

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento Antropología, Historia Y Humanidades

Convocatoria 2016 - 2018

Tesis para obtener el título de Maestría De Investigación En Antropología

DEL ESTADO NACIONAL AL ESTADO PLURINACIONAL: LAS FICCIONES DE LA
FIESTA EN GUAQUI

Llusco Mamani Jesús Nilo

Asesora: Torres Proaño Alicia Del Carmen

Lectores: García Serrano Fernando, Uzendoski Benson Michael Arthur

Quito, marzo de 2024

Índice de contenidos

Introducción	4
Capítulo 1	9
1.1. Introducción.....	9
1.2. Descripción geográfica de Guaqui	9
1.3. La celebración festiva de Q'ixu Q'ixu / Santiago	14
1.4. Las diferentes miradas sobre la fiesta.....	23
1.5. Mi lectura interpretativa de la fiesta	34
1.6. Conclusiones preliminares.....	38
Capítulo 2	39
2.1. Introducción.....	39
2.2. De Q'ixu Q'ixu y Santiago a Santiago Q'ixu Q'ixu	39
2.3. Fe, cofradía, liturgia y fiesta.....	44
2.4. Guaqui y su historia local de inicios del siglo XX	54
2.5. De la música y danza de indios a la identidad nacional	57
2.6. Conclusiones preliminares.....	65
Capítulo 3	66
3.1. Introducción.....	66
3.2. Las demandas expresadas al Estado	66
3.3. La fiesta patronal desde la óptica estatal	72
3.4. Políticas de patrimonialización, fiestas patronales y la identidad nacional.....	79
3.5. Identidad nacional o borrachera general.....	85
3.6. Conclusiones preliminares.....	88
Capítulo 4	89
4.1. Introducción.....	89
4.2. Viajar para bailar	89
4.3. Fiesta y morenada.....	95
4.4. Ser preste-cabeza: fe, devoción, estatus y jerarquía social.....	102
4.5. La fiesta como antruejo: fe y devoción, danza, canto y embriaguez.....	107
Conclusiones	114
Lista de referencias	116

Lista de ilustraciones

Figuras

Figura 2. 1. Representaciones de Santiago..... 44

Gráficos

Gráfico 1.1. Perfil Altudinal del Municipio de Guaqui (comunidades)..... 11

Gráfico 3. 1. Movimiento económico en la fiesta del Señor Jesús del Gran Poder (2016) 76

Mapas

Mapa 1. Plano de ubicación del municipio de Guaqui..... 8

Tablas

Tabla 1.1. Divisiones geográficas de Guaqui..... 13

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis/tesina

Yo, Jesús Nilo Llusco Mamani, autor/a de la tesis titulada “Del Estado nacional al Estado Plurinacional: las ficciones de la fiesta en Guaqui”, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría, concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, marzo de 2024.



Jesús Nilo Llusco Mamani

Introducción

El presente trabajo analiza la relación Estado-sociedad vista desde la celebración de la fiesta patronal del Apóstol Tata Santiago Q'ixu Q'ixu, con el objetivo de comprender la tensión existente en la construcción de la identidad nacional y plurinacional a partir de las políticas de patrimonialización cultural inmaterial. En esta fiesta, celebrada anualmente en Guaqui, se entremezclan y coexisten diferentes elementos que se expresan a través de la fe, devoción, música, danza y alcohol, elementos que me han permitido entrever las diversas prácticas de jerarquización, inclusión y exclusión social ejercidas por los propios participantes.

El concepto fundamental para la celebración de la fiesta es el culto a la imagen de Santiago traslapada a la identidad Q'ixu Q'ixu (rayo), una de las deidades prehispánicas más importantes y de profundo significado para el mundo aimara. Con la llegada de los españoles, el rayo fue convertido en Santiago. Debido a ello, comprender la fiesta de Guaqui implicó revisar los procesos de sobreposición de la deidad prehispánica con la imagen del santo católico. Hecho que evidencié a través de una serie de conductas, prácticas culturales y estructuras mentales que traslucen la encarnación de la fe en Santiago con el trasfondo del rayo.

Otros elementos de suma importancia que sobresalen en la celebración del culto al rayo son la danza, la música y la embriaguez. La fiesta aglutina durante cinco días a todo el pueblo: vecinos, residentes y forasteros que se desplazan desde Argentina, España, Brasil y EE. UU., entre otros países. Los patrocinadores de la fiesta son los prestes-cabeza, que por lo general son personas que residen en el interior y exterior del país. La inversión económica que se realiza para el auspicio no es de interés de los pasantes, dado que a través de ello *se expresa su fe*. Lo realmente importante se encuentra en el cumplimiento del compromiso de participar en la celebración bailando, cantando, bebiendo, danzando y comiendo durante cinco días continuos, pues, caso contrario, *Santiago los castigaría*.

Es curioso también que esta fiesta, en la que se danza, canta e interpreta exclusivamente el ritmo musical de la morenada, con el tiempo haya pasado de ser considerada una celebración netamente india, negada por las clases mestizas y el propio Estado, a ser un elemento importante de la identidad nacional, recreada por el discurso de la plurinacionalidad. Para entender este tránsito, resulta de fundamental importancia la comprensión de la agenda política del Estado (en sus distintos momentos históricos) a partir del *discurso político*

público que buscaba recrear la construcción de una identidad nacional. Uno de esos momentos importantes, considero, se encuentra en lo que se denominó la “Revolución Nacional” del 9 de abril de 1952. Si bien sus prolegómenos se hallan en las consecuencias de la Guerra del Chaco, cabe señalar que el Estado del '52 generó una oportunidad profunda para la reivindicación de lo que hoy se conoce como “folclor nacional”.

Aquel proceso sería reafirmado en las décadas de 1960-1970 a través de diferentes artistas e intelectuales que, en un tono reivindicatorio, enarbolaron las diferentes expresiones musicales y dancísticas, entonadas siempre con un tinte político y social. Durante esta época se inició la organización del movimiento indianista, el cual contemplaba la recuperación cultural como parte de su ideario, pero no como reivindicación culturalista, sino política, económica, social y cultural (Portugal 2017). Mientras esto ocurría en el escenario político boliviano, en las calles de las ciudades de Oruro, Cochabamba y La Paz se producía un crecimiento en las celebraciones festivas del Carnaval de Oruro, la fiesta de Urkupiña y la Entrada del Señor Jesús del Gran Poder respectivamente. Estas fiestas patronales comenzaban a ser valoradas y practicadas por la población india y mestiza con asentamiento rural y urbano, logrando evidenciar de esta manera los primeros resultados de la política educativa y cultural destinada a la construcción de la identidad nacional en Bolivia.

Con la posesión de Evo Morales en el año 2006, se produjo un cambio en el viejo discurso nacionalista, vigente hasta entonces. Es decir, la identidad nacional ya no era concebida dentro de los criterios de homogeneidad, sino, por el contrario, hacía referencia a la diversidad, por lo que lo plural se convirtió en la parte esencial del nuevo modelo (Gutiérrez 2013). En este escenario, la identidad nacional pasó a ser una construcción social que formaba parte del Estado Plurinacional, el cual promovía el fortalecimiento de las identidades culturales indígena-originario-campesinas, al tiempo que creaba una conciencia sobre la unidad nacional, razón por la cual la música y las danzas se presentaron como folclor boliviano, es decir, nacional. De igual forma, este proceso incidió en el fortalecimiento del proceso de reivindicación cultural, incrementando simultáneamente su mercantilización mediante el consumo cultural que impulsó a su vez el crecimiento acelerado de inversiones económicas en las celebraciones festivas en áreas geográficas urbanas y rurales.

En este contexto, el primer planteamiento que presento en este trabajo es la actual coexistencia del *illusio* de lo nacional con la idea de lo plurinacional. El primero aparenta haberse instalado sólidamente a través del tiempo, y su narrativa y lectura historiográfica traslapan el proceso histórico de otras formas de sentir y pensar la fiesta; lo cual, además,

podría dar un profundo contenido a la plurinacionalidad. Esta última es una beta bastante fructífera para trajinar, por lo cual considero que este trabajo es un primer intento de ello, dado que se trata de darle un contenido cada vez mayor a la actual idea de Estado que estamos construyendo. El segundo objetivo es mostrar los diferentes y profundos significados que contiene la fiesta, además del simbolismo construido en torno a ella, así como su utilización política (por diferentes actores) con el fin de fundamentar el proceso histórico por el cual la fiesta y sus elementos, en este caso la morenada, pasa de ser considerada una “expresión cultural de indios”, en términos peyorativos, a un símbolo de la “identidad nacional” primero, e “identidad plurinacional” después. Lo que a su vez evidencia que, en tiempos actuales, se observa un proceso de coexistencia simbólica de ambas identidades. En resumen, lo que intento responder es lo siguiente: ¿cómo esa universalidad que en términos políticos presenta el mestizaje, queda altamente cuestionada frente a la heterogeneidad cultural que se siente, observa, piensa y vive en la fiesta? Considero que la formulación de una respuesta a esta interrogante puede desdoblarse en otros contextos geográficos, territoriales, políticos y sociales, con el fin de dejar de comprender las celebraciones festivas como simples espectáculos (mediante los cuales se oferta la “nación”), que dejan atrás el pasado indio y, con él, el sentido propio de la fiesta. He aquí la importancia de trabajar en la revisión y reinterpretación de los significados propuestos por una historiografía transversalizada por la idea de un Estado-nación que, en la coyuntura actual de nuestro país, resulta ser conservador. Así pues, la idea de plurinacionalidad me ha permitido realizar una lectura de la fiesta, cuyo contenido aparentemente resulta ser heterogéneo, dentro de un escenario múltiple donde persisten los profundos significados del danzar y cantar propios de los Andes bolivianos. Esta propuesta se aleja de la comprensión de la fiesta como mero producto que busca vender la “nación”, como si se tratase de un espectáculo. Por el contrario, mi interés es provocar la construcción de diversas formas de transmisión del sentido y el significado de la fiesta, con el fin de evitar la tergiversación y degeneración del significado profundo del ritual que contienen nuestras prácticas culturales, en este caso, aimaras. Aquí quiero aclarar que cuando hago mención de lo ritual no necesariamente estoy pensando en el sentido católico de la fiesta; de hecho, es todo lo contrario. Lo que demuestro y expongo es la importancia de la fiesta que deviene desde el periodo prehispánico. Finalmente, expreso que soy consciente de que aún queda pendiente la tarea de trabajar la idea de tergiversación en la fiesta, en nuestras danzas y en muchas otras prácticas culturales que vienen atravesando largos procesos de politización. Después de todo, ¿quién está autorizado para hablar de cultura?

Mapa 1. Plano de ubicación del municipio de Guaqui



Fuente: Sistema de Información Regionalizada del Departamento de La Paz. Datos Generales del Municipio de Guaqui. SEDALP / SIMRED LA PAZ <http://sim.gobernacionlapaz.com/municipio.php?mn=38>

Capítulo 1

1.1. Introducción

Anualmente se celebra en Guaqui una de las fiestas patronales más notables del altiplano boliviano. La liturgia se efectúa en advocación al Apóstol Tata Santiago Q'ixu Q'ixu, siendo la responsable de la organización una determinada familia cuya ascendencia pertenece al pueblo. La festividad alcanza su mayor expresión a través de una danza de raíz aimara, la morenada, que se ejecuta durante cinco días consecutivos. Es decir: sólo se baila morenada. Allí en Guaqui, pude observar que la suntuosidad de los trajes, las bandas musicales, las orquestas de los más variados géneros musicales, las bebidas alcohólicas, la gastronomía, los fuegos artificiales, entre otros elementos, hicieron que la fiesta fuese precisamente eso: una fiesta, que genera una serie de dinámicas económicas, disputas políticas, discursos de construcción y reivindicación cultural, jerarquías sociales y diferentes formas de expresión de fe religiosa. De ello se desprende mi interés por visibilizar el papel que desempeña la fiesta en la relación Estado-sociedad a partir de la ausencia y la presencia estatal, hecho que me permitió identificar la tensión que entrelaza el discurso construido y recreado por el Estado frente a la forma de vivir, concebir y pensar de los individuos y colectivos partícipes de la celebración.

En este sentido, el objetivo principal de este capítulo es exponer mi forma de sentir y pensar la fiesta. Para ello, en el primer punto contextualizo el escenario geográfico del lugar; en el segundo acápite presento una descripción concisa de la celebración festiva; en el tercer segmento expongo un preciso recorrido bibliográfico que, a su vez, me permite establecer el estado actual de los estudios elaborados sobre el tema; lo que da pie a la cuarta y última parte del capítulo, en la cual planteo una lectura teórica donde interpreto y realizo mi reflexión para el presente estudio.

1.2. Descripción geográfica de Guaqui

Guaqui es el nombre de la actual Segunda Sección Municipal de la Provincia Ingavi, separada por una distancia de 91 km de la ciudad de La Paz (una hora en auto) que recorre la carretera Panamericana. Según los datos demográficos del Sistema de Información Municipal Regionalizada del Departamento de La Paz, para el año 2018 este municipio contaba con 7278 habitantes aproximadamente.¹ Su nombre proviene de la gramática aimara *Waki*, que

¹ Sistema de Información Regionalizada del Departamento de La Paz. Datos Generales del Municipio de Guaqui. <http://autonomias.gobernacionlapaz.com/sim/municipio.php?mn=38>

vertido a la ortografía de la lengua española se transcribe *Guaqui*, acepción que utilizaré en el presente texto. Este nombre recibe su profundo significado de la cultura *Q'ulla*, haciendo referencia a la relación de reciprocidad entre el propietario de una parcela de tierra de cultivo y el dueño de la semilla, quienes comparten por igual el fruto de la cosecha.

Según Mercado de Peñaloza ([1583] 1965, 337), habría sido el Inka Tupa Yupanqui quien puso dicho nombre a la región, presumo que por la significación de “dame un poco”, como el mentado cronista anota. La fertilidad de sus tierras producía abundante papa, quinua, *qhañawa* y maíz en las orillas del lago Titicaca. La *marka* (pueblo) estaba asentada sobre el *qhapaqñan* o camino real Inca. Mercado de Peñaloza ([1583] 1965, 337) pudo advertir que su suelo estaba “asentado en parte húmeda, tiene buenas aguas y pastos”, apto para cultivos, pero no tanto para el ganado: “tiene poco ganado de la tierra”, comprensible porque la mitad de la población era Uru.²

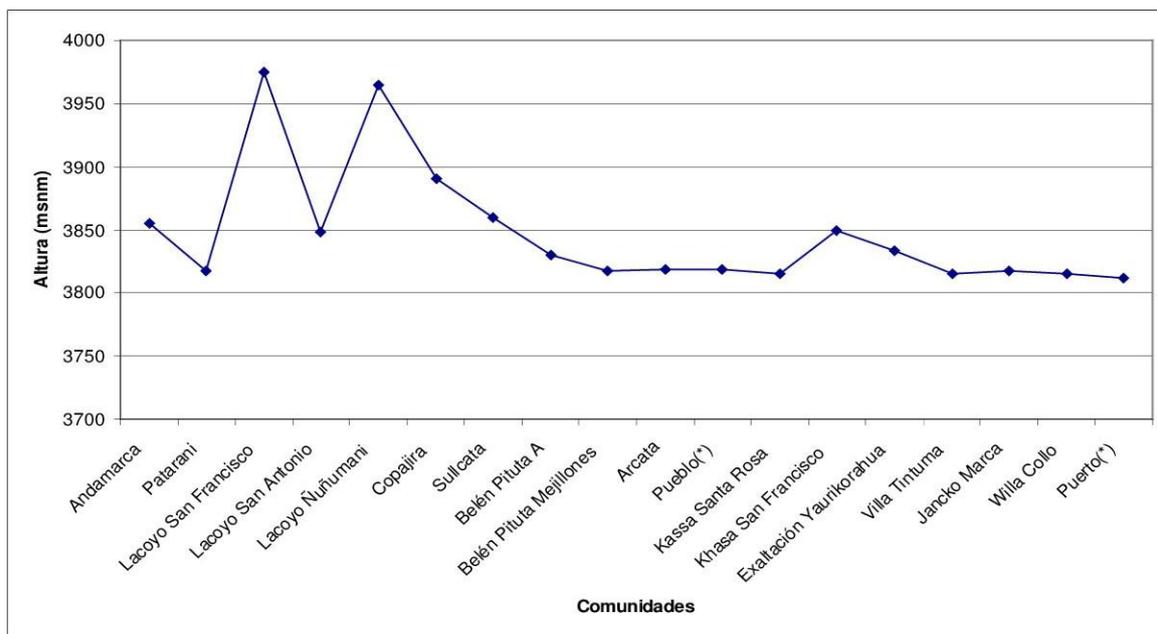
De acuerdo con el Mapa Ecológico de Bolivia de Montes de Oca (1997), el municipio de Guaqui forma parte de las tierras altas y se encuentra ubicado en medio de las cordilleras occidental y oriental. Su pertenencia ecológica corresponde al altiplano norte (Navarro y Maldonado 2005) y se sitúa en las siguientes coordenadas geográficas: Latitud Sur 16°32'18.29'' - 16°40'26.62'', y Longitud Oeste 68°44'08.06'' - 68°55'54.82''. Comparte sus límites territoriales con los siguientes municipios: al Norte colinda con Tiwanacu y el Lago Titicaca, al Sur se encuentra Viacha (Cantón Jesús de Machaca), al Este con Tiwanacu y al Oeste se localiza Desaguadero. Según el Atlas Estadístico de Municipios de Bolivia (2000), tiene una superficie aproximada de 18 570 ha (185,7 km²) y su fisiografía está compuesta por una serranía alta, piedemonte, llanura aluvial y llanura fluvial-lacustre. Por su parte, el Plan de Desarrollo Municipal (PDM) (2007, 11)³ señala que posee una “topografía muy accidentada por la mayor presencia de cerros (serranías *Chilla*), en cambio en la llanura presenta ondulaciones leves susceptibles a la inundación, principalmente aquellas comunidades aledañas al Lago Titicaca”.

²Los Qhas Qut Suñis o Urus son reconocidos por la historiografía boliviana como la “cultura del agua” por su cualidad y experticia naviera y de pesca. Estos antiguos habitantes del altiplano circunlacustre controlaron el eje acuático del río Azangaro, lago Titicaca, río Desaguadero, lago Poopó, río Laca Jawira, y el lago Coipasa. Superficie territorial en la cual sostuvieron una forma de vida itinerante asentándose en distintas zonas ribereñas de la región e islas flotantes. Sin embargo, su población sostuvo continuamente una cierta independencia frente a los aimaras.

³ Plan de Desarrollo Municipal (PDM 2008-2012), 2007, Gobierno Municipal de Guaqui: https://www.google.com.bo/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://vpc.planificacion.gob.bo/uploads/PDM_5/02_LA%2520/PAZ/020802

En lo que se refiere a las condiciones climáticas de la región, el documento sostiene que, debido a “su ubicación al sur del Lago Titicaca, las precipitaciones disminuyen drásticamente hasta 600 mm, determinando un clima semi árido y frío, con heladas de 180 a 300 días, donde las actividades económicas son restringidas” (PDM 2007, 11). La temperatura de la zona promedia entre una máxima de 15.1°C y una mínima de 0.6 °C aproximadamente (PDM 2007, 16). La temporada de helada intensa se presenta en los meses de mayo, junio, julio y agosto, y de forma esporádica de septiembre a abril. Su altura en relación sobre el nivel del mar es variante. Si observamos el perfil altitudinal realizado por el Plan de Desarrollo Municipal observamos que la zona “más baja es el Puerto, con una altura de 3812 m.s.n.m., y la comunidad más alta es Lacoyo San Francisco, con una altura de 3975 m.s.n.m.” (PDM 2007, 8).

Gráfico 1.1. Perfil Altitudinal del Municipio de Guaqui (comunidades)



Fuente: Plan de Desarrollo Municipal, 2007.

La cuenca hidrográfica que conforma la región es parte de un sistema temporal producto de la época de lluvias, donde se forman sub-cuencas hidrográficas estacionales que influyen en el proceso de erosión, formando cárcavas y surcos transeccionales, afectando la conservación del sitio u ocasionando derrumbes (Argollo y Mourguiart 2000) en algunos casos. Sus principales recursos hídricos de caudal permanente son el lago Titicaca y el río Guaquirá. También se evidencian afluentes pequeños y temporales, entre los cuales se encuentran: Lucuchata, Itaralco, Chilla y Caluyo (PDM 2007, 29).

De igual forma, el estudio realizado el año 2007 en el marco del Plan de Desarrollo Municipal de Guaqui, identificó la flora, fauna y arbórea que viven en el municipio. Los resultados sostienen que la flora cuenta con más de "... 100 especies de plantas herbáceas, pertenecientes a diferentes familias, principalmente gramíneas, leguminosas y otras, que son de características similares a la eco región altiplánica" (PDM 2007, 22). También se evidencian diversas plantas acuáticas que se desarrollan por influencia del lago Titicaca. Su crecimiento natural se distribuye en tres zonas: la primera es la serranía, espacio en el que se encuentra el 15%; la segunda está conformada por las laderas de serranía y la planicie, donde se halla el 80%, y el restante 5% está compuesto por especies acuáticas y herbáceas. Es importante mencionar que las hierbas medicinales ocupan el 15 % del total de la flora que crece de forma natural en el municipio (PDM 2007, 25). La fauna presenta alrededor de 50 especies de animales silvestres que habitan en el lugar, y se encuentran distribuidas de la siguiente manera: aves 70%, mamíferos 20%, y reptiles, anfibios y ofidios 10%, a nivel de todo el municipio (PDM 2007, 26). Por último, están las especies arbóreas. Éstas se ubican en superficies reducidas que pertenecen a las comunidades Andamarca, Lacoyo San Francisco, Ñuñumani, San Antonio, Copajira y Sullcata. Los pobladores testimonian que las plantaciones corresponden a "la época de las haciendas" (PDM 2007, 28). Entre las principales variedades se observa "el pino radiata, ciprés y eucalipto, además de la *kiswara* que, en realidad, es una planta herbácea con tallo semileñoso" que es reconocida como arbusto. La totalidad de la superficie forestal del municipio no excede las tres hectáreas, distribuidas de forma diseminada (PDM 2007, 28).

