramiento marítimo y, en la Gran Cena de las Naciones, asimismo, en la gira realizada en el estado de Miranda.
- Residiendo en Venezuela hasta 1986, desde allí nos desplazábamos a distintos países. Así, en Puerto Rico participamos en el Festival de las Artes; en Toronto-Canadá en el Festival de Música Latinoamericana. En Cuba participamos del VI Encuentro Latinoamericano y Caribeño sobre enseñanza artística. También asistimos durante varios años al Inti Raymi del Cuzco y al festival cultural del Rajchi Siwani en Arequipa. Asimismo, recorrimos diferentes países europeos y del Medio Oriente.
- A partir de 1987, la participación fue más local, sobre todo en Quillacollo, en la festividad de la Virgen de Urkupiña, como afiliados de la asociación de Fraternidades Urkupiña (FF.UU). Asimismo, junto a la fraternidad participamos en la entrada del carnaval de Oruro, en la festividad de Tarabuco, en el Corso de Corsos en Cochabamba y otras fiestas en Santa Cruz.

- A partir de 1999 somos organizadores de la Entrada Autóctona que precede a la Entrada Folklórica de la festividad de Urkupiña, se la realiza el 13 de agosto, día establecido para la entrada autóctona de antaño. Gracias a la participación del sindicato de la prensa y la tarqueada Villa Moderna, hemos realizado ya la séptima entrada autóctona, con el propósito principal de presentar danzas, música y vestimenta de las comunidades y provincias de los diferentes departamentos del país. En esta entrada participan alrededor de 40 grupos.

El Centro Cultural Sumaj también realiza exposiciones de trajes e instrumentos autóctonos, exposición de pintura, escultura y varios talleres. Estamos construyendo un museo que esperamos terminarlo pronto, donde realizaremos esculturas de las diferentes danzas autóctonas y folklóricas, sin olvidar la cultura yampara y, sobre todo, el pujllay.

CONJUNTO FOLKLÓRICO Y CULTURAL PHUJLLAY* ORURO

*Juan Machado y Drustva Machado García*¹

Fundación del conjunto y breve historia

Motivados por la devoción a la Santísima Virgen de la Candelaria (Virgen del Socavón) y por la grandeza y esplendor del carnaval de Oruro, se funda el Conjunto Phujllay Rockett Oruro a iniciativa de los trabajadores de la Empresa Textil Rockett, un 26 de septiembre de 1982, presidido por la señorita Inés Irmás, la señora Senaida Aquino, los señores Luis Cruz, Julio Salvatierra, Edgar Jaldín, Teofilo Siles, Ricardo Chambi, Rubén García, David Tarifa, Rolando Laura, Raúl Pérez, Jesús Dueri y Eloy Rojas.

Se eligió el Phujllay, con el afán de introducir esta desconocida y genuina danza ceremonial y enriquecer el carnaval de Oruro que se destaca por sus tradiciones, ya que ésta danza tiene todos los méritos para estar presente en el evento folklórico religioso más importante del Ande, socializando de esta manera inclusive la historia de los yamparas durante la independencia nacional.

Aceptada la incorporación del Phujllay en el carnaval por la Asociación de Conjuntos Folklóricos de Oruro (ACFO), el grupo fue presentado acorde a los requisitos de la primera categoría que, con sacrificio y devoción, se mantiene hasta hoy. Los integrantes del conjunto, la mayoría trabajadores de dicha fábrica textil, salvando escollos, lograron no solamente asimilar la danza, sino que procuraron conseguir el atuendo original y legítimo traído desde Tarabuco, además de haber hecho posible la presencia de una numerosa delegación de los originarios yamparas del Phujllay en el primer año de participación en el carnaval 1983. Ya desde esa ocasión

* Si bien la forma Pujllay -que significa *jugar*- es la más difundida al referirse a la danza, su escritura puede variar al adoptar la forma Phujllay, teniendo similar significado, según el diccionario quechua de Jesús Lara.

¹ Miembros directivos del Conjunto Cultural y Folklórico Phujllay Oruro.

y, ante la falta de instrumentos musicales de viento nativos, se introduce como una novedad para esta danza, la banda de bronces. Posteriormente, en el Carnaval de 1986, cuarto año de participación del conjunto, se logra incorporar los instrumentos de viento propios del Phujllay para demostrar la originalidad y autenticidad de esta manifestación autóctona.

Actualmente el conjunto cuenta con Personería Jurídica 268/2000 y se denomina “Conjunto Folklórico y Cultural Phujllay Oruro”, conformado por más de 450 componentes entre socios activos y pasivos y, organizado en cinco comunidades: Tarkus, Miskamayu, Supachuyus, Champilaya y Sumaj Yampara, además de Intiquilla que agrupa a los menores comprendidos entre los 8 y 12 años.

Los objetivos iniciales de preservar y difundir la cultura Yampara fueron logrados extensamente por el Conjunto, el cual, con el correr de los años, ha calado profundamente –por su originalidad y el culto a la Santísima Virgen del Socavón– en el pueblo de Oruro, que tras el paso de la danza por las calles durante el recorrido del carnaval, se deleita y comparte ese goce con los ocasionales visitantes ante el baile del único grupo en su género debidamente registrado ante la UNESCO.



Características del conjunto

Considerando que el carnaval de Oruro posee un aspecto fundamentalmente religioso, devocional y folklórico, el grupo Phujllay cuenta con la presencia de mujeres que danzan con trajes de varones al margen de existir las ñustas; esto en respeto a las leyes vigentes en el país enmarcadas en la Constitución Política del Estado y las anexas referidas a Derechos Humanos y de la Mujer, preservándose la integridad del personaje, evitando maquillajes, movimientos femeninos, y peinados modernos. Pero este componente se verá sólo en los carnavales, pues en otros actos y presentaciones en diversos escenarios, la mujer efectuará sólo la representación de la ñusta, conforme a lo originario de la danza.

El conjunto también acoge a jóvenes profesionales y personas mayores, a extranjeros que vienen por intercambio estudiantil o en misiones de las Naciones Unidas de diferentes partes del mundo, como Japón, Tailandia, Filipinas, Austria, Alemania, Colombia, Estados Unidos de Norteamérica, Holanda, Australia o la India, y que profesan diferentes religiones como la católica, budista o la musulmana. A través de su participación, se pudo apreciar que todos ellos lograron asimilar la danza, la música e incluso los ritos andinos y devocionales a la Virgen del Socavón.

Relaciones sociales y de interacción con otros músicos y danzantes

A nivel departamental, el grupo participa como invitado en eventos de carácter cultural o en presentaciones exclusivas que se dan en escenarios cerrados. Así, de este modo, el grupo se vincula con intelectuales o artistas y compositores, muchos de éstos últimos contribuyen desde su concepción rítmica, escribiendo letra y música sin perder de vista el sentido original de Yamparaes. Pero estas composiciones muchas veces van más allá, cuando los compositores en sus creaciones usan de fondo los sonidos de las espuelas de las ojotas, la huajra y los instrumentos pentatónicos.

La participación del conjunto también se da en videos musicales de grupos como Lljataymanta, Andino, Sayanta o Raymi Bolivia, todo ello sin dejar de lado lo autóctono y originario, pues en la actualidad el grupo cuenta con 40 músicos integrantes del elenco estable del Conjunto Phujllay Oruro para las diversas presentaciones.

Así también, las bandas de bronces que ejecutan las canciones componiendo letras referidas a las comunidades, al mismo conjunto o a la Virgen del Socavón; son consideradas parte de la institución y participan en los rituales y todos los actos del conjunto.

Logística

A partir de la gestión 2004, luego de haber hecho un estudio en la región misma de Yamparaes y haber logrado una mancomunidad con los originarios, se adoptan las características plenas en la indumentaria. No se utilizan elementos similares u otros que distorsionen los rasgos originales, sino únicamente la artesanía que los tatas originarios vienen a proveer desde Yamparaes y sus alrededores para la indumentaria del phujllay, enmendando así los errores que en el pasado se cometieron en el grupo por improvisación o desconocimiento.

Por último, mencionamos que el Conjunto Phujllay Oruro se caracteriza por ser el único en su género en el carnaval. Cuando el espectador escucha las espuelas o la huajra, identifica inmediatamente al conjunto. Igual efecto causa la indumentaria, incluso la que llevamos desde los ensayos; almilla lila, pantalón negro, sobres o polainas y ojotas. En el convite, traje diario u originario con poncho candelaria y, el traje de gala para el carnaval. Sin duda, estos elementos más allá de lo histórico, hacen al Phujllay parte del patrimonio de la humanidad y nos sitúan, en tanto grupo, entre los mejores conjuntos del carnaval orureño como la Fraternidad Artística y Cultural la Diablada, la Morenada Central o la Morenada Cocanis y otros.