Guaqui es una *marka* aimara de la parcialidad Umasuyu de *Pakajaqi* (Pacajes) (Mercado de Peñaloza [1583] 1965, 334), por las divisiones político-territoriales a que fue sometida, bajo dominio colonial, la parcialidad Urqusuyu; fue así convertida en la provincia de los *pakajaqis*. Dice Mercado de Peñaloza:

La provincia de los Pacaxes cae dentro de la jurisdicción y término de la ciudad de La Paz, la cual contiene en sí cinco repartimientos, que son Callapa, Caquingora, Caquiavire, Machaca, Tiaguanaco. Tienen un corregidor y en él entran dos pueblos de la provincia de Omasuyo, que son Waki y Viacha ([1583] 1965, 234).

Guaqui, como fue descrito "por Mercado de Peñaloza, tenía un 50% de su población compuesta por Urus, quienes tempranamente, durante la colonia, se dedicaron al pastoreo. Con el tiempo, la población Uru fue aimarizándose y en su jurisdicción aparecieron

propiedades de españoles, comúnmente conocidas como haciendas” (Mamani Condori 2009, 121-122).

Tabla 1.1. Divisiones geográficas de Guaqui

Divisiones geográficas de Guaqui			
Ayllus y Haciendas	Secciones	Zona A	Zona B
Ayllu Pituta.	Sección A: Pituta y Sullkata.	Andamarca.	Q'asa Santa Rosa.
Ayllu Sullkata.	Sección B: Zapana.	Patarani.	Q'asa San Francisco.
Ayllu Karapataka.	Sección C: Arcata y Sumiraya (Urus).	Lakuhuyu San Francisco.	Yawriquirawa.
Pueblo ayllu Arkata.	Sección D: Charapataka.	Lakuhuyu San Antonio.	Villa Tintuma.
Ayllu Zapana.	Sección E: San Pedro de Desaguadero.	Lakuhuyu ÑuÑumani.	Janco Marka.
Hacienda Andamarca.		Kupaxira.	Villa Qullu
Hacienda Asafranal.		Sullkata.	Puerto
Hacienda Sumiraya (Urus).		Belén Pituta (A).	
Hacienda Patarani.		Belén Pituta Mejillones (B).	
Hacienda Kupaxira.		Arkata.	
Hacienda Lakuhuyu.		Pueblo	
Hacienda Chívaraya.			
Hacienda Yahuri Qurawa.			
Hacienda Titijuni.			

Fuente: ALP/PR, Matricula de la provincia Pacajes e Ingavi, Comunidad de San Pedro de Desaguadero, 1862-1863. Plan de Desarrollo Municipal, 2008-2012.

El cuadro ha sido elaborado a partir del listado que presenta el estudio coordinado por Carlos Mamani Condori sobre Guaqui, en el cual se incluyen documentos de archivo de la comunidad de San Pedro de Desaguadero de la Provincia Pacajes e Ingavi, que demuestran la composición de ayllus y haciendas para 1862-1863 que se describe en la primera columna. También se puede observar que durante la revisita de 1882 Guaqui fue dividida en cinco secciones (2ª columna). Sin embargo, posterior a la revisita “aparecieron grandes latifundios, propiedad de personajes como Benedicto Goitia, que en alianza con el comandante del Batallón Abaroa,⁴ acantonado allí, se ocupó de apropiarse de las más fértiles tierras de los ayllus pertenecientes a Waki y Taracu” (Mamani Condori 2009, 121-122),⁵ situación que generó la confrontación violenta con las comunidades afectadas y su representante, el reconocido luchador aimara Prudencio Callisaya, durante las primeras décadas del siglo XX – conflicto que describo en el segundo capítulo–. A partir de entonces, Guaqui se dividió en las zonas A y B, tal como muestran la tercera y cuarta columna del cuadro. Si bien en la actualidad no se logra observar la presencia de haciendas en la región, durante el trabajo de

⁴ El regimiento Abaroa posteriormente fue reemplazado por el regimiento Lanza 5to de Caballería, mediante ley N° 1669, del 30 de octubre de 1995, promulgada durante la presidencia de Gonzalo Sánchez de Lozada.

⁵ Para el caso de Taracu, es interesante revisar el texto de: Mamani Condori, Carlos. 1991. *Taracu 1866-1935: masacre, guerra y renovación en la biografía de Eduardo Nina Qhispi*. La Paz: Ediciones Aruwiyiri.

campo pude evidenciar que la composición y división de los ayllus en las zonas A y B se mantiene hasta nuestros días.

1.3. La celebración festiva de Q'ixu Q'ixu / Santiago

En los Andes bolivianos existen diez cantones, siete poblaciones y dos lagos que llevan el nombre del Apóstol Santiago; además, existen alrededor de setenta iglesias bajo la advocación de esta imagen católica. Una de ellas es Guaqui, lugar en el cual, desde el periodo colonial, se le reconoce como santo patrón. También, y al igual que en España, se identificaron varias versiones del camino de Santiago, siendo una de las rutas la vía del lago Titicaca que une a La Paz-Santiago de Huata-Achacachi-Carabuco-Guaqui-La Paz. Por otra parte, cabe señalar que en el mundo aimara se conciben desde el periodo prehispánico tres lugares sagrados –sitios que son reconocidos como “lugares de investimento de poder” para los yatiris (especialistas en rituales aimaras)– en los cuales se advoca al rayo *Q'ixu Q'ixu*.⁶ Estos sitios son Pachjiri (*achachila*-montaña sagrada), Santiago de Huata (*Wat'a*) y Guaqui (*Waki*), lugares que están ubicados en las riberas del lago Titicaca articulando “... la geografía simbólica del poder sobrenatural” (Huanca 1989, 67).⁷

Tomás Huanca (1989, 67), en su tesis doctoral *El Yatiri en la comunidad aimara*, realiza un análisis lingüístico en el cual plantea que Pajchiri significa “donde la *pacha* hace algo muchas veces o permanentemente”. Para el caso de Santiago de Huata sostiene que “es el área donde los yatiri van a visitar para investirse de poder” (1989, 67). Y, finalmente, apoyado en la tradición oral aimara, afirma que Guaqui es un “centro antiguo o un lugar de ritual que se asocia con el rayo, y actualmente con el santo Tata Santiago” (1989, 67). Por lo tanto, en el municipio de Guaqui se encuentra el santuario más importante de la región para la advocación al Apóstol Tata Santiago Q'ixu Q'ixu.

⁶ La tradición aimara sostiene que el rayo señala y reconoce los lugares convirtiéndolos en espacios dignos de respeto “... por haber sido visitado por el santo, tatitun-purita”, razón suficiente para que “... le lleven ofrendas y lo veneren, creyendo que aún se encuentra allí presente Santiago, y con objeto de despedirlo, se visten con sus mejores trajes, se adornan de blanco y junto a sus mujeres” al tono de “... música alegre, se dirigen al sitio, hacen reventar cohetes y después de sacrificar una llama blanca, y de realizar otras ceremonias, cual si realmente estuvieran despidiendo a una persona, regresan bailando a sus casas” (Paredes [1920] 1995, 31). Una vez que se despide al santo, el lugar es reconocido por “... sagrado, y lo denominan, unas veces, Ajatha, atravesado, y otras illapujatha, o herido por el rayo” (Paredes [1920] 1995, 31).

⁷ Los contados estudios en torno a Pajchiri fueron realizados desde la antropología y la arqueología. Estos trabajos muestran la importancia de la montaña como un espacio sagrado y de peregrinación que deviene desde el periodo prehispánico. A diferencia de otros espacios sagrados, en el lugar no existe evidencia de vía crucis, santos, vírgenes ni templos católicos.

El culto a esta divinidad es de fundamental importancia para la cultura aimara, pues remite al antiguo dios Illapa / *Q'ixu Q'ixu*⁸ –deidad prehispánica que en idioma aimara se traduce como rayo, de acuerdo con su onomatopeya– y con él, al principio de los tiempos. Se puede observar aquí un proceso de identidad *traslapada* –en el sentido de cubrir una cosa de forma total o parcial con otra–; es decir que, a partir de este concepto, se puede comprender cómo el dios prehispánico *Q'ixu Q'ixu*, cuya representación se manifiesta a través del relámpago, el trueno y el rayo globular, queda transpuesto en la imagen representada de Santiago, el militar de origen español montado en su corcel. El hecho en sí, lo que da contenido a este concepto, lo describo en el segundo apartado de este trabajo, y los efectos actuales resultantes del proceso histórico los presento en el último capítulo.

El rayo es concebido por los aimaras como padre de los gemelos y mellizos (*ispallas*), las personas nacidas de pie (*cayulla*), fisura labial (*santi leporino*), polidactilia (*sujtalla*), cifosis congénita (*k'umu*) y los que tienen el cénit o la corona o coronilla de la cabeza en línea directa con el sol (*sunaqi*). Sus devotos sostienen que si “... un niño nace en el momento en que estallan chispas en el cielo, lo llaman hijo de Santiago, y su reconocimiento es igual al de los mellizos, por lo cual sus madres afirman que han concebido para el santo” (Paredes [1920] 1995, 30). Las personas que logran salvarse de la descarga eléctrica del rayo se identifican “... como su hijo favorecido con un bautismo de fuego, en señal de haberlo elegido el santo...” (Paredes [1920] 1995, 30).⁹ Estas personas reciben el reconocimiento de “hijos del rayo”, que en idioma aimara se comprende como: “*yusan munata*, persona amada por dios, tales como los *santi leporino*, que también se podría traducir como elegido de dios. A otros se los considera *jaqi illa*, gente con el poder de la fecundidad” (Huanca 1989, 56).

La tradición oral sostiene que la personalidad y el destino de todos ellos están determinadas y configuradas por Santiago *Q'ixu Q'ixu*. En consecuencia, estas personas resultan vitales “... para la existencia permanente del *jaqi* [hombre] y para su continuidad cultural” (Huanca 1989, 56). “A esta clase de personas la gente no los adora ni les rinde homenaje ritual, pero sí temen hacerles sufrir o llorar, hacerles daño” (Huanca 1989, 56) por el vínculo y la estrecha

⁸ Si bien los cronistas coloniales hacen referencia al rayo bajo el nombre de Illapa, cabe aclarar que en la actualidad los aimaras utilizan la acepción *Q'ixu Q'ixu* para el trueno, relámpago y rayo, razón por la cual prefiero utilizar esta denominación.

⁹ Rigoberto Paredes ([1920] 1995, 31) afirmaba que las personas fenecidas a “... consecuencia del rayo, es imposible [que reciban] auxilio; todos los presentes inmediatamente vuelven la vista y ninguno se atreve a mirarle [...]. Mantienen la idea de que cuando Santiago desciende a caballo sobre el cuerpo de una persona, la despedaza y descomponen, el cual vuelve a rehacerse si nadie se fija en el acto; si alguien lo mira la muerte de la víctima es definitiva. Al Santo no le agrada ser sorprendido en la terrible acción que ejecuta, de la que si salva la persona se encontrará favorecida por el don adivinatorio”.

relación que mantienen con el “poder sobrenatural” y “procreativo de la naturaleza”.

Entonces, todos los tocados por el rayo obtienen un “don que no pueden rechazar”, puesto que fueron llamados para ser yatiri, y, por lo tanto, deben “... aceptar la confirmación del rayo y asumir la responsabilidad...” (Huanca 1989, 69) por obligación moral. Su compromiso innegable consiste en cumplir con las tareas de prevenir los males, descubrir las cosas cultas y ahuyentar por intermedio de la deidad a los espíritus malos, entre otras cosas.

Estas personas visitan Guaqui los jueves y domingos con el fin de presentarse a Santiago Q'ixu Q'ixu, dado lo cual la nave principal de la iglesia se llena de feligreses. La secretaría de la parroquia atiende todos los días las solicitudes de misa y otros oficios religiosos que demandan sus devotos, entre los que se encuentran las misas de salud para los hijos de esta deidad, difuntos muertos a causa del rayo, estudios, para la definición de diferencias y dudas. De igual forma, durante todo el año sus devotos dejan cartas al pie de la imagen del *T'ata*, pidiéndole que les ayude. Lo curioso de estas peticiones es que, al solicitarlas, se comprometen a realizar algún determinado acto de fe para el santo; se cuenta que, por lo general, él cumple. La mayor parte de estos “milagros” son correspondidos por los creyentes a través de su participación en la celebración de la fiesta patronal, la cual es una de las más importantes en todo el país.

Durante mi trabajo de campo, pude evidenciar en la fiesta patronal la participación de nueve fraternidades de morenada, cuyos nombres eran: “Revelación Elegantes Hijos Legítimos de Guaqui”, “Círculo Social Capas Devotos del Milagroso Apóstol Santiago”, “Ponchos Rojos”, “Morenada Central Santiago de Guaqui”, “Unión Apóstol Santiago”, “Chapicollo-Guaqui”, “Morenada Tradicional Apóstol Santiago”, “Regimiento Lanza 5to de Caballería” y “Fraternidad Familias Unidas del Puerto de Guaqui”. Cabe aclarar que el orden de este listado está de acuerdo con la jerarquización e importancia de cada fraternidad, dado que ellas adquieren su propia ubicación conforme a criterios de antigüedad, inversión económica y número de miembros. Cada morenada tiene sus propios prestes-cabeza, uno por cada una de las nueve fraternidades, de los cuales, para este caso de estudio, decidí trabajar con la preste-cabeza señora Lourdes Mujica, y con el fenecido señor Hugo Paucara, organizadores de la primera morenada de la lista: “Revelación Elegantes Hijos Legítimos de Guaqui”.

Dado el contexto, el objetivo de este acápite se centra en realizar una descripción concreta de la fiesta patronal que se celebra en “honor” a este santo, la cual se realiza en Guaqui el 25 de julio y durante cinco días continuos todos los años. Su organización previa alcanza el tiempo de un año aproximadamente, tal como habré de explicar en el capítulo cuatro.

Esta festividad reúne a todo el pueblo, residentes y visitantes, que se desplazan desde Argentina, España y Brasil (entre otros países), para participar y bailar exclusiva y únicamente morenada, puesto que al apóstol “sólo le gusta que bailen esa danza”. Los que auspician y patrocinan la fiesta son los prestes, denominación que encuentra su origen en el alférez¹⁰ –aquellas personas que financiaban las celebraciones festivas en torno a la advocación de un determinado santo o virgen con fines piadosos, religiosos o asistenciales. Su origen deviene de las cofradías¹¹ que agrupaban a sectores profesionales, gremiales o institucionales durante el periodo medieval –la descripción histórica, la explicación del contenido y el significado e importancia del preste en el mundo aimara serán abordados en el siguiente capítulo–.

La responsabilidad de sostener en el tiempo esta tradición recae en las manos de los prestes, que, en su generalidad, pertenecen a las familias devotas al santo, entre las cuales destacan los siguientes apellidos: los Patón, los Mujica, los Loza y los Fernández. En el caso de la fiesta de Guaqui, los prestes son personas de ascendencia aimara que se esmeran por agradecer al *T'ata* Santiago con el servicio a la comunidad, que se halla reunida en comunión. La inversión que cada preste realiza se encuentra alrededor de los 50 000 dólares americanos (al tipo de cambio actual), que es producto del ahorro sostenido con dicho propósito. Todo el proceso de organización y preparativos se hace desde los centros urbanos, mayormente desde las ciudades de La Paz y El Alto. La inversión económica para esta festividad no es de interés o preocupación para los prestes, puesto que se tiene la creencia de que “el Santo te devuelve el doble” o, por el contrario, “te lo quita”; si algún pasante realiza la fiesta sin fe, escatimando gastos o divulgando el monto de dinero invertido, el santo lo castiga.

La inversión económica realizada por los prestes los convierte en la columna vertebral de la fiesta, lo cual da como resultado que su modo de organización y funcionamiento se enmarque en las lógicas de un “negocio familiar”, generando dinámicas propias y peculiares donde las formas de inclusión de los individuos se producen de abajo hacia arriba y no de arriba hacia abajo. De este modo, la colectividad se construye por agregación más que por una estructura

¹⁰ Sebastián Covarrubias Orozco ([1539-1613] 2006, 31) sostiene que esta denominación proviene del nombre “Arabigo... que significa ser caballero: llamamos alférez comúnmente al que encomienda el Capitán la vandera, la qual instituyeron de muchos siglos atrás los hombres, para que las compañías se adunassen, y acudiesen todos los de ella a un lugar”.

¹¹ Según los registros lingüísticos hispanos del siglo XVI, este término se refería a: cofrade, confrater, cohermano y cofradía, confraternizas, hermandad: es decir, los que tienen hermandad en alguna obra pía, y religiosa (Díaz, Martínez y Ponce 2014, 101). Por su parte, Sebastián Covarrubias Orozco ([1539-1613] 2006, 151) señala que probablemente viene del nombre griego *phratría*, *contubernium*; “o se dixerón fratres los que servían de un mesmo poso, que en griego se dice *phreas*, como paganos, los aldeanos que viven en un entorno, y beben de una mesma fuente”.

orgánica, haciendo que las fraternidades que participan en la fiesta de Guaqui se diferencien de las instituciones de morenada que conforman el Carnaval de Oruro y la Fiesta del Señor Jesús del Gran Poder, puesto que estas últimas funcionan bajo estructuras institucionales orgánicas donde cada danzante o participante debe cubrir los gastos individuales y colectivos de la fiesta a través de diversos aportes o cuotas económicas recogidas por los prestes-organizadores.

De ahí que el poder del dinero de los prestes en Guaqui se exprese de diferentes maneras. Tal es el caso de la banda contratada que, de acuerdo con su originalidad, difiere su costo, siempre tomando en cuenta la cantidad numérica de los músicos, repertorio y oferta de composiciones, trayectoria musical y el prestigio adquirido. La innovación del vestuario en los danzantes (tanto en calidad como en suntuosidad), el número de participantes por bloque y fraternidad, las recepciones sociales y las fiestas previas, las orquestas y grupos de música en ellas, los símbolos distintivos –matracas, banderas, colores de los trajes, uniformidad, coreografías, fuegos pirotécnicos, por citar algunos–, las bebidas alcohólicas y la alimentación ofrecida definen la evaluación y calificación silenciosa de la fiesta y, por consiguiente, del preste, lo cual, a la vez, sitúa su jerarquía social dentro de su comunidad. Todos estos elementos influyen en la cantidad de los asistentes, cuya participación es crucial, dado que este factor determina la elección del mejor preste de la fiesta de todo el pueblo. Entonces: “a más plata, mejor la fiesta, por lo tanto, mayor cantidad de bailarines”, lo cual, por consiguiente, acrecienta el estatus y prestigio social del preste.

La colectividad social durante los días de fiesta está compuesta por individuos dedicados a distintos oficios y ocupaciones, provenientes de varios países, ciudades y pueblos, y manteniendo sus diferentes formas de relacionamiento social, que pueden ser agrupadas en: familiares, orgánicas, comunales y laborales, las cuales cohabitan al interior de la fiesta. La participación de los asistentes se realiza en distintos niveles: individual, grupal, en bloques y, por último, a nivel de fraternidades. Sin embargo, y pese a esta diversidad de procedencia, prácticas laborales y lógicas organizativas, los participantes construyen una población heterogénea en términos regionales, convirtiendo la celebración festiva en un escenario propicio para la autoafirmación colectiva, atravesada por diferenciaciones y procesos de distinción tal como se evidenciará en el cuarto capítulo.

La celebración festiva se realizó del 20 al 25 de julio de 2018, días durante los cuales cada uno de los prestes llevó a cabo la celebración en un local diferente, lugar donde se realiza todo el acto de concentración y la fiesta. Al iniciar la mañana del primer día, en una importante y

valiosa ceremonia ritual, se hace el pago a la Pachamama con una mesa preparada para dicho propósito. Mientras la Madre Tierra recibe el pago, ingresan al local, cual recinto religioso, los vecinos e invitados de las comunidades aledañas y del pueblo. Cada uno de los feligreses presenta su ofrenda al preste-cabeza: papas (tubérculo de altura), *chuño* (tubérculo de altura deshidratado de color oscuro) y *tunta* (tubérculo de altura deshidratado de color blanco), forman parte del ofrecimiento, al igual que llamas (*Lama glama*), toros (*Bos taurus*), vacas (*Bos primigenius taurus*), ovejas (*Ovis aries*), puercos (*Sus scrofa domesticus*) y gallinas (*Gallus gallus domesticus*). Cada uno de los elementos ofrecidos es situado en el centro del patio para dar inicio al faenado; para esta tarea, las personas mayores son un pilar fundamental por la experiencia de vida adquirida. Las llamas son las primeras en ofrendar su sangre, ellas cumplen un rol importante durante este proceso, su sangre es vida, y por ser vida se convierte en ofrenda vital para la Pachamama; esta es la razón de ser las primeras. Luego correrá la sangre del ganado vacuno y ovino, pero en el derive tanto los puercos como las gallinas son carneados fuera del local por ser animales que no representan prosperidad ni buen augurio.

La capa de grasa obtenida de la vaca y el toro que ofrendaron sus vidas es utilizada como un manto sagrado para cubrir la cabeza y los hombros de la pareja que auspicia la fiesta, es decir, los prestes-cabeza. Tarea similar realiza el cura en la iglesia durante la homilía consagrada al Santo, sólo que él utiliza la capa de Santiago; en ambos casos el contenido simbólico del manto es de “fortaleza y salud”. La sangre es rociada por las paredes mientras, simultáneamente, se realiza la incisión en el vientre de una vaca preñada cuyo feto se espera que sea macho, por su carga simbólica de buen augurio y prosperidad; tras esto se coloca al feto en una olla de barro, sobre una especie de cama de azúcar blanca adornada con papas en su contorno, y ahí se le *cha'lla* (acto de ofrendar a través de una ceremonia o un ritual) con mixtura y alcohol, para ser expuesto después sobre una mesa de madera que se ubica al centro de los *Mallkus* y *Jilakatas* (autoridades indígenas) y los prestes-cabeza actuales y los del año anterior.