FRATERNIDAD TALLER CULTURAL TINKUS WISTUS

Carlos Cabero Fernández¹

“Tinku” es un vocablo quechua, significa “encuentro, unión, equilibrio, convergencia”.

Se da el nombre de Tinku a la pelea ritual que realizan anualmente los ayllus Macha en el Norte de Potosí. La práctica ritual consiste en el encuentro de dos bandos rivales de los ayllus -los Alasaya (lado de arriba) y Majasaya (lado de abajo)-; la pelea que realizan cuerpo a cuerpo y a puñetazos, es en realidad un rito, pues de la confrontación ritual -que une en lugar de separar-, renace la vida.

Dentro del folklore boliviano, se representa este rito en una danza folklórica denominada Tinku.

Reseña de la fundación de la fraternidad

La Fraternidad Taller Cultural Tinkus Wistus (FTCTW), fue fundada en la ciudad de La Paz el 20 de septiembre de 1992, gracias a la iniciativa e inquietud de un grupo de jóvenes universitarios que rescatan uno de los bailes más tradicionales del acervo nacional y de la cultura andina.

De entre la gama de danzas autóctonas, el Tinku fue escogido por esta agrupación como expresión folklórica a la que se agregó el concepto de *wistu* o torcido, haciendo alusión a los distintos movimientos característicos de esta danza.

¹ Miembro de la Fraternidad Taller Cultural Tinkus Wistus, La Paz.



Los Tinkus Wistus inician sus actividades en la Entrada Folklórica Universitaria de 1993, con el objetivo de rescatar los valores culturales andinos y, a la vez, incentivar a la juventud boliviana para que conozca y respete su cultura.

Los jóvenes integrantes de esta fraternidad se distinguen además por realizar actividades de tipo social. Un ejemplo son las campañas pro-niños Norte de Potosí que realizaron en 1992 y 1994 en la Villa Imperial, actividad pro-Cinemateca Boliviana en 1994, y la participación en las Olimpiadas Especiales realizadas en la ciudad de Tarija en 1998, además de otras actividades en bien de la comunidad.

Objetivos

Los objetivos de la Fraternidad Taller Cultural Tinkus Wistus son:

Promover, fomentar, difundir, extender, defender y preservar el movimiento cultural folklórico en todos sus ámbitos.

Motivar y concienciar la participación boliviana en el ámbito folklórico nacional e internacional, buscando y creando nuevas expectativas para el desarrollo del folklore nacional.

Estimular la fe para que este tipo de manifestaciones folklóricas estén inmersas en la profunda devoción religiosa que el país conlleva.

Investigar las raíces etnoculturales del Tinku para su documentación y difusión.

Participar en diversas actividades e invitaciones folklóricas y culturales al interior y exterior de la República de Bolivia.

Conformación del grupo

Los miembros de la fraternidad conforman tres grupos, clasificados de la siguiente manera:

Miembros activos:

Son todos aquellos que participan en la danza, tanto hombres y mujeres que se forman en bloques para ensayar en las diferentes actividades que se realizan cada gestión.

Miembros pasivos:

Son aquellas personas que dejaron de participar activamente en la representación de la danza o, que por motivos personales prefieren mantenerse como parte de la fraternidad, pero desde un plano de apoyo y coordinación en los eventos.

Miembros honorarios e invitados especiales:

Son aquellas personas que se destacaron por su aporte y apoyo a la creación y conformación de la fraternidad.

En todos estos casos, es necesario contar con una edad mínima de 18 años para formar parte del grupo.

En cuanto al proceso de conformación de la fraternidad, al principio la mayor parte de los bailarines eran universitarios, pero con el paso del tiempo se profesionalizaron y actualmente se cuenta con un grupo totalmente heterogéneo, proveniente de diferentes niveles y sectores universitarios, profesionales y clases sociales.

En la actualidad, el número de miembros es de aproximadamente 250 personas, tomando en cuenta que existe un alto grado de rotación entre las personas que dejan de participar en la danza, pero que es compensado a la vez por integrantes nuevos, los cuales son previamente seleccionados de acuerdo a sus aptitudes para la danza, mientras que otros miembros pasan al plano de miembros pasivos.

En su fundación la fraternidad inició sus actividades con un promedio de 40 personas, la mayoría de la Facultad de Ciencias Económicas y Financieras, pero con el tiempo se dio espacio a todos aquellos que gustaban de esta interpretación folklórica, y se determinó que aquellos que participaban en otras fraternidades en el carnaval de Oruro, deberían definir si bailaban con sus grupos o con los Wistus. Así, se decidió que todo aquel que participaba en la Entrada Universitaria debía también comprometerse a participar en la Entrada de Oruro, para no ocasionar una desproporción de participantes en ambas actividades.

Relaciones sociales y de interacción con otros músicos y danzantes que contribuyeron y contribuyen a la formación del grupo

En sus inicios, el grupo buscó integrarse a las diferentes fraternidades que participaban en eventos folklóricos, con el fin de aprovechar la experiencia en los mismos y tomar como punto de partida la organización que establecían, desarrollando de esta forma la imagen institucional y un manejo de orden empresarial por parte de sus integrantes que, como se mencionó, en aquel entonces estudiaban las carreras de la Facultad de Ciencias Económicas y Financieras.

En ese contexto podemos destacar la relación sostenida con los caporales Sambos, San Simón, Centralistas, Morenada Central, etc. En la actualidad se desarrollan diferentes actividades culturales con todos aquellos grupos que se destacan en el plano organizativo y que participan en eventos de magnitud.

Base legal y organización logística de la fraternidad

El logro más representativo de la fraternidad es la ejecución y conclusión de trámites para la concesión de la personería jurídica emanada por la Prefectura del departamento de La Paz. Así, la Fraternidad Taller Cultural Tinkus Wistus está debidamente registrada ante las leyes bolivianas, y lo está también en el Servicio Nacional de Patrimonio Intelectual.

La fraternidad posee un cuerpo directivo que desarrolla actividades administrativas, representativas y de organización. Este cuerpo directivo es la máxima autoridad de la FTCTW, cuyo funcionamiento está normado por los estatutos y reglamentos de la fraternidad.

Cronograma de actividades

La FTCTW inicia sus actividades de la siguiente manera:

Mes	Actividad	Lugar
Octubre	Bautizo de nuevos hermanos	Bajo Següencoma
	Filmación de video musical	Atrio de la UMSA
	Inicio de ensayos para el carnaval de Oruro	Teatro al Aire Libre
Noviembre	Primer Convite, Oruro	Ciudad de Oruro
	Presentaciones en canales de TV	Ciudad de La Paz

	Ensayos para el carnaval de Oruro	Teatro al Aire Libre
Diciembre	Actividades de ayuda social	
	Ensayos para el carnaval de Oruro	Teatro al Aire Libre
Enero	Ensayos para el carnaval de Oruro	Teatro al Aire Libre
	Actividades pre carnavaleras	Sede de la Fraternidad
Febrero	Actividades pre carnavaleras	Sede de la Fraternidad
	Recorrido	Ciudad de La Paz
	Último Convite, Oruro	Ciudad de Oruro
	Carnaval de Oruro	Ciudad de Oruro
	Curso de Corsos	Ciudad de Cochabamba

Provisión y diseño de indumentaria

En un inicio, la indumentaria original era alquilada en la ciudad de Oruro, pero debido al aumento de miembros y la falta de seriedad de los confeccionistas, se vio la necesidad de adquirir trajes de forma personal y, posteriormente, mediante concursos internos de diseño se elaboraron modelos y vestuarios que año tras año se cambian en honor y devoción a la Virgen del Socavón.

Elección de música, coreografía y otros elementos

La música proviene de los diferentes representantes y compositores existentes en el mercado musical de orden folklórico, habiéndose llegado, mediante la empresa discográfica Discolandia, a editar y difundir los temas más distintivos en un CD con el nombre de la fraternidad.

La coreografía se basa en acciones y eventos realizados por los grupos que originaron dicha danza,

rescatándose de éstos los pasos más llamativos y la correspondiente representación de las diferentes actividades realizadas por los actores autóctonos.

Sin embargo, cabe destacar la originalidad y creatividad de los miembros integrantes de la fraternidad que aportaron con la creación de pasos y coreografías, de acuerdo a los eventos que se desarrollaron con su participación.