Paralelamente, las mujeres (en su mayoría ancianas sentadas a la altura del piso de tierra y formando círculos casi homogéneos) dan lugar al preparado de los ingredientes y los alimentos, que serán utilizados por la cocinera contratada para la ocasión, y que es quien alimentará durante cinco días continuos a los comensales. Varias son las tareas por realizar, y todas tienen un ritmo afanoso: pelar la papa, lavar y partir el chuño, moler el ají colorado y el ají amarillo con la pimienta, el ajo y el comino, acompañado siempre de otras especias;

también se trocea la carne de cerdo, de oveja, de res y de gallina, para lo cual se ocupan grandes recipientes de plástico dispuestos en el centro de los círculos de mujeres, al igual que los alimentos a cocinar. Para esta ardua tarea cada señora lleva su propio cuchillo. Todo esto no es más que la expresión pura de la lógica del *ayni* –tradición que contempla las actitudes individuales y colectivas de reciprocidad, y que manda devolver ese gesto, en el siguiente año o en el momento que corresponda–. Ninguno de los asistentes ingresa al recinto sin antes ser atendido por la preste-cabeza y los garzones, quienes reciben y atienden a todos los asistentes con copas rotativas de cerveza, whisky, ron y cocteles de diferentes sabores, preparados artesanalmente con jugo de frutas y singani –bebida alcohólica que se produce en la región sur de Bolivia y pertenece a la familia del aguardiente de uva–.

Al finalizar la tarde comienza la concentración de los danzantes. Ansiosamente se espera la llegada de los trajes de morenos y de la banda musical, compuesta por instrumentos de bronce, claro está. Al evidenciarse la presencia de ambos elementos, es decir, la ropa y la música, la cena es servida a cada uno de los asistentes para posteriormente dar lugar al último ensayo, donde las matracas deberán sonar al unísono marcando el ritmo al compás de la morenada. Cual ejército militar, caracterizados por una disciplina y uniformidad, las tropas comandadas por el *achachi* (la traducción literal en idioma aimara es viejo, pero en el caso de la morenada es comprendido como comandante) se movilizan en dirección a la plaza principal con el objetivo de ingresar al templo a fin de presentarse y ofrecer serenata al Santo.

Al día siguiente, la banda de música, compuesta por 100 músicos aproximadamente (por fraternidad), suena estruendosamente en pleno altiplano. Cuando la concentración y formación de los danzantes, regentados por las “cholitas”¹² guías y el *achachi* queda concluida, la fraternidad completa, guiados por un estandarte o guion –objeto que hace referencia a una determinada forma de bandera que enarbola una persona, cumpliendo el papel de guía de la tropa castrense, y que es propio de la formación de los ejércitos para la asistencia en los desfiles militares– danzan en dirección hacia el centro del pueblo para dar inicio a la entrada. El ingreso a la plaza principal es anunciado por fuegos artificiales por encontrarse ahí situado el palco, que es donde se ubican las autoridades estatales del municipio y las autoridades indígenas, siempre de frente al portón que da a la nave principal de la iglesia; nave que dirige de forma recta al altar mayor donde se encuentra posicionado el *T'ata* Santiago, montado en su caballo blanco, celoso protector y vigilante de sus feligreses. Sin

¹² La acepción del uso del diminutivo hace referencia a la mujer de pollera soltera, siendo que las casadas reciben la denominación de cholitas.

embargo, otra imagen del santo se observa en la plaza, es decir, frente a las autoridades, en pleno portón de la edificación católica. De frente a la imagen católica de yeso, revestido con fino traje de militar español confeccionado específicamente para la fiesta, se posicionan los prestes, es decir, al pie del palco de autoridades, y desde ahí presencian y saludan el paso de la tropa que, al unísono de las matracas, ingresan a paso marcial, emulando y satirizando los desfiles militares en los cuales se rinde honores a los símbolos patrios.

Terminada la asistencia al acto central, cada miembro de la fraternidad, bien formada y cansada, pero entusiasta, recibe a la salida de la plaza una cerveza alemana que es distribuida por los mozos y auspiciada por la preste-cabeza. Sosteniendo con la mano derecha la matraca y con la izquierda la botella de cerveza, se dirigen hacia la laguna artificial, siempre marcando el compás al ritmo de los bombos y platillos; las trompetas no dejan de entonar las canciones más exitosas de la temporada. Al llegar a la laguna artificial, divididos en grupos y ordenadamente, suben a una balsa de totora que fue mandada a construir por el preste específicamente para la ocasión. El objetivo es cruzar transversalmente la laguna bamboleándose y danzando sin dejar de cantar, con tal energía que la embarcación debe balancearse de tal manera que se mueva de un lado a otro, de forma alterna y continua; está prohibido caerse, puesto que si ocurre algo así es presagio de mala suerte, incluso puede significar la muerte futura de aquel que naufragó en la travesía. La preste, al cruzar la laguna artificial en balsa, suelta a volar patos (*Anas platyrhynchos domesticus*), *chuqhas* (*Fulica corneta*) y palomas (*Columbidae*), pero también arroja por los aires, sin un punto fijo determinado, botellas de licor, de cerveza y variadas frutas, todas lanzadas con suma fuerza. Terminada esta ceremonia, los participantes retornan a sus locales para después trasladar velas al templo y darle el saludo al Apóstol. A la conclusión de este acto, se retiran a cenar, descansar y recuperar fuerzas para la verbena que está programada para las 20:00 horas. El acto se realiza en la plaza, donde cada preste-cabeza hace armar un escenario en cada esquina para presentar al grupo musical contratado –que en algunos casos llegan a cinco–, mientras los garzones convidan bebidas alcohólicas a todos los asistentes. La 01:00 de la madrugada marca la hora perfecta para encender los fuegos pirotécnicos, convirtiéndose en un espectáculo único que dura toda la noche.

Durante el tercer día de fiesta se vive la diana (saludo al sol), como una forma de saludar a Santiago. Para ello, todos los danzantes se reúnen en sus respectivos locales para nuevamente dirigirse hacia la iglesia, ubicada en la plaza principal. El objetivo se centra en recibir los primeros rayos del sol, para lo cual los asistentes erigen sus cuerpos con firmeza, elevando

sus brazos, abren las palmas de sus manos y dirigen sus miradas con esperanza hacia la salida del sol para llenarse con su energía. Se vive un momento mágico y enigmático, porque en el instante de recibir las nuevas energías del astro los feligreses solicitan el cumplimiento de una serie de intenciones que son bendecidas por el santo patrón.¹³

La asistencia es obligatoria y rigurosamente controlada por el *achachi*. Nadie debe llegar retrasado y mucho menos faltar, puesto que los danzantes están sujetos a una serie de multas y castigos que se expresan a través de la compra de cerveza y recibir latigazos por infringir la norma verbal. El ritmo musical de fondo no es otro que el de la morenada: extraño sería lo contrario. Al terminar su paso por la plaza principal, retornan al local –que cumple también el rol de cuartel general–. En la puerta de ingreso a este recinto está parapetada la cocinera con ollas tremendas, seis exactamente, de tamaño exorbitante, y que son relevadas, una vez se encuentran vacías, por otras que están llenas de ingentes cantidades de carne de cerdo, sopa de ají amarillo, maíz y chuño cocido, ingredientes básicos que dan forma tradicional al fricasé –sopa elaborada con carne de puerco, chuño y maíz– para la resaca, pues, según los danzantes, “es capaz de resucitar muertos”. De frente a la cocinera y sus ayudantes se encuentran los garzones, cuatro para ser exactos: su tarea es repartir una botella de cerveza y otra de singani a cada uno de los invitados. En síntesis, cada danzante es recibido con un plato de fricasé, una botella de cerveza y otra de singani. Alrededor de las 09:00 de la mañana, a la par que terminan de comer, empiezan a uniformarse con sus respectivos trajes de danza para su asistencia a la celebración de la misa católica y posterior procesión. Concluidos los actos protocolares religiosos católicos, los danzantes se dedican a “romper filas” –expresión que pertenece a la terminología militar y que es utilizada por los participantes que muchas veces adoptan el comportamiento de soldados en pleno ejercicio militar– lo que significa la desconcentración de los danzantes y el cambio del traje de moreno por uno de corte casimir para asistir por la tarde al local, donde se da lugar a la recepción social. Ahí bailan y beben con los grupos contratados para la ocasión. Al finalizar la tarde, nuevamente formados como un sólo hombre, se dirigen cual ejército disciplinado hacia la plaza principal. Una vez concluida la vuelta entera, retornan al local y nuevamente se dedican a comer, disfrutar y seguir viviendo la fiesta.

¹³ Siguiendo el texto “Santiago y el Mito de Illapa” (1994), de Teresa Gisbert, quien, basada en los cronistas del siglo XVII, establece que los incas saludaban al sol y al rayo danzando en el templo del Coricancha, me atrevo a conjeturar que en la diana se encuentra resignificado aquel ritual prehispánico. Hecho que merece un análisis particular y de mayor profundidad, dado que los estudios realizados sobre la fiesta no abordan este tema.

El penúltimo día, es decir, el cuarto, vuelve la concentración de los morenos en el local y se distribuye a cada uno de los asistentes un plato de “asado borracho”, que consiste en un filete de res acompañado con papa, chuño, arroz y “chorrellana” –ensalada cocida picante que contiene cebolla, pimienta y tomate–. Terminada la comida se da lugar a la formación de la tropa de morenos, cuyo llamado se ejecuta bajo las órdenes del *achachi*, quien da la instrucción al platillero de la banda para que ésta comience a ejecutar nuevamente el ritmo de la morenada. Al compás de los bombos, los morenos agitan la matraca desenfrenadamente para concretar las órdenes del comandante. Una vez estructuradas las filas, la preste-cabeza pasante –la actual organizadora y auspiciante de la fiesta– se dirige hacia la casa de los prestes-cabeza recibientes –aquellos que organizarán y financiarán la fiesta del año siguiente– siempre acompañada por los más de 100 músicos, garzones y cocineras, llevando mucha alegría, música, comida y bebidas alcohólicas. Al reunirse los prestes-cabeza pasantes y recibientes, bailan una cueca con su respectivo huayño como símbolo del ritual de traspaso de mando de un preste-cabeza a otro; tremenda responsabilidad se pacta en este acto. A su conclusión se sirve el almuerzo, porque después de comer otra vez se dirigirán bailando a la plaza principal para hacer las peticiones, promesas y consolidar frente al templo y al santo la celebración y el festejo del año que viene.

El quinto día, que es el último, tiene lugar la entrada bufa, compuesta por el equipo gastronómico. Los protagonistas de este día son los garzones, cocineros y personal de servicio que atendieron a los invitados durante los cinco días de fiesta. Al concluir su ingreso por la plaza principal retornan al local bailando huayños y cacharpayas, tomados de la mano y formando una sola hilera, y en forma de zigzag se apropian de las calles. De esta manera se cierra paulatinamente la fiesta del Apóstol *T'ata Santiago Q'ixu Q'ixu*.

1.4. Las diferentes miradas sobre la fiesta

¿Qué se ha escrito sobre esta fiesta? ¿Cómo se abordó el tema? ¿Qué vacíos se evidencian en los trabajos? Dos son los estudios realizados sobre esta festividad, siendo el primero: “Waki: Q'hun T'iki, Illapa y Santiago”, que estuvo enmarcado en el proyecto *De Tunupa al catamarán: ríos vertientes en las búsquedas de las historias locales de Copacabana, Santiago de Huata y Waki*, que fue coordinado por Carlos Mamani Condori y Raúl Calderón Jemio (2007); y el segundo, por Alfonso Hinojosa y Germán Guaygua, quienes presentaron sus resultados en la investigación “Economías populares transnacionales; espacios y dinámicas festivas transnacionales en el altiplano paceño” (2015), efectuado entre enero y agosto del año 2014 con el apoyo del Centro de Investigaciones Sociales de la Vicepresidencia del Estado

Plurinacional de Bolivia (CIS). Estos textos plantean diferentes miradas sobre este espacio festivo, dentro del cual aparecen imaginarios urbanos que dan cuenta de una estética propia, “síntesis de la ‘mixturación’ de prácticas y representaciones socioculturales” (Hinojosa y Guaygua 2015, 164). ¿Esta idea implica pensar la fiesta en términos de identidad de clase? Según los autores, las fiestas patronales en los Andes son interpretadas como lógicas sociales y culturales que contienen una “serie de prácticas que están íntimamente ligadas con nociones de acumulación de prestigio, la reciprocidad simétrica o asimétrica que constituyen la plataforma social para establecer los vínculos de parentesco que son importantes para el desarrollo de itinerarios y trayectorias económicas que están articuladas desde lo local a lo global” (Hinojosa y Guaygua 2015, 154; Tassi 2010; Tassi 2013). Desde estas perspectivas, la fiesta de Guaqui viene a ser un espacio estratégico para el análisis de la comunidad donde las individualidades y colectividades se encuentran en una constante disputa competitiva “en torno al ritual y objetos simbólicos constitutivos de la fiesta; dicho de otro modo, la fiesta implica una pugna por el poder simbólico” (Briones Gómez 1991, 1); poder que se expresa en la fiesta a través de la inversión monetaria. De ahí que concluyo que estos estudios evidencian las “tensiones entre diferentes grupos sociales y étnicos, canalizados a través de la adquisición/exhibición del poder económico” (Blázquez y Nusenovich 1993, 320), lo cual asigna o permite a sus participantes la apropiación material o simbólica de ciertos lugares en la fiesta, que no son más “que legitimadores de los que cada uno de estos sectores ocupa, o pretende ocupar, en la sociedad” (Blázquez y Nusenovich 1993, 320).

Estos trabajos, por su especificidad y delimitación de análisis, no han logrado desentrañar el entramado complejo que contiene la médula de la celebración festiva del Apóstol Santiago, lo cual me obliga a recurrir a los diferentes textos escritos sobre las fiestas patronales en Bolivia, que se centran en su mayoría en el Carnaval de Oruro y en la Festividad del Señor Jesús del Gran Poder. Esta bibliografía es más amplia y puede ser dividida en tres grupos. El primero corresponde a la segunda mitad del siglo XX. Las obras de este periodo retratan, describen y registran las diferentes fiestas, danzas, vestuarios, melodías, instrumentos y personajes protagónicos que constituyen el repertorio folclórico del altiplano boliviano. Este grupo de autores está conformado por Rigoberto Paredes, con su libro *El arte folklórico de Bolivia* (1949); Julia Elena Fortún y sus trabajos *Música indígena de Bolivia* (1947), *Nuestra música folklórica* (1948), *La Danza de los diablos* (1961), *Artesanía Popular, Archivos del Folklore Boliviano* (1961), *Música Folklórica Boliviana, Council Fol. Music* (1961) y *Sistema de Clasificación de Danzas Folklóricas Americanas* (1971); entre ellos también se encuentra

Alberto Guerra, con sus escritos *Antología del Carnaval de Oruro* (1970), *Guía del investigador de campo en folklore* (1970), *El Carnaval de Oruro a su alcance* (1987) y *Folklore boliviano* (1990). Posteriormente, se tiene a Antonio Paredes Candia, con *La danza folklórica de Bolivia* (1991); David Mendoza Salazar con sus trabajos *El origen de los Morenos* y *La Danza del Moreno*, ambos publicados en 1999, y otro trabajo elaborado en coautoría con Eveline Sigl el año 2012, con el título de: *No se baila así no más...: Género, poder, política, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del altiplano boliviano*. Todos estos autores se dedicaron a recopilar diferentes testimonios con los cuales buscaron argumentar los orígenes y la procedencia de determinadas expresiones dancísticas desde una óptica nacionalista. Para ello, partieron desde diferentes puntos de entrada y perspectivas de análisis, entre las cuales se tienen las descripciones históricas, etnográficas y fotográficas. Los trabajos dedicados a la descripción histórica, en su mayoría, evocaban los orígenes de la danza, la música, el vestuario y la fiesta, que se remontan a periodos anteriores al siglo XX. Su lectura conjugó los elementos locales y foráneos intentando explicar las transformaciones y preservaciones a través de una constante incorporación de significados e interpretaciones que se generan en un escenario lleno de dinamismo.

El segundo grupo se caracterizó por analizar y describir diferentes fiestas poniendo el énfasis en determinadas danzas u otras expresiones como la música. Dentro de esta línea se tiene a Michelle Bigenho (2002) y su trabajo sobre música; Javier Romero (2004) con su escrito acerca de la Diablada; Freddy Maidana con *Taragu cuna de la morenada* (2004); Mauricio Sánchez (2006) y su publicación *País de Caporales*, y los diversos estudios de Teresa Gisbert y Fernando Cajías que se enmarcaron en los diferentes encuentros y congresos efectuados en torno al tema el año 2007 en Bolivia. A ello se debe añadir la compilación hecha por Simón Cuba y Hugo Flores con el título *boliviana 100% paceña: la morenada* (2007), y finalmente, *La Danza de los Caporales*, también de Freddy Maidana, presentado el año 2012. A diferencia del primer grupo, estos autores presentan una óptica más antropológica, desde la cual describen “la compleja red que mantiene” la esencia de las celebraciones festivas a través de los años. Es decir, la fiesta dentro de la diversidad, pero con una sola identidad, “la boliviana”.

Estos textos ponen el acento en descripciones detalladas sobre cada uno de los escenarios, lenguajes, actores y elementos por los cuales están constituidas las danzas y las fiestas, al tiempo que ponen relevancia en los objetos y prendas constitutivas del vestuario, las estructuras musicales de los variados ritmos y su interpretación a través de los diversos

instrumentos musicales característicos de cada región. Estas interpretaciones se encuentran articuladas tanto con el calendario agrícola como con el calendario gregoriano, lo cual permite comprender la conjugación de dos mundos en la interpretación y representación de una determinada música, danza o fiesta. Esta línea de trabajo se ve complementada con ensayos fotográficos y registros fílmicos publicados en variados formatos digitales y físicos (DVD, revistas y libros), cuya finalidad principal recae en reproducir para el público masivo las versiones e interpretaciones de carácter nacionalista y “oficial” de las danzas y los ritmos musicales que se visibilizan en las diferentes festividades patronales.

El tercer grupo se encuentra compuesto por investigaciones dirigidas a las expresiones festivas y culturales en relación con el proceso de formación estatal y nacional desde diferentes disciplinas. Aquí puedo citar a Xavier Albó y Mathias Preiswerk, con el libro: *Señores del Gran Poder* (1986); el artículo de Thomas Abercrombie (1992) sobre el Carnaval de Oruro; el trabajo coordinado por Beatriz Rossells (2009), al igual que el trabajo dirigido por Rossana Barragán y Clevert Cárdenas con el título de *Gran Poder: La Morenada* (2009); el texto compilado por Fernando Cajías de La Vega, *Entrada Folclórica Universitaria* (2009), y finalmente los libros de Nico Tassi: *Cuando el baile mueve montañas: religión y economía cholo-mestizas en La Paz, Bolivia* (2010) y *Hacer plata sin plata*, publicado por el PIEB el año 2014. Por un lado, estos autores comprenden la fiesta a partir de la idea de identidad cultural, lo que les permite entretejer las relaciones interétnicas que se generan en las celebraciones festivas entre indios y mestizos, hecho que se ve matizado por las relaciones de identidad de clase dentro del escenario de la modernidad y globalización. Y por otro, se logra evidenciar los trabajos realizados desde una perspectiva de género, la cual pone en relevancia la participación de la mujer de pollera en la danza de la morenada, puesto que en ella se juegan “muchos roles como el orden, la organización, la disciplina –en el sentido de la regulación de conducta–, el valor de las jerarquías de poder anual que gira en torno a los organizadores y fundadores de cada una de las fraternidades” (Hinojosa y Guaygua 2015, 155; Barragán y Cárdenas 2009). Si bien estos trabajos poseen una interesante descripción histórica y etnográfica en algunos casos, no dejan de estar provistos de una lectura bajo la óptica nacionalista y el *illusio* de la “bolivianidad”. Por lo que considero que alejarme de esta mirada puede ser sumamente fructífero al momento de pensar la fiesta desde su politización, ya que ello me permite pensar la historia de los indios desde una comprensión del pasado que hace frente a una historia tradicional llena de mitos fundantes que deviene, en muchos casos, desde el siglo XIX. Lo que sugiero es que comencemos a pensar que la historia recreada en

torno a las danzas y la música “nacional” también es *oficial*, por lo cual evoca un pasado homogenizante que ha sido propuesto desde la idea del mestizaje durante las primeras décadas del siglo XX. Esto me permite proponer que los trabajos realizados sobre “las expresiones culturales de nuestro país” deben ser sometidas a un revisionismo histórico y a una “otra” interpretación que se aproxime más a la realidad y que esté acorde con las exigencias del actual Estado que queremos construir. Aquí debo añadir algo más, el discurso de mestizaje generó un escenario propicio para explicar las fiestas a partir de la idea de *sincretismo religioso* –para ello revisar las propuestas de Manuel Marzal– que no es más que una forma cómoda y simplista de reducir y evitar las *identidades traslapadas* que se tensionan entre sus participantes al interior de las celebraciones festivas patronales. Entonces, sostengo que los planteamientos propuestos a inicios del siglo XX en Bolivia por Carlos Montenegro, que posteriormente fueron aplicados por el gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) de 1952, generaron un escenario adecuado para que décadas después se inserten y cuajen fácilmente los trabajos realizados por Manuel Marzal en torno a las prácticas religiosas andinas.¹⁴ Interpretaciones que merecen ser releídas, revisadas y repensadas desde un *conocimiento situado* –pensando en Donna Haraway– que permita tensionarlas de manera amplia y acorde con las miradas y prácticas de un Estado Plurinacional que cada vez requiere adoptar mayor contenido y cuya cualidad fundamental es ser “laico”.

Hasta aquí he configurado en tres grupos la producción bibliográfica en torno a la fiesta en Bolivia. Este recorrido bibliográfico escueto y preciso, me permite evidenciar la ausencia de estudios realizados en nuestro país que politicen la fiesta con el fin de entrever el enmarañado de acciones, prácticas de fe y discursos políticos que contiene. Contenido que se encuentra ampliamente complementado con diversas formas de inclusión y exclusión que se encuentran interseccionalizados por los elementos de raza, clase y género que deben ser comprendidos como un catalizador de la identidad nacional, que se entreteje a través de la relación Estado-societal. Este relacionamiento contrae serias evidencias de las contradicciones existentes entre la recreación de un discurso político construido y la práctica de vivir y revivir la fiesta.

¿Qué ha sucedido en el territorio que hoy denominamos Bolivia para que las expresiones culturales de los indios, que fueron históricamente excluidas y vistas de forma peyorativa, pasaran a ser en las últimas décadas el símbolo de la identidad nacional? ¿Qué ocurrió para que la morenada –tanto en danza y música– se convierta en conflicto que anuda los discursos

¹⁴ Ver: *Sincretismo Iberoamericano*. 1985. Perú: Fondo Editorial, Universidad Católica del Perú; *Religiones Andinas*. 2005. Madrid: Editorial Trotta; y *La tierra encantada*. 2001. Madrid: Editorial Trotta.

de propiedad y plagio desde dentro y fuera del propio Estado? Para responder a estas interrogantes considero que es relevante revisar los trabajos realizados en Ecuador, Colombia, Brasil y México sobre el tema. Estos estudios, a diferencia de los escritos en Bolivia, se caracterizan por su abordaje teórico que reflexionan en torno a la compleja transformación de las expresiones culturales nativas en el marco de la construcción de la “nación” a partir de diferentes puntos de entrada. Este es el caso del estudio realizado sobre *Los Awá y la fiesta de El Pendón* (que se encuentran situados entre la actual frontera compartida entre Colombia y el Ecuador) por Luis Fernando Botero, quien sugiere que esta celebración tiene origen prehispánico y cuyas raíces se encuentran en algún tipo de ritual indígena. “Los miembros de esta etnia se reunían anualmente para efectuar ceremonias de reencuentro de personas de diferentes comunidades, con el fin de celebrar la bonanza de sus cosechas y la redistribución de sus riquezas, lo mismo que relacionar a los jóvenes en edad de comprometerse” (Botero Villegas 2009, 2). Esta fiesta, así como muchas otras en América Latina, atravesaron por serios procesos de transformación “adquiriendo rasgos de sincretismo religioso”, a consecuencia de la evangelización realizada por los misioneros y reforzada por una serie de recursos, como la imagen del Cristo en la ladera de una montaña cercana a Cuayquer Viejo, para este caso en específico. Según el autor, esta imagen es considerada milagrosa por los indígenas y se ha convertido en símbolo de esta fiesta tradicional. A partir de ello, Botero (2009, 2) propone que “la fiesta de El Pendón parece tener sus raíces en algún tipo de celebración o ritual indígena que incorporó elementos cristianos para poder ser llevada a cabo sin prohibición alguna por parte de la institución eclesiástica”. En este sentido, “El Pendón mismo, debió constituirse a partir de las exigencias que el clérigo hacía a los indígenas tanto para permitirles hacer la celebración como para estar presente en ella” (2009, 2). En otras palabras, el Pendón fue el “símbolo de legitimidad que la Iglesia daba a la fiesta y que los indígenas Awá recibían por parte de la institución eclesiástica. Con la incorporación de la misa, de los bautizos y de otros ingredientes” (2009, 2). De ahí que esta celebración “se convirtió en un evento cristiano, algo así como una fiesta patronal al mejor estilo de las comunidades mestizas y negras” (2009, 2). Por lo tanto, la fiesta de El Pendón para los Awá actuales,

se ha constituido en una legitimación hacia afuera y hacia adentro. En el primer caso, para ubicar su celebración en la ya vasta constelación de festividades locales de comunidades, barrios y ciudades; y, en el segundo caso, porque la fiesta de El Pendón forma parte de aquellos medios en donde producen su identidad como indígenas Awá. Es una fiesta propiamente indígena pese a todos los elementos agregados que haya podido incorporar a

través de los años; es una fiesta que reafirma y reproduce su identidad; es un elemento cultural importante que puede ser leído como un factor de resistencia frente a las presiones que a varios niveles sufren como indígenas en un medio habitado por personas que se comportan, la mayoría de las veces, de manera hostil” (Botero Villegas 2009, 3).

También se tiene la propuesta de Roberto Da Matta: *Carnavales, malandros y héroes*, texto que fue escrito durante la dictadura militar de Brasil. En esta obra el autor parte de su trabajo de campo en torno al carnaval de Río de Janeiro, y a partir de ahí plantea “tres modos básicos mediante los cuales se puede *ritualizar* en el mundo brasileño” (2006). Para ello enfoca el análisis en torno a dos de esas formas: el desfile militar y el carnaval, de modo que el estudio comienza su marcha comparando dos modos de reflejar y expresar la estructura social brasileña, para luego incluir la procesión. Lo que me llama la atención de este texto es su forma de “situar esas procesiones, desfiles y carnavales como maneras fundamentales mediante las cuales la llamada realidad brasileña se desdobla ante sí misma, se mira en su propio espejo social y, proyectando múltiples imágenes, se engendra como una medusa, en su lucha y dilema entre permanecer o cambiar” (Da Matta 2006, 55). Para el autor (2006, 63), “tanto el carnaval como el Día de la Patria son rituales nacionales, movilizan a la población de las ciudades donde se realizan, y exigen un tipo de tiempo especial, vacío, esto es, sin trabajo un día feriado”. Partiendo de ese análisis, el autor sitúa a ambos rituales como:

“momentos sociales contrastantes o, para ser más precisos, como rituales simétricos o inversos en el marco de la vida social brasileña. De hecho, a primera vista se puede decir que el Día de la Patria es un rito formal que celebra la *estructura*, en oposición al carnaval, que es un rito *informal* y que crea *communitas*” (Da Matta 2006, 75).

Esto le permite a Da Matta (2006, 75) sostener que la clasificación de lo profano y lo sagrado es mucho más problemática de lo que se muestra. Dentro de este “plano de las dicotomizaciones antropológicas, sería difícil, sino imposible, conceptualizar las procesiones, que no serían *sagradas* ni *profanas*, ni *formales*, ni *informales*. Y que no estarían engendrando una *communitas* ni acentuando la *estructura*, sino que tendrían todas esas facetas al mismo tiempo” (2006). Por lo tanto, “cada uno de ellos expresa una manera diferente de percibir, interpretar y representar aquello que se desea construir como una realidad brasileña. Así, esos ritos serían modos de *decir* algo sobre la estructura social (según lo sugiere Leach, 1954); *pero de decir algo desde un cierto punto de vista*” (Da Matta 2006, 77).

Deborah Poole, por su parte, analiza la naturaleza de lo que constituye la identidad cultural, la distinción y la pertenencia. Específicamente, “aborda el papel que juegan los iconos visuales especialmente en los trajes de mujeres como marcadores consensuales alrededor de los cuales se pueden hacer por lo menos dos tipos de aseveraciones que compiten entre sí por las cualidades históricas y materiales (o ‘genéticas’) de la cultura misma: memoria (‘señales de identidad’) y pertenencia (‘identidad cultural’)” (2005, 132-133). Para ello, la autora comienza con una breve discusión sobre el proyecto del porfiriato tardío que buscaba construir un inventario visual de la cultura oaxaqueña. Posteriormente, examina el papel de la indumentaria de mujer en los proyectos culturales del gobierno revolucionario de Oaxaca. Finalmente, analiza un espectáculo cultural, patrocinado por el Estado moderno, en el cual las mujeres compiten por el honor de ser la “Diosa del Maíz” que representa a Oaxaca en la gran fiesta folclórica anual de la Guelaguetza. Sin embargo, “aunque contrastemos estos proyectos con la amplia preocupación decimonónica por el orden estadístico y la representación, es posible identificar en qué forma los proyectos oaxaqueños entablaron un diálogo con el particular contexto político y cultural de un estado en el cual la diversidad indígena era un hecho innegable de la vida política y cultural” (Poole 2005, 132-133). La autora (2005, 128-129) propone el papel que tiene la construcción y la aplicabilidad de un “proyecto ‘oficial’ de construir una identidad mediante presentaciones de la indumentaria de las mujeres. En esta gramática de afiliación cultural conducida por el estado, el vestido tiene representación no tanto por su tradición histórica o cultural, sino por el hecho de pertenecer a una comunidad política y cultural que es, por naturaleza, ‘diversa’”. En este sentido, Poole sugiere que

al labrar una respuesta para esta historia oficial de la diversidad, los intelectuales mixtecos, sin embargo, no hablaban de símbolos y diversidad, sino de esencias raciales y memorias personificadas. Para ellos, la cultura material era menos un signo visual que representaba “identidad” que un medio material por medio del cual se podía “despertar” o revivir una vía “genética” al pasado. De modo que, al rebatir la historia oficial de diversidad, estos maestros y poetas jugaron con el sumergido y largamente menospreciado concepto de “raza” como asiento físico de la distinción cultural (2005, 128-129).

Según la autora, en el proceso subvirtieron la lógica visual de un discurso cultural en el cual “la pertenencia se marca por medio de prácticas visuales que ellas mismas están sustentadas en una premisa de separación física (o material) entre el ‘mirador’ y lo ‘mirado’”. De ahí que Poole explora

la historia de lo que se hizo para llegar a estas dos aseveraciones, situadas en puntos distintos, sobre la naturaleza de lo que constituye identidad cultural, distinción y pertenencia.

[Específicamente, se centra en el papel que juegan] los iconos visuales –especialmente en los trajes de mujer– como marcadores consensuales alrededor de los cuales se pueden hacer por lo menos dos tipos de aseveraciones que compiten entre sí por las cualidades históricas y materiales (o “genéticas”) de la cultura misma. [La primera] es la que hace el gobernador en su referencia al traje como “señales de identidad” que representan la singular diversidad de culturas en su estado. Aquí cada vestido es visto como uno de los, cuando menos siete, distintos vestidos que en su conjunto conforman la “identidad” oaxaqueña. En esta historia oficial de la identidad oaxaqueña, el traje representa la cualidad abstracta o concepto de identidad misma, así como el concepto político de “diversidad”. El segundo tipo de aseveración es la formulada por los maestros mixtecos para quienes el traje es el medio material para hacer el “patrimonio histórico más tangible”. La identidad cultural que se produce aquí tiene menos que ver con los procesos simbólicos o referenciales que con el despertar físico de las memorias “genéticas” o encarnadas. En la superficie, estas dos aseveraciones parecen hablarle a una comprensión compartida de la relación entre ropa de mujer e identidad cultural. Sin embargo, como aseveración sobre la relación de tipos específicos de sujetos sociales al mundo visual, también les hablan a comprensiones distintas de la relación entre experiencias visuales, memoria e historia (Poole 2005, 129-130).

Finalmente, la autora presenta una apreciación de la distinción como un elemento importante para entender “la enredada gramática de memoria y pertenencia por medio de la cual se reclaman cosas tales como ‘identidad’, ‘etnia’, ‘cultura’ e ‘historia’ en la Oaxaca de los tiempos actuales”.

Sin duda, estos trabajos me sirven para evidenciar el vacío y la importancia de realizar un estudio de la fiesta patronal desde su politización, lo cual me permite comprender la fiesta como un espacio estratégico en el cual se entreteje la tensión en medio de la deconstrucción de la nación y construcción de la plurinacionalidad, a partir de las políticas de patrimonialización cultural –en este caso inmaterial– como una vía de relación compleja y ambigua entre el Estado y la sociedad. Entramado que a su vez se expresa mediante apropiaciones populares donde la fiesta se convierte en un instrumento de resistencia social que afronta y contradice la retórica construida por el poder estatal y la iglesia católica a partir de la escenificación de un falso caos y un desorden programado, donde el consumo excesivo de alcohol genera emociones, dramatizaciones y sentimientos que alimentan la vida social al momento de apropiarse de determinados espacios públicos. De esta forma, las plazas y calles se convierten en un escenario para desobedecer el orden establecido y tensionar los

disciplinamientos conductuales y las jerarquías sociales entre dominadores y dominados al interior de las celebraciones festivas. Pero el tema no termina aquí.

Si tomo como punto de partida el comprender la fiesta como un todo, y perteneciente a todos los participantes en ella (*taqpacha*), me alejo de pensar la fiesta dentro de la lógica de patrimonio cultural inmaterial que el Estado intenta aplicar en Guaqui, tal como ya la ha aplicado (y busca aplicar) en otros sectores, fiestas y regiones. Entonces, la politización de la fiesta me permitirá identificar esta tensión existente que se expresa por medio de las lógicas y prácticas complejas de comprender y ejercer su patrimonialización. Con ello quiero proponer que las celebraciones festivas están atravesando un proceso de transformación en el que pasan de ser una fiesta de todos (sociedad), a ser una fiesta “privada”, es decir: del Estado.

Entonces, estas prácticas culturales, cuya expresión de fe corresponde a profundas raíces prehispánicas, en muchos casos se convierten en un producto de mercado –a decir de los esposos Comarof– al tiempo que son un pilar fundamental para la construcción de la nación y la plurinacionalidad. Esto permite vender la idea de un Estado boliviano inclusivo que en algún determinado momento se presentó como mestizo y, en otro, como diverso, a través de su composición cultural plural que, en este caso en específico, se manifiesta en la morenada. Finalmente, sugiero, estas propuestas de inclusión y pluralidad encierran visiones, significados e interpretaciones en torno a las prácticas culturales y una imagen e imaginario de indio que impone el Estado, construyendo una idea propia de la indianidad en Bolivia. “Tal como sugieren mis ejemplos iniciales, los pueblos indígenas están en su mayoría excluidos de los espectáculos folclóricos a través de los cuales el Estado [...] produce su reputación nacional e internacional [...]. Tales exclusiones, por supuesto, son de larga data en [...] Latinoamérica; de hecho, sirven simplemente para confirmar el doble sentido de ‘pueblo’, que significa tanto la necesaria base colectiva de una organización política liberal, como la masa rebelde que debe ser mantenida a raya permanentemente” (Agamben 2000, en: Poole 2005, 201-202). Aquí es importante observar que la imagen de lo indio sólo está presente al momento de construir un discurso de legitimación del gobierno y dentro de los procesos de construcción de hegemonía. De ahí que es coherente todo el discurso y la utilización de lo indio como forma de representación de la identidad de la nación o la plurinacionalidad. Sin embargo, dentro de los cargos decisivos del gobierno o cuando se trata de atender temas de sumo interés para los indios –tal como los conflictos ambientales, por citar un ejemplo–, estos no son tomados en cuenta.

¿Este es el contenido que realmente le queremos dar a la plurinacionalidad? Aquí me encuentro frente a dos momentos históricos que, a través de lo que mal se denominó “expresiones folclóricas”, demandaron la coexistencia y disputa simbólica de una construcción hegemónica con los gobiernos del MNR y del MAS. La primera bajo la propuesta del mestizaje, aquella que enarbola la idea de la identidad nacional y la heterogeneidad cultural; y la segunda bajo una idea de lucha constante en busca de la concreción de la plurinacionalidad, cuya debilidad se presenta en su práctica y aplicabilidad. Sobre este interesante tema, ver las reflexiones realizadas por Poole:

Aquí es importante tener en cuenta que, en México, el mestizaje es la demanda de identidad históricamente aprobada contra la cual supuestamente se pronuncian tanto el multiculturalismo neoliberal como los movimientos culturales populares, como la COMPA. Considérese, por ejemplo, la acogida de la reciente ola de reformas constitucionales que ratifican el carácter “pluricultural” de Oaxaca y de México como un todo. Al garantizarles permanencia y estatus independiente a las culturas indígenas, tales declaraciones oficiales ponen en tela de juicio las nociones tanto populares como académicas del mestizaje como el cimiento a partir del cual podría imaginarse una identidad nacional (2005, 201-202).

Si bien en el caso de México se puede observar que

en la mayoría de las narrativas “populares” (con lo que me refiero a libros de texto, historia pública y relatos que he recopilado tanto de la clase alta como trabajadora oaxaqueña), el mestizaje es referido como un proceso histórico concebido de una manera amplia, a través del cual los diferentes grupos biológicos (“raciales”) y culturas del México colonial se han fundido en la categoría racial y culturalmente desmarcada de “mestizo”. En algunos casos, este proceso se remonta bastante en el tiempo, como cuando un hombre de una de las comunidades que colinda con el sitio arqueológico de Monte Albán, me dijo que las ruinas habían sido construidas por quien él describió como una “civilización mestiza” formada por la mezcla de tres “razas”: los olmecas, los zapotecas y los mixtecas (Poole 2005, 202).

Cabe señalar que, en el caso de Bolivia, uno de los recursos de transmisión y sedimentación más potentes que ha presentado el estado para la construcción del mestizaje es la danza y la música que ahora consideramos folclor o música nacional. Esta idea de lo nacional jerarquiza a las danzas como la morenada frente a otros ritmos que son considerados como autóctonos y propios del área rural, sin tomar en cuenta sus trayectorias históricas y el tronco de un pasado común que con el transcurrir del tiempo vivieron diversas y múltiples transformaciones; tal como me propongo demostrar en el presente texto. Por lo tanto, mientras la constitución política del estado resalta y promueve la plurinacionalidad, algunos círculos académicos, que

detentan el control de los espacios de difusión, la cancelan. De ahí la importancia y el desafío de enfocar las investigaciones sobre las diversas expresiones culturales con un lente alejado del nacionalismo propuesto por la vía del mestizaje. Entonces, aquí es donde nos encontramos con un conflicto político, y como se trata de un conflicto político, necesariamente debe ser abordado en términos políticos.

1.5. Mi lectura interpretativa de la fiesta

El denominado proceso de cambio, liderado por el gobierno del Movimiento al Socialismo (MAS-IPSP) (2006-2018) ha evidenciado dos elementos importantes para el presente estudio. El primero se encuentra en la redistribución de ingresos económicos por parte del Estado a partir de la extracción de recursos naturales, y el segundo en la construcción de un *discurso público político* –concepto pensado desde James Scott– generado desde el Estado Plurinacional, recreando en Bolivia una exacerbada carga esencialista de la imagen de lo indio. A mi modo de ver, ambos factores contribuyeron en el crecimiento desmesurado de las celebraciones festivas, ya sea en términos demográficos como en cifras económicas.

El primero se centra en el éxito económico sustentado en el excedente de la industria extractiva que activó “dinámicas endógenas de economía popular, así como nuevos patrones de redistribución” (Tassi 2014, 49), dando lugar a “nuevas formas de negociación y equilibrio en las relaciones con el Estado plurinacional, que se ha visto obligado a aceptar cierto grado de pluralismo legal y económico” (Tassi 2014, 205). Sobre este tema, varios autores coinciden que la prosperidad económica del gobierno de Evo Morales se debe a una coincidencia con el contexto económico externo por la elevada cotización de las materias primas en los mercados internacionales. Pero este tema no es de mi interés. Lo que aquí me parece importante observar es la “recuperación del papel económico del Estado y la presencia reducida de la inversión extranjera directa [que] se ve acompañada por el protagonismo creciente de los actores populares en la economía” (Tassi 2014, 55). Esta conjunción de actores (Estado y sectores populares), se caracteriza por la redistribución social del excedente por parte del Estado, dejando de ser el excedente “administrado por el capital trasnacional o las élites rentistas del país” (Tassi 2014, 55), reorientación que diferencia principalmente este proceso histórico de otras épocas, y cuyo resultado se expresa en la creciente presencia de los actores populares como administradores finales del excedente (Tassi 2014, 55). Lo cual quiere decir que los actores populares “no se han limitado a ser meros beneficiarios de bonos y transferencias monetarias, sino que han ocupado nuevas actividades económicas, han acuñado modos propios de gestionar negocios, han desplegado patrones propios de acumulación y

redistribución y han rearticulado espacios económicos” (Tassi 2014, 54) que, en palabras de Nico Tassi (2014, 54), se explica como la resignificación y reapropiación del tejido económico por parte de los sectores populares generando un cambio del ámbito gubernamental. Oportuna en el marco de mi tema-estudio, Silvia Rivera (2018, 68) describe que en la fiesta de Santiago en Guaqui del año 2009, los prestes-cabeza pasantes eran empresarios dedicados al área textil, cuya tarea principal radicaba en la importación de telas chinas, lo cual hizo que adoptaran como símbolo de la Fraternidad Morenada Central una matraca con la figura estereotipada del “chino”, demostrando de esta manera la exitosa “conexión oriental” que les permitió invertir más de 30 000 dólares en la organización de la fiesta. Esto es explicado por la autora como la aparición de una ciudadanía globalizada en clave de barroco *chi'xi* a partir del comercio.

El segundo elemento se centra en la idea de “Estado plurinacional [que] se traduce en el reconocimiento institucional de la igualdad de oportunidades de pueblos, idiomas, identidades” (Garcés 2013, 9). Esto permite pensar que el concepto de igualdad de derechos, culturas y pueblos busca suprimir las concepciones históricamente establecidas de discriminación y colonialismo. De ahí que la concepción de la plurinacionalidad intente generar condiciones de oportunidades igualitarias a partir del reconocimiento institucional del Estado. “De esta forma, las culturas diversas se reúnen sin que ninguna se sienta superior a la otra ya que todas están en igualdad de condiciones frente al Estado” (Garcés 2013, 9). Sin embargo, ¿qué pasa al interior de las poblaciones indias en referencia a este postulado de igualdad de derechos y no discriminación?, ¿cuál es la relación? ¿Qué rol cumplen los aimaras dentro de esta idea de la plurinacionalidad? ¿El proceso de reivindicación de lo indio ya concretó y cumplió sus objetivos de lucha histórica por la demanda de derechos igualitarios?

Álvaro García Linera, el entonces vicepresidente del Estado y el intelectual que más ha teorizado y promovido la idea de la plurinacionalidad en Bolivia, señala: “lo que estamos haciendo ahora es simplemente ‘sincerarnos’, esta CPE [Constitución Política del Estado] lo que ha hecho es ‘sincerar’ lo que somos, mirarnos al espejo y decir ‘somos modernos y tradicionales, individuales y comunitarios, rezaremos a la virgen y *ch'allaremos* a la Pachamama’, todo junto, porque eso es lo que somos” (García Linera 2009, 14). “Entonces, por qué no construir una unidad donde esté presente lo que somos realmente: soy castellano hablante, perfecto; soy aimara hablante, muy bien; practico lógicas comunitarias, bienvenido; practico lógicas individuales, también bienvenido. Ésa es la idea del Estado Plurinacional”

(García Linera 2009, 18). De igual forma, varios autores coinciden en que la implementación de la plurinacionalidad en Bolivia es el resultado de las largas luchas indias que se vivieron en nuestro país a través de diferentes rebeliones, sublevaciones y revoluciones, y que fueron parte de una clara lucha política de largo aliento (Soruco 2011; Tórréz y Arce 2014; Moreno Morales, Vargas Villazón y Osorio Michel 2014; Nicolas y Quisbert 2014).