Experiencia institucional

En los quince años de su trayectoria, la fraternidad participó en un sin número de actividades, de las cuales las más importantes a señalar son:

Entrada Universitaria (La Paz).
Festival Internacional de la Cultura (Sucre)
Carnaval de Oruro.
Curso de Corsos (Cochabamba).
Entrada Folklórica Universitaria (Puno - Perú).
Entrada Folklórica (Coroico).
Entrada Folklórica Universitaria (UCB).
Recital grupo Aldana.
Festividad Virgen La Bella (Arani - Cochabamba).
Festividad de San Bartolomé de Chutillos (Potosí).
Festival Internacional del Folklore (Montreal - Canadá).
Presentación recital grupo Tupay (La Paz).
Festividad de San Bartolomé (Chulumani – La Paz).
Presentación Olimpiadas Especiales (Tarija).
Presentación concierto 30 años Luis Rico.

Video clip “Mi Sueño Mejor” (Los Kjarkas).
Concierto de gala (Los Kjarkas).
Spot publicitario “Cerveza Paceaña” (Salar de Uyuni).
Recital del grupo Amaru.
Aniversario de Sambos Caporales, San Simón y Centralistas.
Presentación para alcaldes y municipios iberoamericanos.
Video Clip “Álbum Vida” (Grupo al Margen) (Lago Titicaca).
Presentación Concierto del Milenio de Los Kjarkas (La Paz, Cochabamba y Santa Cruz).
Festividad de la Virgen de Guadalupe (Chuquisaca).
Presentación del grupo Tupay (Santa Cruz).
Presentación concierto grupo Lljataymanta (Oruro).
Video clip grupo Alcohólica (La Paz).

La receptividad del público

Gracias a que tenemos relación directa e indirecta con nuestro acervo cultural, la fraternidad creció en renombre dentro de las diferentes actividades culturales logrando, para orgullo de sus integrantes, premios de gran valía y consideración.

La acogida del público se refleja en la expectativa que se crea cuando la fraternidad se presenta en las diferentes entradas folklóricas del país y en escenarios donde ha acompañado a grupos de renombre que interpretan sus éxitos en el ritmo contagiante de la tonada y del tinku.

La participación en múltiples actividades -otras que los eventos culturales- dio paso a que este ritmo y danza crezcan en el país. Prueba de ello es que la fraternidad fue invitada a diferentes presentaciones y entradas folklóricas inclusive de otros países, a las que asistimos guiados y motivados por difundir nuestra representación de la danza de forma contagiante.

BREVE HISTORIA DE LA FRATERNIDAD “NEGRITOS DEL COLEGIO AYACUCHO”

Profesor Mario Méndez Mendoza y profesor Jorge Uruchi Rocha¹

Allá por los años 1970, el glorioso Colegio Nacional de Ciencias y Letras San Simón de Ayacucho, sin lugar a dudas, fue el primero que realizó los ahora famosos festivales folklóricos. Se los hacía en el patio del establecimiento, amenizados por bandas o por amplificaciones; se bailaba caporales, cullaguadas, diabladas, doctorcitos y otras danzas; cada curso con una distinta.

Por aquellos años también se realizaban festivales en el antiguo estadio Hernando Siles, donde participaban muchos colegios; los espectadores eran en su mayoría padres de familia y el entusiasmo era ensordecedor, pues cada danza y por consiguiente cada curso, tenía su barra. El colegio Ayacucho presentó en 1972 la danza de los Tobas con alumnos del 3ro Medio-A.

En 1973 se hizo el festival en el Coliseo Cerrado, donde los alumnos del 4to Medio-A, ya no bailaron Tobas. Un grupo de alumnos entusiastas se animó a bailar Negritos, danza ágil apta para jóvenes. En ese grupo se encontraban: Rubén Peñaloza, Sabino López, Germán Dorado, José Aguilera, Miguel Madueño, Rodolfo Calle, José Luis Aparicio, Pedro Mejía y otros. Ellos son prácticamente los fundadores. A ese festival asistió, según los datos con los que se cuenta, el señor Lucio Chuquimia, por entonces presidente y fundador de la Asociación de Conjuntos folklóricos del Gran Poder quien, viendo el ritmo, la alegría y más que todo la extraña danza, invitó a los Negritos a participar en la entrada que organiza dicha agrupación. De ese modo, los Negritos también son cofundadores de la grandiosa entrada en la que por entonces participaban alrededor de 15 conjuntos. Por ello, la fraternidad del colegio se fundó en 1974 con el nombre “Negritos del Colegio Ayacucho”.