A mi modo de ver, estos trabajos descuidan dos aspectos importantes que dan forma al proceso de reivindicación política, económica, social y cultural de lo indio en Bolivia. La primera es la fiesta como un espacio de resistencia, siguiendo a Bajtín, dado que el autor entiende la fiesta como una *segunda vida* o un *segundo mundo*, donde “la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un mundo al revés” (Bajtín 1990, 7) que resguarda un “contenido esencial, un sentido profundo,” que expresa una “concepción del mundo” pero “no del mundo de los medios y condiciones indispensables, sino del mundo de los objetivos superiores de la existencia humana, es decir, el mundo de los ideales” (Bajtín 1990, 6). En esta idea de la fiesta encuentro diferentes elementos que permiten la construcción de aquello que James Scott llama *discurso oculto*, el cual se centra en una conducta política que recurre al “disfraz, al engaño, a todo tipo de comportamiento evasivo, manteniendo al mismo tiempo, en las situaciones de poder, una actitud externa de activa e incluso entusiasta aceptación” (Scott 2000, 41). En este contexto, la idea de *discurso oculto* es comprendida como un lenguaje político donde los “subordinados se reúnen lejos de la mirada intimidante del poder”, de ahí que “es posible el surgimiento de una cultura política claramente disidente” (Scott 2000, 43) a un *discurso público* propuesto desde las propias élites.

El segundo elemento ausente se encuentra en las formas de relacionamiento social que fluyen en el interior de las propias comunidades indias, marcadas por una serie de conflictos internos que se expresan a partir de la visibilización de desigualdades y exclusiones que se viven y reviven al interior de las relaciones sociales de los propios indios, hecho que se evidencia explícitamente en las fiestas patronales. Cosa que a su vez contradice el discurso de igualdad promovido por el Estado bajo la retórica de lo indio y la plurinacionalidad. Entonces, los espacios festivos se convierten en un escenario estratégico para el estudio de la *comunidad*, dado que en medio de la relación entre las individualidades y colectividades se gestan diversas formas de inclusión y exclusión que pueden ser comprendidas como la *reconversión de los capitales* (Bourdieu 2011). Quizá aquí se encuentre uno de los *dispositivos* —a decir de Michael Foucault— para la estructuración y formación de lo que Ximena Soruco (2011) llama

el *bloque andino*, con una ideología y comprensión propia de *nación* que emerge y se construye desde la sociedad (Zavaleta 2008; Mallón [1995] 2003). Y si bien la idea de *bloque andino* permite pensar en su fragmentación y diseminación, permite sobre todo pensar en su unificación y articulación. El *bloque andino* se encuentra fragmentado y diseminado por todo el territorio boliviano, así como por diferentes países como Argentina, Brasil, España, etc.; pero esta fragmentación y diseminación encuentran su vínculo y eje articulador en la fiesta, puesto que ella es el espacio propicio para la construcción y unificación política india de ascendencia aimara. Por lo tanto, la fiesta es el espacio propicio, poseedor de una propia ideología, que permite construir la nación desde la sociedad a través de las celebraciones festivas, ya que éstas permiten responder a la pregunta de Pablo Mamani cuando dice: ¿Cómo unificamos a todos los aimaras dispersos?

De ahí surge mi interés por analizar la fiesta en dos niveles. El primero reflexionará sobre la fiesta comprendida por el Estado como patrimonio cultural inmaterial y símbolo de identidad de los bolivianos. El segundo demostrará que las celebraciones festivas son un escenario en el cual las relaciones sociales individuales y colectivas se enmarcan en lo que James Scott comprende como la relación entre dominadores y dominados, y dentro de los dominados la existencia y relación de dominadores y dominados (Scott 2004). La primera tensión permite comprender la construcción de la identidad plurinacional a partir de la música y la danza como símbolos culturales de la *nación*, siendo la fiesta la mayor expresión y aplicabilidad de ésta. Pero en el trasfondo de este proceso se encuentra la apropiación de la fiesta por parte del Estado, bajo la finalidad de legitimar un *discurso político público* que respalde la construcción hegemónica de la plurinacionalidad. Esta postura se ubica como antagónica a la fiesta promovida y vivida desde la sociedad, cuya expresión máxima se encuentra en la *política carnavalesca*, concepto que entiendo como una expresión popular situada en un determinado momento durante el cual se suspenden las jerarquías sociales y se invierten los roles de cultura dominante y cultura dominada, marcando la diferencia entre las personas mediante símbolos de la cultura oficial y viceversa. Esta dinámica implica pensar en las diferentes formas de apropiación y transformación de la fiesta tanto desde el Estado Plurinacional como desde la sociedad, es decir, ya sea de arriba, de abajo o, finalmente, de ambos lados de un solo proceso, tal como demostraré en el presente estudio.

El segundo nivel de análisis encuentra su eje articulador en la comprensión de la fiesta como un proceso constante de resistencia, expresado a través de la fe en un determinado santo o virgen cuya advocación se encuentra vinculada con el factor monetario, lo cual permite

dilucidar la tensión y contradicción –del discurso estatal– existente en los grupos sociales y étnicos, vehiculizados por la adquisición/exhibición del poder económico que, a su vez, construye un poder político-religioso (desde la fiesta) que es manifestado de dos formas: la primera mediante las Asociaciones y Federaciones Folclóricas y su representatividad frente al Estado; y la segunda a través de la difusión y cobertura periodística que gira alrededor de la fiesta, convirtiéndola en un escenario mediático idóneo para legitimar el lugar que ocupan estos sectores sociales, sus representantes y algunos de sus participantes –principalmente actores políticos– en la sociedad. Sin embargo, el hecho de capitalizar políticamente la fiesta se ve matizado por la presencia y ausencia del Estado durante su celebración, lo cual permite evidenciar los cambios y continuidades dentro de las dinámicas expresadas en el interior de la fiesta (Bajtín 2003), comprendiendo ésta como un espacio en el cual se reafirman los lazos familiares y comunitarios a través de una interacción en la que todos participan y se distinguen por su ascendencia cultural, el tipo de trabajo que ejercen, su posición económica, estatus social y, sobre todo, por una cultura oral que trasmite y conserva los saberes de la relación entre hijo, madre y padre (es decir, ser humano), *Pachamama* / Virgen de Copacabana y *Q'ixu Q'ixu / T'ata* Santiago, que viven y reviven en el interior de la fiesta vivida y que dentro del contexto del Estado Plurinacional se ven entramados a través de un discurso político público gubernamental que, aparentemente, se apropia y transforma la fiesta al tiempo que sufre una constante resistencia que se canaliza mediante una política carnavalesca, y que, en este caso, se posiciona al interior de la fiesta de Guaqui expresando la reivindicación india desde lo aimara en Bolivia, que “mezcla” y une lo religioso, el espectáculo y el alcohol en un acto puramente político.

1.6. Conclusiones preliminares

En este capítulo he demostrado la importancia religiosa del municipio de Guaqui para la cultura aimara, hecho que se refleja a través de la liturgia realizada anualmente en advocación al Apóstol *T'ata* Santiago Q'ixu Q'ixu, una de las fiestas patronales más grandes del altiplano boliviano y que, en el presente trabajo, es politizada con el objetivo de comprender la relación Estado-sociedad a partir de su celebración.

Capítulo 2

2.1. Introducción

El propósito de este capítulo es contextualizar los diferentes momentos y hechos históricos que contribuyen a comprender los cambios y continuidades que dieron forma y transformaron la celebración festiva de Guaqui. En el primer acápite describo la importancia y trayectoria histórica de la identidad Q'ixu Q'ixu / Santiago; el segundo visibiliza el papel de las cofradías en la organización y celebración de la fiesta; el tercero delinea de manera concisa la historia local del pueblo a partir del líder aimara Prudencio Callisaya y el hacendado Benedicto Goytia, sin dejar de observar la importancia de la instalación del puerto y la construcción del ferrocarril La Paz-Guaqui y su incidencia en la división social de los pobladores de la región durante las primeras décadas del siglo XX. En el cuarto y último acápite muestro el proceso de transición que se dio en Bolivia con el reconocimiento de las danzas y música de origen indio, que de ser valoradas con adjetivos y connotaciones peyorativas pasaron a ser concebidas como parte de la identidad nacional del Estado.

2.2. De Q'ixu Q'ixu y Santiago a Santiago Q'ixu Q'ixu

Para comprender el actual culto a la imagen del Apóstol Tata Santiago Q'ixu Q'ixu debo remitirme a los testimonios recogidos por los diferentes cronistas españoles durante el periodo colonial. Por un lado, estos escritos describen a Q'ixu Q'ixu como una deidad prehispánica de vital importancia para los aimaras, dado que en ella se concentra la concepción india del principio de los tiempos; y, por otro, describen la imagen de Santiago de Compostela como un santo católico de suma relevancia por su capacidad milagrosa, imaginario que fue recreado a partir de su aparición en los enfrentamientos bélicos de la batalla de Clavijo durante el siglo IX, y en la del templo de Sacsaguaman durante el siglo XVI.

Para el caso del dios Q'ixu Q'ixu, se tiene la descripción de Pedro Mercado de Peñaloza ([1585] 1965, 337-338), funcionario colonial español, quien preguntó a los Pacajes sobre su origen. Unos dijeron que habían salido de la laguna de Chucuito (Titicaca), y otros que habían venido del lado de Carangas. La primera versión fue recogida años antes por Juan de Betanzos ([1551] 1880, 1). Según dicha relación, Qhuntiti Viracocha habría salido del lago Titicaca para crear el cielo y la tierra en dos oportunidades. Durante la primera, la tierra “fue dejada en oscuras y así fue poblada por las primeras gentes del tiempo de la oscuridad, esta tierra era toda de noche, dicen que salió de una laguna que es en esta tierra del Perú en la provincia que dicen de Collasuyu” (Betanzos [1551] 1880, 1). Sin embargo, los primeros

habitantes no supieron cumplir con su creador, por lo que “Qhuntiti enojado volvió a salir nuevamente del agua, entonces esa primera gente y su gobernante quedaron convertidos en piedra” (Betanzos [1551] 1880, 1). La segunda vez que Qhuntiti salió del agua lo hizo acompañado, “el cual dicen haber sacado consigo cierto número de gente del cual número no se acuerdan” (Betanzos [1551] 1880, 2). Luego se dirigió con su gente al sitio donde hoy se encuentra Tiwanaku, donde de “improviso” hizo el sol, la luna, las estrellas y el día. Allí mandó al sol que “anduviese por el curso que anda” (Betanzos [1551] 1880, 2). Luego se ocupó de hacer a la gente: “hizo de piedra cierta gente y manera de dechado de la gente que después había de producir...” (Betanzos [1551] 1880, 3). Dichas gentes estaban conformadas en su mayor parte por muchas mujeres preñadas y “otras paridas” con sus niños, y un principal por gobernador. Varias naciones eran creadas, que luego apartaba para hacer otras “[provincias] de gente”, “ansí hizo toda la gente de Perú y de sus provincias, allí en Tiaguanaco” (Betanzos [1551] 1880, 5). Y fue “en Tiwanaku que el mismo dios comenzó a hacer a las gentes y naciones del Tawantinsuyu en barro, pintándoles a cada uno de ellos los vestidos y trajes, el modo en que debían llevar los cabellos (cortados o crecidos) y el idioma que debían tener” (Betanzos [1551] 1880, 5). De igual forma, Cristóbal de Molina ([1574-1575] 2008, 51) relata que, a través del acto de creación, a aquellos habitantes se les dotaba de identidad: “a cada nación dio la lengua que avía de hablar y los cantos que avían de cantar y las simientes y comidas que avían de sembrar”. Creadas las gentes les dio “ser y anima”, vida. Coincidente con la relación de Betanzos, Molina ([1574-1575] 2008, 51) sostiene que “les mandó se sumiesen de bajo de tierra, cada nación por sí, y que de allí cada nación fuese a salir a las partes y lugares que él les mandase”. Constituyéndose de esta forma el principio de los tiempos para los antiguos habitantes del territorio de Pacajes.

Ahora bien, según los cronistas coloniales, el antiguo dios rayo sería reconocido bajo el nombre de Illapa, tal como lo recogió Teresa Gisbert en su texto “Santiago y el mito de Illapa”, publicado en 1994. Sin embargo, lo curioso de este dato se produce por la inexistencia de Illapa como denominativo de rayo en las comunidades aimaras, dado que en la actualidad los comunarios identifican al rayo como Q’ixu Q’ixu –denominación onomatopéyica que tiene su origen en el sonido que emiten el trueno y el relámpago–. En este sentido, ¿cuál es el significado de Illapa o Q’ixu Q’ixu? La palabra evoca el nombre sagrado del rayo y es compuesta: *Illa pa*. *Illa* es representación, símbolo, esencia de una cosa, animal, planta, gente, etc. En tanto que el sufijo *pa* señala propiedad, posesión: *warmipa*, su mujer, *uywapa*, su ganado. Illapa significa *su representación*, el símbolo, en este caso, de la divinidad. Ludovico

Bertonio, en su *Vocabulario de la Lengua Aimara*, recogió el nombre de Illapa como “Illapu; Rayo o trueno, Illaputha. Caer rayo” ([1612] 2008, 173).

Algunos cronistas coloniales establecen que *Illapa*, *Quri K'acha* (curi caccha), era la deidad más importante de los antiguos Pacajes. Con su incorporación al Tawantinsuyo, el culto fue preservado por los incas. Los pagos que hacían consistían en coca (que era quemada), comida y chicha, ayuno de sal y abstinencia sexual; además de que la imagen era velada durante toda una noche (Guamán Poma 1993, 199). En la historia de la incorporación del Qullasuyu al Tawantinsuyo, la batalla de Llallagua es de suma importancia, pues ésta marcó la adhesión a las normas introducidas por los incas. Fue Tupa Yupanqui quien hizo recoger todo el ganado existente en el territorio Pacajes, los “señaló con colores”, *chimpu*, como hasta ahora se realiza, y los dividió entre el sol y Apu Illapa, “señor de los truenos, además le señaló tierras para cultivo y puso sacerdotes para su servicio” (Mercado de Peñaloza [1585] 1965, 338). Según José de Acosta ([1590] 2002, 360), la tercera deidad más importante para los incas, después de Viracocha y el sol, era el trueno, que era conocido por tres nombres: Chuquiilla, Catuilla e Intillapa, “fingiendo que es un hombre que está en el cielo con una honda y una porra, y que está en su mano el llover, y granizar y tronar”. El cronista sostiene que el trueno era una *guaca* general para toda la gente del Tawantinsuyo y que tenía su lugar en Cuzco, donde le hacían diversos sacrificios, incluidos niños, como lo hacían también para el sol. Durante la fiesta del *Qhapaq Raymi* en Cuzco, en diciembre, el trueno era honrado a la par del sol, pues, al igual que este último, tenía tres estatuas, las que arriba se han nombrado (Acosta ([1590] 2002, 360). De estas ceremonias es posible encontrar el rastro respecto a los nacidos por influjo de Illapa. Según Pablo Joseph de Arriaga ([1621] 1999, 63) “cuando nacen dos de un parto [le] llaman chucho, o curi, y en el Cuzco taqui huahua, lo tienen por cosa sacrílega y abominable”. Antiguamente, los gemelos recibían los nombres de *chucho* y *curi*, “que es cuando nacen de un vientre”. Cuando morían siendo niños, los guardaban en ollas como cosa sagrada por ser hijos del rayo (Arriaga [1621] 1999, 39). Cuando sobrevino la colonización y la imposición del cristianismo, los hijos del rayo, *chucho* y *curi*, al igual que los *chacpa* (*cayulla*), los nacidos de pie eran protegidos del sacrilegio que podía significar su bautismo en la religión cristiana. Esta acción religiosa aún se practica cada jueves y domingo en la iglesia de Guaqui.

En cuanto a Santiago, cabe preguntarse: ¿quién era este santo?, ¿cuál su importancia? Según la tradición europea, por formar parte de los apóstoles –Santiago Peregrino– y su cercanía con el mesías, de Yakob –nombre de origen hebreo–, durante el periodo histórico denominado

como la “edad media hispana”, pasó a ser conocido como “Santi Yagüe” o “Sant-Yago”. A esto se debe añadir la versión moderna del nombre que corresponde a “Jacobo, Jaime y sus variantes en las diversas lenguas europeas” (Vila da Vila 1994, 189). Igualmente, los niños hispanos que tuvieran a este santo por patrón recibían el nombre de “Tiago” o “Diago” y “Diego”. Estas transformaciones quedan patentes en el ensayo “Jacob, Jacobo, Santiago”, del historiador mexicano Gutierre Tibón; en la “*Oración panegírica* dedicada al Apóstol Santiago por Juan de Espinosa Medrano en la Catedral del Cuzco el año 1660, al decir ‘Rayo inexorable era Diego’” (Vila da Vila 1994, 189); y en la pregunta de “Sancho a Don Quijote de porque los españoles, al guerrear, invocan a ‘aquel San Diego mata moros, Santiago y cierra España’” (Vila da Vila 1994, 189).

El Santiago que arribó a estas tierras no era el hijo de “Zebedeo, y compañero de Simón Pedro en las faenas pesqueras del lago Genesaret de Galilea. Fue más bien la reencarnación de un jinete guerrero aparecido a los cristianos en la Edad Media Hispana” (Vila da Vila 1994, 189). Todas las referencias sobre este santo surgen a partir de su condición de Patrón Militar de España y sus colonias conquistadas en el nombre de Cristo (Vila da Vila 1994). La intercesión del apóstol en esta lucha es documentada en el año 895, “atribuyéndose a la misma la toma de Coímbra por Alfonso III de Asturias. Unos siglos después, hacia 1115, la *Historia Silense* vuelve a atribuir la victoria de Fernando I sobre los musulmanes en la misma ciudad (1604)” (Vila da Vila 1994, 196) a Santiago. Sin embargo, la descripción del santo militar ecuestre y con espada aparece recién en Compostela en la segunda mitad del siglo XII. De acuerdo con el “Censo Anual [...] toda Hispania debía pagar a la sede compostelana –el voto de Santiago– a la voluntad del rey astur Ramiro I (842-850)” (Vila da Vila 1994, 196), pero lo interesante de este dato se centra en que debido a la confusión de “fechas y reinados a fin de dar mayor ‘veracidad’ a su copia el canónigo Pedro Marcio citó un diploma del 834, según el cual dicho monarca instituyó tal voto en ‘agradecimiento hacia el apóstol por su milagrosa intervención’” contra los moros en Clavijo. De ahí la probabilidad de que la “aparición de Santiago en dicha contienda fuera sólo producto de la fértil imaginación de Pedro Marcio” (Vila da Vila 1994, 196). Pero lo que no se puede negar es que, para el siglo XIII, la historia o el mito ya habían penetrado en las estructuras mentales de los creyentes, y se expresaban a través de fastuosas imágenes de Santiago montado en su caballo que se encontraban plasmadas “en la puerta de ingreso en el claustro de la catedral compostelana.” (Vila da Vila 1994, 196). De esta manera llega Santiago galopando en su caballo a América, sin olvidar ni

perder de vista el recuerdo de la mítica batalla de Clavijo, es decir, la participación que tuvo en el proceso de la reconquista española, por lo cual fue llamado Santiago “mata moros”.

Ahora bien, aquí es importante comprender el paso hacia “... una dialéctica de analogías que permitía buscar equivalencias de los antiguos dioses prehispánicos con santos de la Iglesia Católica” (Gisbert 1994, 300). En este sentido, la proposición de Viracocha como dios creador –algunas veces identificado con Pachacamac– ayuda a identificar el traslape de San Bartolomé con Tunupa, de la Pachamama con la Virgen María y del Rayo con Santiago, proceso que fue recreado, transmitido y difundido a través de diversos lenguajes, siendo algunos de ellos la iconografía y los rituales. La fe católica generó en los creyentes la convivencia constante y perdurable en una dialéctica dicotómica que se daba en el entramado de la imposición de imágenes e imaginarios católicos frente a la persistencia de dioses prehispánicos. Según Gisbert, para los españoles del siglo XVI era difícil aceptar la presencia de dios y la salvación de la humanidad sin la forma trinitaria. En este sentido, el cronista Bernabé Cobo describía que el sol y el trueno eran dioses trinos. Por su parte, José de Acosta menciona que “es de notar que en su modo el demonio haya también en la idolatría introducido Trinidad”, aludiendo de esta forma a la veneración del sol, del rayo y del Tangatanga, dios trino de suma relevancia para los indios Sacacas, “conocido en Chuquisaca y el norte de Potosí” (Gisbert 1994, 299).

La idea del traslapamiento puede ser también respaldada con la obra del cronista Felipe Guamán Poma de Ayala, quien describe los esfuerzos del Inka Manku por recuperar el control de la capital en poder de los invasores. En concordancia a la mitología creada por los españoles, refiere que Santiago, Mayor de Galicia, obró milagrosamente en auxilio de los extranjeros: “dicen que lo vieron a vista de ojos que bajó el señor Santiago con un trueno muy grande, como rayo cayó del cielo a la fortaleza del Inga llamada Sacsaguaman” (Guamán Poma 1993, 310), cosa que habría espantado a los nativos, pues pensaron que Illapa cayó del cielo, trueno y rayo, a favor de los españoles. Argumento central por el cual se lo reconoció como Santiago “mata indios”. De igual forma, la descripción literal y gráfica que realiza el cronista del santo coincide con la imagen venerada actualmente en Guaqui. Veamos:

Vino encima de un caballo blanco, que traía el dicho caballo pluma, suri, y mucho cascabel, enjaezado, y el santo todo armado, con su rodela y su bandera y su manta colorada y su espada desnuda, y que venía con gran destrucción y muerto muchos indios [...] que con el mucho ruido que producía espantaba a las defensas de la pukara que el mismo Inka tuvo que huir

hacia el pueblo de tambo [...] Y desde entonces, los indios al rayo les llaman y dice Santiago (Guamán Poma 1993, 310).

Figura 2. 1. Representaciones de Santiago



Fuentes: Derecha: Dibujo de Santiago realizado por Guamán Poma de Ayala, 1993. Izquierda: Fotografía tomada por el autor de la imagen de Santiago en Guaqui, 2018.

Estas evidencias demuestran que, con la llegada de los españoles, Illapa o Q'ixu Q'ixu fue traslapado en la imagen del Apóstol Tata Santiago, pasando a ser reconocido de Santiago “mata moros” a Santiago “mata indios”, y cuya imagen fue presentada y recreada por la iglesia católica a través de un semblante y apariencia militar sumamente milagrosos. El respeto que adquiere este santo surge, por una parte, de ser considerado conquistador y vencedor en batallas bélicas, y, por otra, por ser concebido por los aimaras como dios creador, generador de vida y de muerte, cuya representación se expresa en el rayo. Por lo tanto, el dios rayo está detrás de la imagen de Santiago y Santiago traslapa al dios rayo.

2.3. Fe, cofradía, liturgia y fiesta

Los españoles que ingresaron a estas tierras lo hicieron imbuidos en el proceso de la reconquista y enarblando el nombre de Santiago. Junto a ellos, el primero que empezó a nombrar, honrar y clamar al santo fue Francisco Pizarro “... en Cajamarca, en el instante mismo de su primer encuentro con el Inca Atahualpa en 1532” (Arze Aguirre 1994, 20). Con estas invocaciones el santo Jacobeo cimentaba su influyente presencia en esta parte del

mundo. “Francisco Pizarro en América, con su devoción a Santiago, de una parte, y con la cruz en el pecho de la orden jacobea, de otra, resume en un sólo personaje el doble fenómeno histórico santiaguista que se ha proyectado ininterrumpidamente durante siglos en América” (Arze Aguirre 1994, 20).

La imagen militar de Santiago invadió este territorio con el estandarte real del ejército español. Según el cronista Arzans de Orsúa y Vela, el blasón acompañó a Cristóbal Colón en la travesía del “descubrimiento” luego del ingreso de los Reyes Católicos a la ciudad de Granada. Este símbolo militar recorrió “México con el ejército de Cortés; de allí a Honduras, y luego fue llevado por Francisco Pizarro a la conquista del Perú” (Vila da Vila 1994, 203). Al fallecimiento de este, su hermano Gonzalo “se hizo cargo del estandarte, tomando con él, el territorio de Charcas y fundando la villa de Chuquisaca (hoy Sucre)”. Consecuentemente, “con las guerras civiles entre Pizarros y Almagros, el estandarte cambió varias veces de bando, siendo portado por el entonces alférez real Lcdo. Benito de Carvajal cuando Gonzalo Pizarro y sus hombres fueron vencidos en Sacsahuana (Cuzco 1548)” (Vila da Vila 1994, 203). El propio Arzans relata que el estandarte se mantuvo en Cuzco hasta 1533, para luego ser trasladado sucesivamente a La Paz, Chuquisaca y Potosí.

Entre las órdenes militares medievales de origen español que sentaron una fuerte presencia (pero con características propias de estas tierras desde la invasión española hasta finales del siglo XIX) se encuentra la Orden de Santiago –que data del siglo XII–. En América, estas cofradías de armas continuaron con mayor impulso con la tradición nobiliaria, emulando las estructuras y prácticas españolas e imponiendo éstas a los pueblos indios. Si bien no se define con claridad la fecha exacta del establecimiento de las cofradías, se puede aseverar no obstante que éstas fueron creciendo a la par del gremio de los artesanos, quienes “elegían a un santo como patrono de su devoción y erigían una cofradía” (Martínez 1977, 46) gremial. (La advocación a una específica virgen o santo por un determinado gremio continúa siendo practicada en la actualidad en diferentes países latinoamericanos).

Las cofradías se caracterizaban por ser una “... institución heredada del régimen colonial que gravitó la congregación ritual de los indígenas, la construcción de una fe popular y el surgimiento de una ritualidad que integró los elementos de la liturgia catequética romana, así como prácticas locales (ceremonias, danzas, máscaras, vestimentas, instrumentos musicales, melodías, etc.)” (Díaz, Martínez y Ponce 2014, 101). Diego Lévano (2002, 84) establecía tres objetivos fundamentales para las cofradías: la primera, “promover el culto y celebración de la fiesta al santo patrono”; la segunda, “... intentar alcanzar la salvación del alma mediante

prácticas piadosas y espirituales tanto colectivas como personales”; y, por último, “fomentar la caridad asistencial entre los miembros, especialmente hacia los enfermos, mujeres, niños, pobres, presos y moribundos”. Igualmente, el estudio realizado por Alberto Díaz, Paula Martínez y Carolina Ponce (2014, 102) sostiene que estas agrupaciones religiosas podían ser entendidas como “... entidades que propiciaban la asociatividad, estructurando un sistema económico que permitiera la autonomía de sus rentas y el cumplimiento de sus objetivos sociales, tales como la caridad y la asistencia”, por lo que “la plataforma económica sobre la cual se sostenían consistió en un régimen de cuotas entre los cofrades y socios, así como el pago de limosnas o la renta por inmuebles o posesiones (chacras, parcelas y casas) pertenecientes a la institución”.

Los miembros españoles encontraban “seguridad espiritual y beneficencia social, en ellas se ayudaba a los enfermos pobres, cuidaban a los ancianos necesitados, atendían a los niños huérfanos y sin medio de vida, daban hospitalidad a los peregrinos y financiaban la sepultura cuando un compañero moría” (Martínez 1977, 46). De forma simultánea, estas corporaciones también eran excluyentes porque claramente respetaban la organización estratificada de los estamentos “étnicos o de pureza de sangre: españoles y criollos, castas, negros e indios. De ese modo una cofradía podía unir y aglutinar a los conquistadores en torno a la devoción a un santo, lo que mantenía una cierta cohesión entre los diversos grupos étnicos” (Martínez 1977, 50).

A diferencia de las cofradías de españoles, las de los indios tenían sus propias características. Según el estudio de Héctor Martínez (1977, 47), las cofradías engranaron de una manera “favorable en el medio indígena, pues ayudó a que la sociedad indígena fuera recuperando su unidad y el sentido de comunidad destrozado por el impacto de la conquista, sólo que ahora con un sentido espiritual cristiano”, al tiempo que cumplían un papel importante para la evangelización, puesto que “el indio, a través de la cofradía, sería más partícipe de algunos ritos cristianos, como las procesiones y los festejos que se realizaban en honor al santo titular” (1977, 50), argumentos suficientes para que los evangelizadores fomenten su establecimiento. ¿Cuál era su estructura, funcionamiento y responsabilidad? El estudio coordinado por Alberto Díaz (2014, 105) plantea que las cofradías eran un “sistema de cargos religiosos ligados al culto católico” que estaban compuestas por mayordomos, alféreces y fabriqueros al “interior de la comunidad pueblerina”. El primero “controlaba las propiedades (sobre todo agrícolas)” (2014, 105) y “... manejaba las rentas de la doctrina, costearo así la cera (velas) y el incienso para las eucaristías de los jueves, adoración al Santísimo y fiestas; además de aceite

para la lámpara que ardía a un costado del Santísimo de la iglesia...” (2014, 106). El segundo cargo era el de alférez, quien durante el periodo colonial se encontraba “... paralelamente asociado a las instituciones militares, siendo asumido en principio por españoles y criollos. La relación que vinculaba la figura del alférez militar con la del alférez miembro de la cofradía y patrocinador de la fiesta, estaba dada por llevar la bandera, estandarte o guion –símbolo principal e identitario de la cofradía o de la comunidad– y encabezar la fiesta al santo que veneraba la hermandad. Este personaje evidencia que las cofradías integraron algunos cargos que guardaban similitud con la forma de organización castrense de la época”.

Víctor Barriga (1948,103), en un trabajo publicado sobre este tema, sostiene que durante las fiestas los alféreces eran “... nombrados por el conjunto de alcaldes indios, teniendo obligación dicha celebridad y costear dichas fiestas con doce pesos cada una, fuera de la satisfacción de cera; las demás son de mera voluntad de los devotos y no fijas en todos los años”. De esta manera, frente a “la ausencia de sacerdotes, las cofradías o el alférez fueron quienes íntegramente asumieron la producción ceremonial en honor a los santos patronos...” (Díaz, Martínez y Ponce 2014, 110) a través del financiamiento de las fiestas. Finalmente se tenía al fabriquero, quien “... se encargaba de los objetos y ornamentos sagrados y de las llaves del templo” (Díaz, Martínez y Ponce 2014, 107). Sus responsabilidades se centraban en “... proveer y conducir los Santos óleos, costear el vino, lavar la ropa de la iglesia, costear lámparas y alumbrados en los días de misa, limpiar el templo y pagar las contribuciones de los terrenos de la iglesia” (Díaz, Martínez y Ponce 2014, 108).

El funcionamiento de la cofradía era de carácter hermético y el significado de pertenecer a una de ellas era de vital importancia, por el prestigio que implicaba la inversión económica que realizaban sus miembros en fervor a los santos o vírgenes de los cuales eran devotos. La coordinación y dirección recaía en el cargo de rector, que era ocupado por el “cura o religioso, persona capaz de dirigir dicha institución, además de inspirar respeto y obediencia” (Martínez 1977, 51). La elección y designación de los miembros para los distintos cargos se realizaba en las reuniones de las juntas de cabildo mediante votación. En tiempos actuales el cura y el alférez (preste) continúan siendo los pilares fundamentales de las celebraciones festivas, el primero por coordinar y dirigir la organización del evento y el segundo por su capacidad financiera, que le permite cubrir el costo que demanda la fiesta.

¿Qué responsabilidades tenían los indios? Entre las obligaciones que debían cumplir los cofrades indios se encontraban las “cuotas semanales, mensuales y anuales y del ingreso total dependía su funcionamiento y actividad religiosa, como misas, sermones, rosarios, letanías y

procesiones. Hubo cofradías que se sostuvieron a base de contribuciones sobre el producto de la tierra, que los indígenas llamaban ‘tierras de santos’” (Martínez 1977, 61).

Frente a la presión religiosa de buscar y lograr la gloria celestial, los indios legaban diferentes bienes “no a la cofradía sino a la imagen del santo titular, y así surgieron las ‘tierras de santos’” (Martínez 1977, 61). En términos legales, “la iglesia aparecía no como la dueña, sino como la administradora de los bienes, pues muchas propiedades [...] eran poseídas por el gobernador y no por las imágenes de los santos de su devoción y otras eran comunes o de la comunidad” (Martínez 1977, 61).

Otra de las responsabilidades se encontraba en la realización de las procesiones los jueves y viernes Santo, al igual que celebrar las festividades de la

resurrección del Señor, Corpus Christi, Santísima Trinidad y otros días santos del calendario cristianos. La ceremonia anual más importante, era naturalmente la fiesta titular dedicada al santo patrono y ésta se llevaba a efecto en la capilla o altar en que se encontraba establecido el santo de su devoción. En dicho día se celebraban misas, ceremonias y procesiones en las que los cofrades participaban llevando al frente el estandarte o imagen del santo de su cofradía. Estas ceremonias religiosas eran complementadas con diversiones populares y alegres como danzas y juegos pirotécnicos, y algunas veces había corridas de toros y comida. Las cofradías participaban también en las procesiones generales del pueblo, el día en que se festejaba al santo patrono del lugar (Martínez 1977, 53).

En ellas, “los miembros de cada una de estas instituciones portaban sus insignias, estandartes, cruces, ciriales y ceras encendidas. Al frente de ellos iban sus mayordomos y rectores, quienes vestían sus magníficas túnicas y capas elegantes; cada institución iba formada de acuerdo con la antigüedad de su fundación” (Martínez 1977, 53). Las lógicas de estratificación, la importancia de los estandartes, la entrega de cirios, los protocolos de organización en la liturgia, el orden y el ingreso de los participantes en las procesiones son algunos de los elementos que aún se practican durante los días de la celebración en Guaqui.

El cronista Arzans de Orsúa y Vela relata que, durante el periodo colonial, las fiestas en advocación a Santiago se celebraban con la participación masiva de los habitantes de la Villa Imperial de Potosí, entre quienes se encontraba incluida la población india. Los festejos se iniciaban con una procesión que recorría la ciudad, para lo cual las calles se adornaban “con espejos, láminas, pinturas de santos y varias colgaduras”, el suelo era tapizado con “ricas mantas de lana y algodón” y “flores y hierbas olorosas” entregadas por los indios. A lo largo de la ruta se encontraban distribuidos treinta altares instalados por indios y españoles. De

igual forma, se formaban doce arcos triunfales con “enramajes” y “gran variedad de adornos” (Orsúa y Vela [1736] 1965, 96). La procesión daba inicio en la iglesia de San Francisco, encabezada por quince compañías de indios con sus capitanes ricamente vestidos y armados, a quienes les seguían doscientos miembros de la nobleza india. Estos eran continuados por

varias naciones de toda esta América meridional [...] En diversos parajes, seguidos por tres mil indios aproximadamente organizados en cuadrillas y bailando. A continuación, “iban en dos hileras cincuenta españoles vestidos a lo cortesano [...] Siendo los últimos [...] Cuatro caballeros del hábito de Santiago”. Éstos procedían la imagen del apóstol Santiago que sobre unas riquísimas andas cubiertas de piedras preciosas [...] se manifestaba dando triunfos a sus queridos españoles en Europa y en América, como se veía de muy buen pincel en la primera y segunda entrada de las andas (Orsúa y Vela [1736] 1965, 96).

Mientras desfilaban cuatro compañías de infantería, con sus capitanes ricamente ataviados, flameaba entre sus banderas

“la imagen del apóstol Santiago”. No acababa ahí la procesión. En pos de la infantería marchaban todos los oficiales de oficios mecánicos, indios músicos, unos dos mil indios mitayos, otros veinte *cumaris*, los españoles mineros, un carro triunfal representando al Cerro rico de Potosí coronado por la Virgen, y el conjunto del clero de la villa” (Orsúa y Vela [1736] 1965, 96).

Cerraban el desfile las autoridades cívicas, varias compañías de diversas armas y gran cantidad de indios sin bautizar de los contornos. Semejante muchedumbre, lo largo del recorrido y las numerosas paradas dan cuenta de que la procesión y los restantes actos de la liturgia duraban todo el día (Orsúa y Vela [1736] 1965, 96). Pero los festejos no se reducían a esto. A lo largo de quince días –continúa Arzans– los

potosinos “solamente se dedicaron a la asistencia de los divinos oficios acompañados al santísimo Sacramento [...] A la virgen del apóstol Santiago” patronos de la villa. Pasados estos, las fiestas continuaron “con demostraciones de regocijo varias”: ocho comedias, cinco días de corridas de toros y “un paseo –sumamente costoso– que anduvo por la mayor parte de las calles de esta villa con el estandarte de su patrón Santiago”. En este último desfile participaron, como comparsas, gran número de indios: unos tocan, otros portando ofrendas y otros en representación de “todas las naciones de indios de esta América meridional del Perú” y de los incas (Orsúa y Vela [1736] 1965, 97).

Aquí es importante resaltar que, si bien las cofradías se fundaron en las primeras décadas del siglo XVI, fue en el siglo XVII cuando se incrementó su establecimiento, y, para el siglo XIX, su estructura se mantenía fuerte e inquebrantable. Durante esta época, las cofradías eran

consideradas "... útiles a los indios de la Nueva España y de mucha ayuda para su buena cristiandad" (Martínez 1977, 59), porque de ellas la iglesia obtenía resultados importantes. Para este caso subrayo dos: el primero se centra en la disposición de "muchos más gente y con mayor aparejo para la recepción del Santísimo Sacramento del Altar"; y el segundo: "en el curso a la iglesia para oír misa y vísperas en las fiestas solemnes con sus candelas encendidas, en lo cual cobran ellos devoción y provocan que otros la tengan con su ejemplo" (Martínez 1977, 59).

Lamentablemente no encontré ningún registro que dé cuenta de los festejos que se realizaban en advocación a Santiago en Guaqui durante este periodo; sin embargo, una crónica periodística, publicada en el matutino *El Ciudadano* del 26 de julio de 1877, contribuye a describir la celebración de esta festividad en la ciudad de La Paz. Veamos: "singular devoción que profesan los indígenas del alto y bajo Perú, al respetable caballero Santiago el mayor, apóstol de Jesucristo, patrón de España e Indias, defensor acérrimo de la península ibérica contra los infieles y uno de los primeros mártires de la predicación evangélica" (Aguirre 1877).¹⁵

Tal es la devoción, que el

indio, cree a pie juntillas que Santiago es primero que Dios. ¡Caracoles! [...] En la humilde choza del indio lo primero que se ve cualquiera que la visita, es un Santiago montado, a veces en un airoso corcel, otros en un caballo parecido a burro, y otras, y así son todititas en un animal indefinible. Pero donde se admira la diversidad de estas imágenes es en Iglesia de San Francisco el día 25 de este mes (Aguirre 1877).

Los festejos tenían su inicio desde muy temprano en la mañana con el "... acarreo de sus santos; unos que vienen en encajonados y otros al aire libre, iban colocándolo sobre los altares, para sus misas, por supuesto, a guisa de regimientos. Y allí contempláis a Santiago de todo tamaño y de toda la fisonomía. Ya lo veis con polainas y sin calzado, o bien con poncho argentino, bufandas, guantes y sin sombrero" (Aguirre 1877).

Hecho que perdura hasta la actualidad. En cuanto a los accesorios del santo, la nota de prensa describe que en algunos casos la

... espada, que en unos es de maderita, en otros de hojalata y en algunos una buena tranca, no falta jamás. Las actitudes de los cuasi caballos hay que ver. Unos espantados, con la crin erizada, a manera de áspera serranía, botando espuma, creeríais siao os fijáis, pedazo de lava

¹⁵ L. B. Aguirre, *El Ciudadano*, La Paz, 26 de julio de 1877.

congelada. Las narices del quasi caballo; otros a galope tendido como de algo que corre tras sorpresa, y otros en fin de tres pies braceando. ¡Jesús el capricho de los escultores de tocosco buril y brocha gorda! (Aguirre 1877).

Luego, el matutino relata:

pero a veces sucede un incidente fatal. Un indígena, con aire tímido y mirada suplicante se dirige al altar para colocar su Santiago. Encuentra el campo completamente ocupado, y tratando de poner a su caballero entre las filas, comienza por encajarlo. Más apenas hace esta maniobra se espanta la caballería, y queriendo echar probablemente un cuarto de conversión, balazo de los jinetes y cabalgadura, dejándolo sembrado de tristes despojos. ¡Al ruedo de la caída salen los sacristanes, y los negros y los legos, y los dueños, y aquí la de marengo! Después de los tirones de Silva, y trompadas al causante, tratan de restablecer el orden, y organizar nuevamente la cabalgata. Aquí notan las faltas de piernas, brazos y cabezas de las imágenes, y en vez de celebrarse la misa ante copias perfectas, ella se celebra ante un escuadrón inválidos (Aguirre 1877).

Las citas dan cuenta clara de que las procesiones, celebraciones y expresiones de fe y devoción que se realizaban en advocación a Santiago eran organizadas y efectuadas con gran algarabía y regocijo, y que de ellas

... tomaban parte todos los cofrades con sus velas encendidas, acompañando devotamente a la imagen o estandarte de su Santo Patrono. A la imagen la adornaban con lujosas vestiduras y ricas alhajas de oro, plata y piedras preciosas. Tanto los cofrades como los eclesiásticos tomaban parte en estas ceremonias con sus mejores ropas, túnicas, insignias y capas, las que les servían para distinguirse de las demás instituciones (Martínez 1977, 67).

Su recorrido atravesaba casi

... toda la ciudad, y vuelve a la plaza de San Pedro y concluye el día de la fiesta, después de la misa gorjeada, en aquel cuya puesta a Santiago los mismos honores que aún soberano, con una batalla singular a *honda*, con naranjas y manzanas, que muchas veces aplastan las narices de los cabalgantes, para quienes, divididos en dos bandos, este es el fin de fiesta (Aguirre 1877).

Ahora bien, la participación de las cofradías de indios en todas "... las fiestas importantes marcadas por el calendario cristiano" (Martínez 1977, 64), en algunos casos se veía imposibilitada "... debido a que los cofrades no tenían los medios económicos suficientes para realizarlas" (Martínez 1977, 64). Por esa razón, no celebraban más de una misa mensual, dado que sus "ingresos eran tan reducidos que apenas alcanzaban para ello" (Martínez 1977, 64). Muchas veces "... empleaban el dinero de las cuotas en cuestiones que no eran

estrictamente de carácter religioso y se preocupaban más por comprar ‘... pólvora, cohetes, chirimías...’, o simplemente lo gastaban ‘... en comidas, danzas, toros y bebidas...’ alcohólicas” (Martínez 1977, 64). La falta de recursos económicos significaba hipotecar sus tierras tanto a la iglesia como a los hacendados para poder organizar la fiesta. Muchas de esas deudas no eran canceladas, lo que generaba una fuerte pérdida por parte de los indios. Todo esto sucedía en el marco de dar un mejor lucimiento a los festejos religiosos, donde las cofradías: “... combinaban elementos de ritos cristianos con formas tradicionales de ritual indígena...” (Martínez 1977, 64). Es decir, las cofradías reconciliaron las dos formas diferentes de creencias religiosas en una sola identidad, lo cual significaba que la dicotomía entre la creencia católica española y la creencia india prehispánica se sentía, vivía y celebraba en una sola fiesta. Que en este caso se trataba de la festividad de Santiago Q’ixu Q’ixu. Sobre este tema, Rigoberto Paredes, en su trabajo *Mitos, supersticiones y supervivencia populares de Bolivia*, publicado en 1920, relataba que

... no es extraño ver en un altar al lado de una imagen religiosa un pedazo de madera o un trozo de piedra, a los que rinden las clases populares preferente culto. A su vez se valen los indios de estas condescendencias para seguir prestando veneración a sus ídolos, mañosamente encubiertos con el nombre de algún santo o patrono de la iglesia de su residencia, con la particularidad de que siguen conservando en las fiestas que les dedican las prácticas supersticiones que han heredado de sus antepasados ([1920] 1995, 29).

También sostiene que “... cada indio que valer quiere, está obligado a pasar la fiesta [...], porque entre lo naturales, quien no se encarga de esa celebración, siquiera por una vez en el curso de su existencia, es despreciado por los demás y mirando cómo ser inferior a su congénere...”. Y más adelante señala que

los curas han conseguido inculcar esta idea en el cerebro indígena con sus constantes predicas y amigables exhortaciones: “Perro es y no gente, repiten con frecuencia y en cualquier circunstancia o acto público, quien no festeja al patrono de su pueblo”. Los que han llenado tan honrosa función les apoyan, por egoísmo y deseo de no ser los únicos arruinados por la fiesta ([1920] 1995, 244).