¹ Mario Méndez Mendoza, representante de la Fraternidad Negritos del Colegio Ayacucho.
Jorge Uruchi Rocha, presidente vitalicio de los Caporales Docentes del Colegio Ayacucho.

El primer año que la fraternidad participó en la fastuosa entrada del Señor del Gran Poder, ganó el trofeo “Carmen Rosita” que fue disputado con los hermanos Estrada quienes habían presentado la danza de los Caporales. Desde entonces, los Negritos son los permanentes animadores para que los espectadores se sumen al entusiasmo de la entrada. Se ganaron muchos premios y los primeros lugares fueron, en repetidas ocasiones, para los Negritos en la categoría de la danza liviana. Hoy, los trofeos se exhiben en la dirección del establecimiento.

En un inicio, los integrantes eran alrededor de 50 ó 60 alumnos pero, con el correr de los años se incrementó la cantidad y calidad hasta llegar a los 400 participantes, no sólo con alumnos sino con ex alumnos y algunos jóvenes que pertenecían a otros colegios.

En un comienzo solamente bailaban varones, luego se entró en un dilema, porque no había negritas. Se invitó a bailar a las señoritas del liceo Venezuela pero ellas no aceptaron, discriminando la danza al pedir que se la cambiara por otra, y así fuimos rechazados por diferentes liceos. Entonces se pidió el apoyo de algunas amigas de los alumnos. Posteriormente, viendo el éxito alcanzado, recién se incorporaron algunas señoritas del liceo Venezuela. Los ensayos se los hacía en algunos locales, y en la actualidad se practica en los patios del colegio gracias a la colaboración de los directores del Nocturno Ayacucho.

Para solventar fletes de ropa, timbales y las recepciones sociales, los dirigentes organizan quermeses, fiestas y rifas. Los Negritos aportan económicamente de acuerdo a sus posibilidades. En algunas gestiones, los dirigentes del conjunto llegaron a ser componentes de La Asociación de Conjuntos Folklóricos del Gran Poder.

Como anécdota, podemos anotar que el ex director del colegio, profesor Max Luna, acompañaba a la fraternidad durante la entrada repartiendo refrescos a los danzarines.

En 1989, recordando el Día del Maestro, un grupo de docentes del establecimiento, bajo la conducción del

profesor Jorge Uruchi Rocha, decidió fundar la fraternidad Caporales Docentes para bailar junto a sus alumnos, pues se dieron cuenta que la formación no sólo se da en las aulas sino también en las calles, confraternizando juntos, alumnos y docentes, con las demás comparsas y su pueblo. Cuarenta profesores danzan, desde entonces, delante de los negritos, cantando sayas como el Kory Paití, Kori Paitá, el Ayacucho esta acá.

En cuanto a la vestimenta de los Negritos, sobresalen los colores negro y blanco que son característicos del colegio. Adelante danzan las figuras con trajes vistosos y movimientos especiales, junto a dos o tres esclavos desnudos que son azotados en el suelo por los capataces que representan a los amos españoles, en seguida viene el grueso de los Negritos organizado en bloques, cada uno de dos filas y suficiente espacio para no perjudicarse en sus movimientos coreográficos llenos de picardía y creatividad.

Los danzarines se pintan la cara con crema negra para zapatos, con esta apariencia representan a los primeros negros de Los Yungas paceños. La blusa que generalmente era blanca, ahora es de diferentes colores y está adornada con collares brillantes; el pantaloncillo es de algún color que contrasta con la blusa. Los pies igualmente pintados constituyen uno de los rasgos más llamativos, ya que el baile se lo hace descalzo, del mismo modo como caminaban los esclavos de la colonia. En las orejas llevan aretes llamativos y en el cuello cadenas delgadas. Los labios son pintados de color rojo para mostrarlos carnosos al igual que el los yungueños. Los pasos son ágiles y rítmicos acompañados por timbales que son llevados en el brazo izquierdo, para ser tocados con la mano derecha. Todos bajo el mando de los pitos que son tocados por algunas figuras o guías.

A manera de anécdota; en el aniversario del colegio, que es el 27 de abril, se incluye en el programa de festejos, el bautizo de los alumnos nuevos, actividad en la que éstos son rapados y, por ende, los nuevos bailarines. Así, como la entrada del Gran Poder se realiza un mes después, muchos de los negritos bailan con la cabeza brillante.