Al terminar los preparativos de la celebración festiva, los indios visitaban al párroco “llevándole sus derechos que [eran] quince bolivianos, además obsequios de papas, pan, cebollas, trigo pelado y cordero desollado”, y a cambio de aquello el cura les propinaba “... una botella de alcohol” y le entregaba al “alférez el guion de la iglesia. Los indios se retiraban borrachos de la casa cural, haciendo algazara y gritando por la plaza y calles...”, por lo tanto,

según el autor, “los recuerdos del periodo colonial no se [habrían] borrado de la memoria de los indios” (Paredes [1920] 1995, 244). Aquí es importante poner el acento en el rol que jugó el “consumo de alcohol” en la fiesta, puesto que las celebraciones festivas, al tiempo de ser reconocidas como manifestaciones de liturgia católica, también eran un espacio propicio de regocijo para reunir a las cofradías y articular a sus miembros, siendo uno de los mecanismos importantes para este hecho la embriaguez. Según Thierry Saignes, la

gestión del “ocio”, estimuladas por el culto de los santos promovido por las cofradías, instalan la ebriedad en el centro de la sociabilidad indígena. Mediante fiestas interminables y vilipendiadas [...] exalta la comunión social que puede degenerar también en casos de violencia, en desahogo de la agresividad intra-conyugal [...] y entre generaciones (1993, 61).

La autora (1993, 61), apoyada en el cronista Bernabé Cobo, sostenía que el beber alcohol permitía recuperar fuerzas y reactivaba la memoria colectiva; planteaba que las celebraciones festivas eran un espacio propicio para reunir a miembros de una comunidad en un “sistema de ‘relaciones interindividuales’, condición previa para que la memoria colectiva pueda reactivar los ‘mecanismos motores, vocales o gestuales, legados por los antepasados’. La fiesta estructuraba al grupo y a la vez lo reproducía como grupo”. Esta correlación de vínculos en los indios se daba a través de la embriaguez y la memoria, lo que “permitía reactualizar la gesta colectiva pasada y asegurar los fundamentos de la identidad grupal. Es así como cada tonalidad musical, cada baile, servían de identificador étnico” (Saignes 1993, 61). Sin embargo,

requiere alcanzar la pérdida de conciencia: Suelen pasar los días y las noches bebiendo y bailando al son de sus roncós tambores y cantos [...] pues en su fiesta es lo principal el beber hasta caer en tierra [...] basta decir que tienen por suma dicha salir de juicio bebiendo, puesta para este efecto buscan y estiman las chichas que más embriagan y en su confección les suelen echar cosas fuertes para que más presto los derriben (Cobo 1964, II, 21, en Saignes 1993, 61).

De esta manera, el consumo de bebidas fermentadas como la chicha –bebida alcohólica hecha a base de maíz, que en quechua es llamada *azua* y en aimara *kusa*– reafirmaba la cohesión social entre los participantes y vehiculizaba la relación con la deidad. En los tiempos actuales, la borrachera pasó a ser un espacio de disputa entre el Estado y la sociedad, el primero que es el que intenta regular de diversas formas el consumo de alcohol, y los participantes que se resisten a cumplir con las regulaciones estatales. Aspecto que trataré en el siguiente capítulo.

2.4. Guaqui y su historia local de inicios del siglo XX

La historia local de Guaqui fue marcada durante las primeras décadas del siglo XX por dos procesos que delinearón su memoria histórica y las formas de relacionamiento social de sus habitantes. El primero se presentó con el enfrenamiento entre comunarios y hacendados por el derecho propietario de la tierra. Y el segundo con la instalación de su puerto y la construcción de la línea férrea que unía Guaqui-La Paz, con el objetivo de fortalecer el flujo comercial entre Bolivia y Perú.

La Ley de Exvinculación, promulgada en 1874 por el entonces presidente Mariano Melgarejo, y aplicada por los gobiernos conservadores (1884-1899), y posteriormente por los gobiernos liberales (1900-1920), generó la resistencia de los comunarios y los caciques apoderados, quienes defendían el derecho propietario de las tierras comunitarias de origen frente al poder legislativo, ejecutivo y judicial del Estado (Choque Canqui 2010, 131). Uno de los casos más emblemáticos de aquel proceso histórico es el de Prudencio Callisaya, quien siendo apoderado del ayllu Sullkata¹⁶ enfrentó diversos "... obstáculos de tipo racial, político y jurídico" (Choque Canqui 2010, 129) durante su enfrentamiento contra Benedicto Goytia.¹⁷ Conflicto que duró desde 1916 hasta el segundo semestre de 1920.

Goytia formaba parte de la élite boliviana, era propietario y patrón de las haciendas Pituta y Pillapi, pertenecientes a Guaqui. Como político y miembro del Partido Liberal utilizó su poder respaldado en la Ley de Exvinculación para despojar y usufructuar las tierras de comunidad pertenecientes a los indios. Ambición que fue apoyada por su yerno, el entonces teniente coronel Julio Sanjinés, quien ocupaba el cargo de comandante del Regimiento Abaroa, asentado en la zona. Su ejercicio al mando de aquella tropa duró desde 1915 hasta el derrocamiento del Partido Liberal el 12 de julio de 1920 a través de un golpe de Estado. Después de su "... retiro del Ejército fue invitado por su suegro para que colaborara en la administración de sus propiedades rurales tanto del altiplano como de la región de Mapiiri" (Choque Canqui 2010, 131). Finalmente, Sanjinés, estando en Pillapi, despertó sospechas "de

¹⁶ Según Roberto Choque Canqui (2010, 13), "no se conoce la fecha exacta del nacimiento de Prudencio F. Callisaya, aunque su ascendiente sería Pedro Limachi, cacique y gobernador del pueblo de Waqi, aproximadamente de fines del siglo XVIII, cuyas vinculaciones con otros líderes indígenas habrían sido muy discretas".

¹⁷ Miembro de la élite de la ciudad de La Paz y del Partido Liberal, quien en 1898 había protagonizado la compra de armamentos del Perú para los revolucionarios federalistas de La Paz que derrocaron del poder al Partido Constitucional o Conservador (Choque Canqui 2010, 132).

subversión contra el Gobierno de Saavedra,¹⁸ el 9 de marzo de 1923, tuvo que salir del país acompañado de su esposa hacia Antofagasta, Chile” (Choque Canqui 2010, 131).

El trabajo realizado por el historiador aimara Roberto Choque Canqui demuestra la enajenación violenta de la tierra tanto en Guaqui como en otras poblaciones de la región. Igualmente, evidencia que el conflicto por el derecho propietario de la tierra generó la intervención de las autoridades estatales del gobierno de entonces, que en el caso de Guaqui se expresó a través de la participación del subprefecto de la provincia Ingavi con el fin de realizar la investigación judicial, la instalación de la policía de seguridad en el puerto y la presencia militar del Regimiento Abaroa para aplacar la sublevación india. El conflicto no fue corto, pero sí muy complejo y con un costo social elevado.

El afrontar a Benedicto Goytia significó para Prudencio Callisaya su deceso. Su esposa y su hijo narraron la muerte dramática del líder aimara. Ambos testimonios fueron sistematizados y presentados por el citado Roberto Choque. Observemos:

Después de su captura, en la tarde del 4 de febrero de 1920 Callisaya fue remitido al cuartel del Regimiento Abaroa, y allí estuvo en estrecha custodia hasta la mañana del 5. Es decir, a las primeras horas de ese día pudo verlo su hijo al pie de un centinela. Se ignoraba “qué clase de muerte se le hubiera dado”, seguramente “con los mayores tormentos en las horas corridas”, puesto que cuando las siguientes ocho horas hasta las 11 a.m. su mujer e hijos fueron a buscarlo llevando alimento, estaba “ya descuartizado” con absoluta prohibición de que nadie pudiera ver su cadáver (2010, 156).

Sobre este suceso, en una entrevista realizada el año 2007 a Florencio Callisaya, éste afirma: “Dicen que lo descuartizaron en el patio de honor del cuartel, nadie podía ver su cuerpo, pero cuando lo mataron su cabeza rodó como bola de rayo rebotando tres veces a lo largo del patio, su cabeza parecía rayo, dicen, había rodado todo el patio, le habían cortado su cabeza...” (Callisaya 2007).

Del fenecimiento de Prudencio Callisaya desprendo dos elementos relevantes: el primero, la importancia de la memoria histórica y simbólica en la resistencia y lucha por el derecho propietario de la tierra; el segundo, el relato construido sobre el hecho de la muerte de Callisaya, es decir, su decapitación vinculada con Santiago Q'ixu Q'ixu y el recorrido de su cabeza por el patio de honor representado con el rayo.

¹⁸ Bautista Saavedra Mallea ejerció la presidencia de Bolivia entre 1921 y 1925.

El segundo proceso histórico sucede después de la guerra del Pacífico –conflicto armado protagonizado por Chile, Bolivia y Perú entre 1879 y 1883–. Una vez culminado aquel encuentro bélico, el Estado boliviano impulsó la navegación fluvial y lacustre, promoviendo diferentes proyectos de instalación ferroviaria al interior del país. Dentro de ese escenario, a inicios del siglo XX, los gobiernos de Bolivia y Perú desarrollaron sus relaciones diplomáticas bilaterales con el objetivo de establecer la ruta comercial Guaqui-Mollendo. El proyecto tuvo sus antecedentes en el Tratado de Comercio y Aduana del 5 de septiembre de 1864, que señalaba la instalación portuaria en el lago Titicaca. El decreto del 5 de marzo de 1873 promulgó el Tratado de Comercio y Aduanas con el Perú, celebrado el 23 de julio de 1870, medida impulsada durante el gobierno de Tomás Frías con el objetivo de fortalecer las vías internacionales entre estos dos países. Consecuentemente, en 1891 el entonces presidente Aniceto Arce, bajo ley del 15 de septiembre de aquel año, realizaba la convocatoria para la construcción del ferrocarril La Paz-Desaguadero. Considerando la cercanía con esta última población, los estudios técnicos determinaron que Guaqui sería el espacio adecuado para instalar un puerto en la región fronteriza con el Perú. De esta forma, en 1900 se aprobó mediante Ley del 25 de octubre la construcción del ferrocarril Guaqui-La Paz, y el 31 de octubre de ese año se sancionó la conformación de una junta directiva para dicha construcción. Guaqui, mediante Decreto Supremo del 28 de junio de 1901, fue reconocido como Puerto Menor, al igual que los puertos de Belén, Huarina, Tiquina y Copacabana, todos ubicados en las riberas del lago Titicaca y abiertos al comercio de importación y exportación. Finalmente, en 1903 se inauguró el ferrocarril de La Paz a Guaqui, línea férrea a vapor que estaba constituida por 95 kilómetros y que unía El Alto-Guaqui; desde ahí, tanto los pasajeros como el carguío eran trasladados en vapores hasta Puno y de Puno hasta Arequipa y Mollendo –costa del océano Pacífico– vía ferrocarril. De esa forma se constituyó la instalación portuaria, construcción ferroviaria y apertura de carreteras con el fin de fortificar el comercio fluvial y lacustre.

Estos hechos dieron lugar a un proceso de migración, de desplazamiento y la conformación de un asentamiento humano en la zona ribereña que está situada a unos 40 minutos caminando desde el pueblo de Guaqui. Así pues, la población del puerto está estructurada por habitantes procedentes de diferentes lugares del altiplano boliviano, lo cual hace que sean adjetivados por los vecinos de Guaqui como *jausata anu* –que en idioma aimara significa “perro llamado”–; estos, a su vez, califican a los habitantes del pueblo como *ch'ixi mozos* –que puede ser entendido como “mestizo pecoso”, según la propia traducción de los vecinos–.

Estas adjetivaciones construyeron y solidificaron la diferenciación de ser considerado natural o migrante. Lo que se traduce en: ser miembro del pueblo o del puerto. Actitudes que pude evidenciar durante mi trabajo de campo a través de diversas formas de jerarquización, inclusión y exclusión que ejercieron y expresaron los pobladores durante los días de la fiesta patronal.

2.5. De la música y danza de indios a la identidad nacional

Durante el siglo XIX, se recreaban en Bolivia una serie de imaginarios peyorativos en torno al indio y a sus diferentes formas, prácticas y expresiones culturales; tal fue el caso de la música y la danza. Ese desprecio ejercido situó de forma simbólica la producción cultural de los sectores populares a espacios que eran considerados burdos y grotescos. Por consiguiente, los ritmos musicales mestizos, como las cuecas, huayños, yaravíes, kaluyos y morenadas, entre otros –cuyos orígenes provenían de las melodías indias– estuvieron

condenadas a ser cantadas y validadas; en fin, sentidas y vividas, en el territorio de la siempre insomne y jaranera chichería. En efecto, el paulatino destierro del expendio de chicha de los centros urbanos hacia el ámbito rural, a través de una serie de ordenanzas municipales, iba de la mano con la prohibición de funcionamiento de las chicherías y “picanterías”, locales todos ellos, que, dentro de la visión oligárquica, eran retratados como sitios de “derroche y desenfreno de la clase obrera”, antros donde “temibles mujeres clandestinas” ejercían el innoble oficio de la venta de su cuerpo y, centros de “desmanes, bullas y desórdenes” (Fernández Terán 2002, 211).

Sin embargo, durante la guerra del Chaco¹⁹ –enfrentamiento bélico protagonizado por Bolivia y Paraguay entre 1930 y 1932–, ese imaginario despectivo y peyorativo comenzaría a ser revertido a través de la construcción de dos discursos fundamentales. El primero giraba en

¹⁹ Este acontecimiento histórico encontró al gobierno de Daniel Salamanca con todo el andamiaje político liberal de la República de Bolivia en crisis. Desde el siglo XIX hasta los años del conflicto, las élites que gobernaron el país poco o nada habían hecho por construir la nación boliviana. No existía una complementación entre la producción de la hacienda y el de la minería. La integración económica de la región oriental al occidente del país era prácticamente nula. A esto se debe sumar la inexistencia de “un sentimiento de pertenencia común a lo ‘boliviano’ para los dos millones de habitantes con que contaba aproximadamente el país, entendido éste como el del reducido ámbito de la patria criolla, por parte de los numerosos grupos étnicos y regionales” (Fernández Terán 2002, 209). La escuela y el cuartel, como mecanismos para la construcción de ciudadanía, se habían “circunscrito principalmente a los centros urbanos, incorporando a la vida cívica sólo una pequeña parte de la población” (Fernández Terán 2002, 210). En este contexto, la guerra demostró una verdadera solución por la vía del desastre: decenas de miles de pérdidas, entre desertores, muertos, heridos y prisioneros, en tres años de retirada casi permanente del Chaco, terminaron expresándose en elevadas tasas de mortalidad, una crisis moral del Estado y de la gente que detentaba el poder estatal. Pero también, “no hay duda que la guerra tuvo un efecto ‘nacionalizador’ sobre la conciencia de la población boliviana (Zabaleta 1977, 151). El prolongado contacto entre combatientes indios y reclutas de origen mestizo-criollo, y la mezcla de gentes de todas las regiones del país en la obligada democracia de las trincheras reforzaron una aguda conciencia crítica respecto a los problemas no resueltos del país y alimentaron la conciencia social y pro-indigenista.

torno a la defensa de la “patria” como un acto sacro, puesto que “su sentido metafórico con el pensamiento cristiano se puede claramente visualizar en innumerables discursos, canciones, arengas, así como una serie de dibujos. En ellos existe la idea de que todo aquel que ofrenda y rinde la vida en aras de la patria adquiere un estado sagrado, independientemente de su condición social” (Fernández Terán 2002, 227). El segundo se encontraba en la materialización de la nación, hecho que se puede constatar en las composiciones de ritmos musicales, como las cuecas y huayños de la época, donde la idea de patria creaba

un distintivo para sus hijos que tuvieron la voluntad y la suerte de ser viuda (...), estoy seguro también, que estos soldados premiados, darán aún su vida si es necesario por esta patria que los distingue; la grandeza de nuestra madre Bolivia, que este grave momento de la historia, se haya confiado a sus hijos decididos a ennoblecerla y a morir por su gloria y prestigio (*La Patria*, 3-VII-1934, en Fernández Terán 2002, 233).

En palabras del historiador René Arze Aguirre, el enfrentamiento armamentista entre Bolivia y Paraguay “probó el temple de los bolivianos”, y el encuentro en las líneas de fuego entre indios y no indios generó una incipiente conciencia nacional bajo los sueños y la voluntad de cambiar una estructura social desigual y jerárquica. La herencia más importante que dejó aquella guerra se expresó en el desmoronamiento del andarivel de un sistema político cada vez más cuestionado por las emergentes banderas nacionalistas, promovidas por intelectuales de clase media, ex combatientes, obreros y la clase artesana parapetada en las ciudades, siendo el principal ideólogo del nacionalismo en Bolivia Carlos Montenegro, quien fundiría en su texto *Nacionalismo y Coloniaje* las bases de la construcción discursiva que el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) enarbolaría a partir de 1952.

Una vez concluido el conflicto bélico del Chaco y hasta 1952, diferentes notas periodísticas daban cuenta de diversos espectáculos de música, danza y teatro con temáticas indio-mestizas. Tal es el caso de los concursos de “bailes vernaculares” –denominación propia en la época–, que eran organizados por el Concejo Municipal de La Paz desde la década de 1940. El matutino *La Razón*, del 17 de julio de 1945, relataba lo siguiente:

como se había anunciado, el día de ayer se realizó el concurso folclórico y vernacular auspiciado por la Alcaldía Municipal en el estadio de La Paz. Asistieron a este acto el Excmo. presidente de la República, acompañado de su gabinete, el prefecto del departamento, el Alcalde Municipal, el Oficial Mayor de la Municipalidad, autoridades educativas y administrativas y público en general, que llenaba completamente las tribunas del estadio de Miraflores (Paredes 1970, 48).

De igual forma:

en el concurso convocado en 1945 por el Consejo Municipal de La Paz, se puede apreciar este aspecto con sólo pasar revista a las danzas que concurren. En el informe presentado por la Comisión encargada de distribuir los premios se anotan los siguientes: Loco-palla-pallas de Irupana; Lahua-thokoris de Coroico; Auquiauquis de Puerto Acosta; Khusillos de Pucarani; Sikuris-yungueños de Coroico; Huaca-thokoris de Sorata; Chokhellas de Huarina; Palla-palla de Sorata; Diablitos de Chuquiago; Chapacos de La Paz y Cullahuas de Guaqui; Tuiris del Puerto de Guaqui (Paredes 1970, 37).

Como se puede observar en la anterior cita, la representación de Guaqui en el certamen estaba conformada por dos grupos; los “Cullahuas de Guaqui” y los “Tuiris del Puerto de Guaqui”, lo que reafirma la idea de la división de los habitantes en torno al puerto y al pueblo, tal como he señalado en el anterior acápite. De esta forma, los concursos de bailes “folclóricos”, que eran organizados antes de 1952 por el Consejo Municipal de La Paz, y en los cuales participaban solamente grupos representantes de los distintos municipios rurales que conformaban el departamento, pasaron a ser comprendidos y organizados, después de la “Revolución Nacional”, como el “Concurso de Arte Folklórico”, donde los participantes ya no eran los propios indios de las comunidades, sino artistas autoidentificados como mestizos que interpretaban diferentes ritmos musicales de ascendencia india –autodenominados “folcloristas”–. Observemos:

En función de Gala y con asistencia del Exmo. Sr. Presidente de la República, el jueves 22 a horas 21 y 30, se llevará a cabo en el Teatro Municipal, la competencia final del Concurso de Arte Folklórico Boliviano auspiciado y realizado por el Departamento Cinematográfico, debiendo tomar parte los siguientes artistas clasificados: Conjunto Cordillera, Las Kantutas, Trío Los Carlos, Los Cebollitas, Óscar Sapiencia, Conjunto Ritmo y melodía, Hermanas Alberdy, Ángel Martínez, Conjunto Juvenil La Paz, Carmen del Valle, Lola Molina, Conjunto Viscarra-Cordero, Cuarteto Illimani, Trío los Indios, Hermanas Tejada y su conjunto nativo, Goya Veisaga, Los caballeros del Trópico, Conjunto Los Solteros, Conjunto Huiñay Inti, Jorge Bustillos, David Sanjinés, Chela Estrada, Conjunto Villa Pérez, Rene Tudela (*La Nación*, 20 de Enero de 1953).

Por otra parte, esta nota periodística informa:

El Exmo. Sr. Presidente de la República al haber comprobado el extraordinario éxito del Concurso y un gesto que le honra, ha ordenado al Departamento Cinematográfico, organizar, en base a los ganadores del Concurso, una Compañía de Revistas de Arte Folklórico

Boliviano, para realizar bajo sus auspicios una gira por varios países de América, con debut en Buenos Aires.

En fecha posterior se efectuará la final del Concurso Infantil, en el que se disputarán 43,500 bolivianos en premios (*La Nación*, 20 de enero de 1953).

No queda duda de que el Estado de 1952 intentaba construir la identidad de la “nación boliviana” a partir de diferentes símbolos, entre los que se encontraban la música y la danza folclóricas. Este proceso histórico es relevante porque proyectó a una serie de artistas que, entre las décadas de 1960-1970, se convirtieron en las figuras notables del “folclor boliviano”, bosquejando los estilos musicales y los ritmos que marcarían un periodo determinante en la historia de la música en Bolivia por su trascendencia en los escenarios bolivianos y extranjeros.

Para los años 60, el “folclore boliviano” encontró un “mercado consolidado formado por un público mestizo e indígena con fuerte presencia en las ciudades y suficiente poder adquisitivo” (Archondo 2016),²⁰ como resultado de un “Estado dispuesto a dar toda la cobertura oficial a las manifestaciones vernáculas” (Archondo 2016), proceso acompañado por los medios de comunicación de la época y los diferentes festivales y certámenes impulsados en América Latina que difundían la música y la danza que históricamente había sido calificada peyorativamente por pertenecer al indio. En la escena artística aparecían diferentes dúos, tríos, cuartetos y grupos comprometidos con la interpretación de melodías y ritmos en su mayoría aimaras y quechuas. De esta forma, las melodías indias, antes vistas despectivamente, estaban siendo interpretadas por músicos no indios, dando lugar a aquello que se categorizaría desde 1952 como “música nacional boliviana”, y con ello la búsqueda por consolidar la identidad de la “nación boliviana”, cuyo fundamental recurso discursivo se encontraba en el mestizaje. Aquí emerge una generación de artistas que darán la talla a lo que hoy se califica como “folclor boliviano”, marcando un repertorio musical que se convertirá paulatinamente en el símbolo de la “identidad nacional”, y basado principalmente en poesía, acordes e instrumentos aimaras y quechuas en su mayoría, dado que las melodías nativas del oriente boliviano no eran muy difundidas.