Señalamos que los Caporales Docentes van delante de los negritos, también en dos filas formando un sólo bloque. Ellos también se pintan el rostro y en medio del bloque van las figuras tocando bombos, wanchas, recos, requintos y pitos para dar ritmo a la danza que es pesada. Los danzarines docentes se visten con blusa blanca adornada con collares vistosos, un cinturón y pantalón con colores apropiados para hacer juego, y calzados con polainas negras como verdaderos capataces coloniales. Los bombos son tocados con mazos para el ritmo respectivo. También llevan sombreros grandes para caracterizarse. Los bombos, sombreros y polainas son hechos por los mismos profesores. Por otro lado, también los docentes tienen su propia coreografía. Hubo una época en que lo más sobresaliente del conjunto para propios y extraños era la presencia de una sola mujer que bailaba de negrita; se trataba de la regenta del colegio. Actualmente se cuenta con varias mujeres danzarinas, pues a partir de 1998 se incorporó en el ámbito del colegio la participación femenina, tanto entre el estudiantado como en el plantel docente y en el administrativo.

Las wanchas, maracas, recos, pitos, timbales y bombos que se tocan atraen la atención, se dice también que éstos sirven para alejar a los malos espíritus. Rememoran a los sufridos remeros negros traídos de África que, al son de bombos, remaban para mover los barcos españoles. Los collares, cadenitas y aretes, significan la atracción que sentían los negros por estos objetos que, igual habrían causado impresión en los aborígenes durante la invasión española, cuando los conquistadores les regalaban para facilitar su conquista.

Después de la entrada folklórica, los Negritos se retiran a sus domicilios a descansar por el esfuerzo que han realizado en la entrada. El día domingo participan de la diana y se divierten en la recepción social. Del mismo modo, los profesores que anticipadamente se han organizado, se retiran a otro local para gozar su recepción social y terminar el día domingo con otra recepción esta vez ofrecida por “los prestes” que son elegidos por los componentes del grupo. La mesa directiva es nombrada mediante elecciones o mediante aclamación, tanto para los Negritos, como para los Caporales Docentes.

BREVE ANÁLISIS HISTÓRICO SOBRE LA DANZA DE LOS TOBAS: EL MITO, LA LEYENDA Y SU APROPIACIÓN POR EL HOMBRE ANDINO

Omar Erick Ledezma Maldonado¹

Introducción

Muchas son las características y orígenes que el imaginario popular asigna a la danza de los Tobas, como aquella que dice: “*los primeros tobas habrían sido traídos al Collasuyu por el Inca Yupanqui*”, o esta otra versión que dice: “*los tobas fueron a Oruro con su vestimenta típica, atraídos por la fama de la Virgen de la Candelaria*”. La imagen que generalmente se tiene de la danza de los Tobas, es la que la percibe como representación de todas las etnias del “*oriente boliviano*” (independientemente de la idea que se tenga sobre el oriente boliviano), sumándose a ésta, todas las figuras que fueron imaginadas por bailarines, bordadores, periodistas, etc.



¹ Miembro del Conjunto Artístico “Tobas URU-URU”, Oruro, y de la Fraternidad “Tobas Central”, Oruro. Es fundador de la Fraternidad “Tobas JAGUAR” de la Carrera de Informática-UMSA y, miembro fundador de la Fraternidad “Tobas La Paz”, en la ciudad de La Paz.



Los Tobas

La etnia Tobas pertenece a la gran familia guaraní; históricamente sus asentamientos se ubican a lo largo del río Pilcomayo en la región del Chaco boliviano, argentino y paraguayo. Se dan a sí mismos el nombre de Q'om y, por las descripciones que se conservan de ellos, serían los aborígenes más altos del chaco con una estatura que bordea los 1,70 metros. A decir de algunos exploradores del chaco, serían ágiles, robustos, atléticos y varonilmente hermosos, de mirada altiva y orgullosa.

Desde hace mucho tiempo, este grupo de aborígenes se ha caracterizado por su fiereza, valentía, audacia, alevosía en la guerra y por un indomable espíritu de libertad, características por las cuales fueron los más reacios a ser sometidos por la conquista española, las colonizaciones bolivianas y las misiones religiosas. Llegaron a convertirse en un mito, en una leyenda, a tal extremo que su solo



nombre inspiraba temor y admiración en los pobladores de la región chaqueña, así lo refleja Miguel Alaiza al referirse a los Tobas cuando dice: *“De la antigua ferocidad de estos semi - humanos pobladores de la selva sólo queda, como un recuerdo sombrío y lejano, la leyenda”*.

Origen de la danza

A partir de las vivencias del hombre chaqueño-tarijeño, por sus continuos enfrentamientos con las etnias indígenas y, amalgamada con la devoción a San Roque (el santo de las pestes), es que surge en Tarija, una singular y misteriosa danza llamada “los Chunchus” (palabra quechua-aymara que significa salvaje, bárbaro, silvícola), con una vestimenta y coreografía muy particulares.



Esta danza es trasplantada a Oruro a comienzos del siglo XX, lo que da origen a la danza de “los Tobas”; conformándose diversas fraternidades:

- Tobas de la Zona Sud: fundada en 1917 por Tomás Cáceres, transplantando la danza de “los Chunchus” de Tarija al altiplano orureño pero con el mítico nombre de “los Tobas”.

- Tobas de la Zona Central: fundada en 1945 por Cristóbal Franco (según el escritor Augusto Beltrán Heredia) o, en 1911 por los hermanos Escalera Bravo (según datos del mismo conjunto).
- Tobas Uru – Uru: fraternidad que se funda en 1976.

En un principio, la danza de los Tobas se identificó con el gremio de los carreritos (cargadores o dueños de carritos de mano de los mercados de Oruro). Ambos conjuntos (Tobas Zona Sud y Tobas Zona Central) se presentaban manteniendo el traje tradicional del bailarín “toba” a la usanza de Tarija, con un conjunto musical de pinquillos y tambores.



En los años 60, el acompañamiento musical fue cambiado por las ya tradicionales bandas de carnaval con instrumentos de metal. Poco a poco fueron incrementando diversos trajes y la danza se extendió a otras esferas sociales. Con el tiempo aparecieron nuevos conjuntos como los mencionados Tobas Uru – Uru o los Tobas Villarroel en la ciudad de La Paz.



La danza en la actualidad

En la actualidad, la danza presenta una gran variedad de vestimentas, supuestamente en relación con otras tantas etnias indígenas bolivianas: isosos, toromonas, morés, guarayos y otros. También se han asimilado las de otras danzas; macheteros, chunchus, e inclusive están presentes vestimentas (algunas harto caprichosas) que se llevan asemejando a indios norteamericanos, brujos, chamanes, añas, y ello según como la imaginación del bailarín o del bordador conciba o desee. Incluso se ha dado el caso (sobre todo en La Paz), de conjuntos y ballets folklóricos que ya no presentan ni un sólo bailarín con el traje de toba, llegando a desvirtuar hasta la coreografía.



Conclusiones y problemática

- El problema radica en que los actores de la danza, en su afán por competir, destacar o mejorar, modifican la vestimenta del bailarín toba, o simplemente la inventan, en desmedro de la tradición y del significado de la danza.
- Hoy en día, el hecho de trasladar danzas como la de los macheteros del Beni a Oruro y modificar allí sus características, es algo que debe generar discusión; ya que estos grupos son representados en la danza de los tobas, que no refleja los rasgos culturales de los mismos, por lo tanto, la representación carece de legitimidad y se convierte, posiblemente, en un avasallamiento a los rasgos culturales y tradiciones de aquellos a quienes se quiere representar. Así también, la presencia de los llamados “chunchus” con vestimentas copiadas y modificadas de los indios norteamericanos, es ya un elemento sujeto a la crítica por parte de la sociedad.
- Por otro lado, la gran demanda de plumas de aves, pieles de animales o animales disecados para la confección de trajes, ha conducido a la depredación de la fauna, sobre todo andina, creándose un comercio ilícito de plumas de suris, pariwanas, loros, cóndores, águilas, y otras especies.



CRÉDITOS:

Dirección Ejecutiva: Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño

Michela Pentimalli
Directora a.i.

Elizabeth Torres
Directora

Organización del Coloquio: Espacio Simón I. Patiño. La Paz

Michela Pentimalli
Directora

Coordinación

Miriam Vargas Solís
Coordinadora general XV Festival Nacional Luz Mila Patiño y Coloquio
Compiladora Coloquio

Revisión de Textos: Benjamín Chávez

Asistente Coloquio: Valeria Ferrufino

Agradecimientos: María Luisa Tapia, Minerva Copa
Rodny Montoya, Jacqueline Calatayud

Depósito Legal D. L.2-4-88-07
© 2007