Aunque el actor y director de teatro potosino Celso Peñaranda Quiroga, a través de sus propuestas teatrales, fue el pionero en representar y difundir en espacios escénicos ritmos musicales como la cueca, diablada, auqui auqui, morenada y otros, corresponde también

²⁰ Rafael Archondo, “El largo andar de Los Caminantes”, 01 de junio de 2016. [Hparlante.wixsite.com/digital-media/single-post-2016/01/05/El-largo-andar-de-Los-Caminantes](http://hparlante.wixsite.com/digital-media/single-post-2016/01/05/El-largo-andar-de-Los-Caminantes)

mencionar a grupos musicales como Los Caminantes, Los Jairas, Los Inti Huasi, Los Payas, Los Ruphay, Los Chaskas, el Trío Oriental, Los Luceros del Alba, Los Trovadores de Bolivia, entre muchos otros, y a músicos de la altura de Ernesto Cavour, Pepe Murillo, Alfredo Domínguez, Luis Alberto Ballón, Leni Ballón, el Suizo Gilbert Favre y Carlos Palenque Avilés, por citar algunos, como los protagonistas de este periodo histórico, fundamental dentro de la historia musical de Bolivia, quienes acompañados de los charangos, quenenas, sikus, bombos y guitarras, encontraban su refugio en la Peña Naira.

Esta peña fue fundada el 21 de enero de 1965 y abrigó a diferentes artistas e intelectuales de izquierda de la época, entre los cuales estuvo la chilena Violeta Parra. Los artistas y el espacio apuntaban a un público extranjero: europeo, asiático y latinoamericano, con composiciones, interpretaciones y producciones que recreaban el mundo andino y el sufrimiento del indio. Estos artistas, que enarbolaron la recreación del “folclor boliviano” con la imagen y el pensamiento indio, encontraron mercados fructíferos fuera de las fronteras bolivianas. De esta manera difundían, a través de la música y la danza, un *stock* que en su trasfondo contenía la mercantilización de aquello que el Estado intentaba consolidar como símbolo de la “nación boliviana”: la música y la danza. Sin embargo, aquel movimiento también concentraba toda una manifestación de reivindicación política, social, económica y cultural de lo indio, lo cual fue acompañado paralelamente por activistas e intelectuales aimaras y quechuas. Así, el movimiento sindical campesino y el movimiento katarista pueden ser comprendidos “... como un proceso de complementación dialéctica, si consideramos al movimiento katarista como una corriente ideológica e intelectual amplia” (Rivera 1984, 169).

El surgimiento y consolidación del movimiento de sus dimensiones culturales, política y sindical no se explicaría sin el flujo de las percepciones del aimara urbano, que aporta una visión más sistemática de un largo pasado indio y elabora ideología en base a las frustraciones de su experiencia urbana ciudadana. De otro lado, en el arraigo cultural del katarismo y su capacidad de minar por dentro las estructuras del sindicalismo para-estatal no hubiera sido posible sin la incorporación y elaboración de la memoria de 1952. Una y otra dimensión es esencial para explicar la envergadura geográfica del movimiento al mismo tiempo su especificidad ideológica (Rivera 1984, 169).

De ahí que las décadas de 1960 y 1970 sean de suma relevancia para comprender el proceso de construcción del discurso de la reivindicación de lo indio, a través de diferentes lenguajes como el político, académico, musical y dancístico.

En el decenio de 1980-1990 entra en la escena política boliviana el diestro charanguista Carlos Palenque Avilés,²¹ músico folclorista que una década antes había comenzado a construir paulatinamente su vínculo con el mundo popular, que lo aplaudía por la música folclórica que interpretaba con el trío Los Caminantes. Su relevancia se debe a que fue el fundador y líder del partido político Conciencia de Patria (CONDEPA), que fue creado oficialmente el 27 de septiembre de 1988 en Tiahuanaco, durante el equinoccio de primavera, justo cuando el sol pasa por la Puerta del Sol en Tiwanaku. “La elección del lugar y de la fecha refleja la voluntad del nuevo partido de inscribirse simbólicamente en la tradición aimara, de identificarse con la población indígena y ganar de este modo su apoyo” (Makaran 2008, 48). Palenque supo combinar la música, los medios de comunicación y los símbolos indios aimaras con el ejercicio político en el contexto boliviano. Hábilmente, recreó una construcción discursiva y simbólica centrada en la participación de los sectores sociales indios y cholos en el ejercicio político en Bolivia. Su aporte principal se expresa en el respaldo político a Remedios Loza Alvarado, quien fuera artesana de ascendencia aimara nacida en Guaqui. De la mano de Palenque, Loza se convirtió en la primera mujer de pollera locutora de radio, presentadora de televisión y diputada representante por el departamento de La Paz en la Cámara Legislativa Nacional en 1989, lo cual generó una fuerte carga simbólica en la construcción de un discurso político del líder condepista, cuyo argumento fundamental tenía la reivindicación india y chola vinculada con los sectores populares de la región andina.

Si algo supo hacer bien Palenque fue construir un vínculo directo con la sociedad a partir de los propios problemas de ésta, a la cual le ofertaba una serie de programas de televisión con perfiles “folclóricos”. La fórmula que utilizaba Palenque se centraba en el significado simbólico y práctico del “compadrazgo”, que para el mundo aimara consiste en una forma de relacionamiento social de vital importancia, ya que el “compadre” es el hombre blanco y leído que puede hablar en nombre del aimara frente a los otros hombres blancos y leídos (Mesa 2001). Sin embargo, más allá de la interpretación de Mesa, propongo que la estructura fundamental del sistema de compadrazgo sostiene simbólicamente la construcción de comunidad aimara, hecho que se visibiliza claramente durante los actos festivos. Aspecto que trataré en el último capítulo.

²¹ Carlos Palenque nació en La Paz el 28 de junio de 1944, terminó los estudios superiores en comunicación social en la Universidad Nacional de Arizona con el título de maestría en comunicación. Recorrió varios países latinoamericanos, Europa y EE. UU. como cantante folclórico, obteniendo premios internacionales. Su grupo musical, Los Caminantes, inició en 1968 un programa en Radio Chuquisaca: *La hora del chairó*, donde difundía la música folclórica, recibía cartas y opiniones del público (Makaran 2008, 48).

Palenque cautivó la atención no sólo de los sectores indios, sino también de los pobres y marginados que, por consecuencia del discurso de la “identidad nacional”, en la mayoría de los casos sentían un serio complejo de inferioridad por la identificación de una ascendencia india. Si bien su carrera política inició a finales de la década de los años 70 con el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), su verdadera fuerza e influencia se observó en los años 80, luego de la dictadura de Hugo Banzer Suárez. Su popularidad, solidificada, se apoyaba en su imponente voz para explicar la coyuntura política de la época por la que atravesaba Bolivia. A través de sus medios de comunicación, la radio Metropolitana y Radio Televisión Popular (RTP), construyó una comunidad a partir de los preceptos de familia, confianza, solidaridad y afecto entre la sociedad y el político, mediante un lenguaje sencillo y asequible constantemente combinado con las lenguas aimara y quechua (Makaran 2008, 58). El elemento fundamental de su construcción discursiva fue el concepto de *Jach'a Uru*, que en idioma aimara significa “Gran Día”, expresión que hace remembranza al *Pachakuti*. Para Palenque, se llegaría al *Jach'a Uru* en el momento en el cual CONDEPA llegase al gobierno y, por tanto, a la administración estatal.

De hecho, la canción emblemática de su partido político llevaba por título *Jach'a Uru*, composición realizada en ritmo de *Sikuri*, melodía ésta propia del altiplano boliviano, y que encuentra su profundo significado en las comunidades aimaras por ser una danza marcial y guerrera. Palenque vitoreaba: “Dios me ha puesto para eso y tengo que hacerlo bien [...]. Tupac Katari vuelve con el Compadre Palenque” (Makaran 2008, 65). De esta manera, el recurso discursivo de CONDEPA enarbolaraba la celebración del pago a la Pachamama (el agradecimiento a la Madre Tierra) con el estruendo de los pututus,²² que acompañaban el marco musical de los Sikuris interpretando las melodías del *Jach'a Uru*.

Paralelamente, RTP, dentro de su programación televisiva, difundía todos los sábados por la tarde el programa de entretenimiento *Sábados Populares*, conducido por Adolfo Paco y José “Pato” Patiño. Su cartelera se enfocaba principalmente en la promoción de artistas comerciales que tenían un vínculo estrecho con los sectores populares. De esta manera, los grupos de cumbia y de música folclórica (o llámeseles de “música boliviana” o “música nacional”), fueron parte esencial para la unificación del área andina, dado que la mayor parte de la audiencia se concentraba en las ciudades de Oruro, Potosí, La Paz y El Alto, ciudades que respaldarían incondicionalmente a CONDEPA a través de su militancia política. Este

²² Instrumentos de viento fabricados de astas de toro con la finalidad de anunciar actos importantes al interior de las comunidades aimaras.

escenario político “despertó el orgullo étnico de los cholos, antes avergonzados por su condición” social (Makaran 2008, 74). Por esta razón, considero, CONDEPA fue un interesante ejemplo de la influencia del discurso étnico en la vida política de Bolivia; recurso discursivo que pretendía consolidar la creación de una nueva identidad nacional basada en el reconocimiento en las diversas identidades étnicas cobijadas bajo el paraguas del mestizaje cultural promovido por el Estado del 52.

Tanto la estructura de CONDEPA como la composición social de su cúpula ideológica, intelectual y política, imprimieron sus mejores esfuerzos para la construcción de una nación boliviana que reconozca, comprenda y unifique las demandas y reivindicaciones étnicas, aquellas que el Estado-nación de Bolivia no logró leer en toda su dimensión. “Aprovechando las identidades étnicas discriminadas, intentaban canalizarlas con el objetivo de cambiar las relaciones de poder, según la frase ‘que gobierne el pueblo’” (Makaran 2008, 74), para lo cual recurrieron a las facciones indias y mestizas construyendo un discurso político público estructurado en los valores normativos aimaras del *Ama Sua*, *Ama llulla* y *Ama quella*, que en idioma aimara significan: no robar, no mentir y no ser holgazán, proponiendo esta construcción discursiva como una alternativa de pensar, ver y vivir en el mundo.

Con la muerte de Carlos Palenque, CONDEPA no demoró mucho tiempo en desaparecer del concierto político interno. Después, toda aquella base social que conformaba al condepismo apoyaría a las movilizaciones indígenas convocadas por los indianistas y los cocaleros, cuyo resultado se expresó en la apertura de los sectores indios en los perímetros urbanos promoviendo una lucha más impetuosa. Así pues, la construcción de la nación había encontrado un recurso fundamental en la “música y la danza folclórica”; sin embargo, este proceso también fue generando una fuerte idealización de lo indio al tiempo de intentar solidificar el mestizaje como conciliación más viable entre los dos polos antagónicos de indios y no indios. En este contexto emergió una renovada generación de músicos y, con ellos, un nuevo discurso inserto en las narrativas musicales, que causó que las celebraciones festivas como el Carnaval de Oruro y el Señor Jesús del Gran Poder en la ciudad de La Paz también fueran creciendo. Las fiestas patronales celebradas en los diferentes barrios de El Alto y La Paz comenzaban a tomar mayor protagonismo y relevancia ante la mirada efervescente de los políticos de la época.

2.6. Conclusiones preliminares

En este capítulo he descrito el proceso de traslape de Q'ixu Q'ixu en Santiago. El primero, deidad prehispánica de suma relevancia para el mundo aimara, y el segundo, imagen católica proveniente de España, ambos vinculados por la esencia del rayo. Igualmente, he descrito la celebración patronal que se realiza anualmente cada 25 de julio. Esta advocación deviene desde el periodo colonial y transgredió en el tiempo hasta nuestros días. Una de las características principales de la liturgia estaba centrada en la fuerte inversión económica que realizaban sus alféreces o prestes, acciones que aún continúan en los tiempos actuales.

Finalmente, he esbozado la trayectoria histórica de la “música nacional boliviana” en el marco de la historia política de nuestro país, lo cual me ha permitido describir el proceso de transición del imaginario recreado en torno a la danza y música de origen indio en Bolivia.

Capítulo 3

3.1. Introducción

El presente capítulo tiene como objetivo dilucidar la visión que tiene el Estado Plurinacional de Bolivia con respecto a las fiestas patronales y, dentro de ellas, la fiesta de Guaqui. Óptica que comprende las celebraciones festivas como recursos y/o espectáculos idóneos para fortalecer la construcción de la identidad nacional mediante la recreación de un discurso político público que, paralelamente, promueve y dinamiza el turismo. Para este propósito, el primer acápite describe las demandas realizadas por los artistas y activistas culturales al Estado para la implementación de políticas públicas que giren alrededor del folclor boliviano. El segundo segmento muestra la oficialización de los festejos religiosos con el fin de recrear la identidad nacional promovida desde el aparato estatal. El tercer apartado aborda las medidas de patrimonio cultural inmaterial en torno a las fiestas, música y danza con énfasis en la morenada. El cuarto y último acápite evidencia la controversia que genera el consumo de alcohol durante las celebraciones y la crítica severa que se realiza en el marco de la fe cristiana, los cánones de la iglesia católica, las declaratorias patrimoniales, los Récords Guinness²³ y los premios de “Mejor Destino Cultural del Mundo”, otorgado por los World Travel Awards.²⁴

3.2. Las demandas expresadas al Estado

Una de las coincidencias relevantes entre artistas y activistas culturales se centró en la demanda de marcos legales e instituciones estatales dedicadas exclusivamente al fortalecimiento, financiamiento económico y difusión de las danzas y la música folclórica en Bolivia. Cabe recordar que hasta el año 2009, el Estado no contaba con un Ministerio de Culturas, por lo que la gestión pública vinculada con las actividades del sector estaba administrada por un viceministerio dependiente del Ministerio de Educación. El activista cultural, politólogo y presidente de la Organización Boliviana de Defensa y Difusión del Folclore (OBDEFO), Napoleón Gómez, cuestionaba la distribución del organigrama institucional del Estado resaltando que las actividades culturales en Bolivia “... lamentablemente siempre fueron tomadas como la quinta rueda del auto...” (entrevista, La

²³ Guinness World Records, conocido hasta el año 2000 como el Libro de los Récords Guinness, es una obra de referencia, publicada anualmente, que contiene una colección de récords mundiales, tanto de logros humanos como del mundo natural.

²⁴ Los premios mundiales de viaje (en inglés World Travel Awards), fueron fundados el año de 1993 con el objetivo de premiar anualmente una serie de atracciones turísticas mediante una evaluación realizada por un jurado con características internacionales.

Paz, 18 de marzo de 2018). Igualmente, Gómez recordaba que al primer ministro de Culturas y Turismo del Estado Plurinacional, Pablo Groux, "... no le gustaba el tema del patrimonio inmaterial, como muchos que han ocupado cargos importantes: ministros, presidentes que seguían con ese pensamiento arcaico de que el folclore es pues de los cholos y de los campesinos, etc." (Gómez 2018).

Si bien se observó (durante el funcionamiento de ese espacio ministerial) la presencia de un viceministerio que intentaba atender las necesidades de promoción y de difusión cultural con el objetivo de sentar la soberanía estatal sobre el rico patrimonio inmaterial de Bolivia, los activistas culturales, músicos y bailarines de ballet, dedicados al folclore, remarcaban la ausencia de "... una propia ley de cultura que toque sobre todo el tema del patrimonio inmaterial..." (Gómez 2018). Con la promulgación de la Ley N.º 530 de culturas, el año 2014, los actores culturales reconocieron los avances realizados sobre el tema, pero también observaron y cuestionaron la debilidad de aquel instrumento legal en cuanto a su reglamentación se refería. Puesto que en su contenido más profundo era y es considerado "... bien pobre con relación al patrimonio inmaterial..." (Gómez 2018), más si tomamos en cuenta que en:

... Bolivia tenemos más de 1200 entradas folclóricas. En todo el país esto va creciendo y creciendo. En el mundo, entonces, como no hay políticas de protección, hoy por hoy ya se han declarado patrimonio inmaterial de Bolivia muchas danzas: morenadas, caporales. Ya son creo como 15 danzas que han declarado. Me parece bien, pero no es suficiente, eso es interno decir es de Bolivia... (Gómez 2018).

Napoleón Gómez enfatizaba la inexistencia de "... financiamientos [económicos] para los artistas y gestores culturales...", y por esta razón seguían "... reclamando desde hace muchos años..." leyes y políticas gubernamentales que protejan al área. Esta posición es coincidente con las aseveraciones vertidas por los músicos dedicados a la interpretación de instrumentos de bronce, quienes reclamaban la ausencia del Estado dentro de su ejercicio profesional. Tal es el caso de Abel Gonzáles Mamani, director de la Banda Intergaláctica e Intercontinental Poopó de Oruro, una de las instituciones musicales más exitosas y representativas dentro de su género en Bolivia. El músico y compositor afirmaba que el "Estado no nos apoya en nada prácticamente, cero al cociente..." (entrevista, La Paz, 20 de febrero de 2018). Según el propio Gonzáles, es el Estado, a partir de los diferentes gobiernos, el principal actor para promover políticas de apoyo y respaldo a las artes y el folclor. También señalaba que en algún momento recurrió a solicitar un determinado auspicio al Ministerio de Culturas, sin embargo,

“nunca nos lo ha dado, así para decir: ‘con esto les podemos colaborar’, hay una [...] burocracia que no lleva a nada...”. Con ese argumento, alega que “... en nuestros ministerios no trabaja gente entendida en la materia de cultura, y eso es lo que necesita Bolivia...”. Para el caso específico de la Banda Intergaláctica e Intercontinental Poopó, sostenía que “... nosotros siempre nos valemos de nuestros propios medios...”. “Alguna vez hemos ganado en el camino una amistad y nos colabora...”, razón por la cual considera que el “músico es independiente, es independiente de sí mismo y genera sus propios recursos con lo que va a tocar: a un matrimonio, a una festividad, o a las provincias” (González 2018). Por su parte, Lino Rojas Vargas, músico, administrador de empresas, profesor de matemáticas y presidente de la Asociación de Artistas de la Época de Oro de Bolivia (ARTEPORBOL), resaltaba la carencia de políticas públicas culturales que fortalecieran la promoción de artistas bolivianos dedicados al folclor en espacios internacionales. Por lo tanto, la presencia de representantes bolivianos que se observa en el exterior se debe al esfuerzo imprimido por los propios artistas. Veamos:

nos ha costado a nosotros salir de aquí, del país, no hay una promoción de parte del Estado, debería ser el Estado a través del Ministerio de Culturas [y Turismo] quien diga tal o tal vaya a Francia o vaya a Alemania. No hay, no hay. Si hay conjuntos que van es porque a ellos les ha costado tramitar su pasaporte [...], a nosotros, que hemos ido a Brasil o a tal parte, nos ha costado a nosotros comprar del Ministerio de Cultura de aquel entonces [...] afiches que digan algo de Bolivia, hemos comprado afiches cuando nosotros deberíamos ser beneficiados y digan aquí tienen ya cien afiches para que ustedes distribuyan donde están yendo. El Estado no se preocupa... (entrevista, La Paz, 23 de enero de 2018).

Conforme con las posiciones vertidas y presentadas hasta aquí, la activista cultural, bailarina e intérprete de danzas folclóricas Carla Díaz Berríos, en tono de denuncia, testimoniaba que “el Estado no fiscaliza, el Estado nunca tiene participación, solamente nos da un respaldo con notas para decir: hacemos, nosotros participamos y apoyamos, nosotros como Estado a este movimiento...” (entrevista, La Paz, 05 de marzo de 2018). En el momento en que se hacían públicos los eventos y expresiones culturales, el Ministerio de Culturas exigía la exhibición de su imagen institucional con el fin de legitimar frente a la sociedad el apoyo estatal que aparentemente se consideraba fuerte y comprometido. Por esta razón, cuando

... nosotras hacemos eventos no acudimos nunca al Ministerio de Culturas, porque el Ministerio dice: les vamos a dar un gran auspicio de calendarios y cien afiches, pero tienen que poner nuestro logotipo (imagen institucional) en todo lo que hagan, aparte el día del

evento tienen que llevar nuestro *banner* (banderola o pancarta) y tiene que estar ahí el *banner* del Ministerio en nuestro evento... (Díaz Berríos 2018).

Esta actitud cotidiana del aparato estatal generó en los actores culturales y artistas dedicados al folclore una posición severa frente a las declaratorias de Patrimonio Inmaterial que ha ido realizando el Estado boliviano en la última década en torno a diferentes danzas, ritmos musicales y fiestas patronales –tema que abordaré más adelante–. El argumento principal de su crítica se centraba en la ambigua y frágil aplicabilidad de la Ley N° 530. Hecho que se podía y puede constatar mediante la insuficiencia y el débil respaldo estatal a las actividades relacionadas con la difusión, promoción y financiamiento económico a las expresiones folclóricas. Desde ese punto de vista, el cuestionamiento planteaba que la política de patrimonialización inmaterial es una medida de impacto interno y no así de proyección internacional. Bajo este criterio, Napoleón Gómez realizaba la siguiente observación:

... al Perú no le interesa que nosotros declaramos que [las danzas y los ritmos son] de Bolivia, a Chile no le interesa ni a la Argentina, [...] los Cónsules y Embajadores deberían estar obligados a promocionar el folclore en el mundo, ahí sería distinto y obligados a apoyar a los compatriotas que [bailan y organizan entradas, siendo ellos] nuestros embajadores en el exterior (Gómez 2018).

Frente a esta problemática, la eximia bailarina y ahora directora y coreógrafa de la institución “Ballet de Bailes Tradicionales Charito Carranza”, Rosario Elena Carranza Hurtado, sostenía que el nombramiento, reconocimiento y declaración de las danzas y ritmos musicales folclóricos estaba dirigido “... solamente para que nosotros nos sigamos convenciendo que eso es nuestro, porque a los chilenos, a los peruanos no les importa, porque no les llega ni la información...” (entrevista, La Paz, 08 de febrero de 2018). Por lo tanto, el Estado, a través del gobierno central, departamental y municipal, tenía y tiene que trabajar en políticas públicas culturales que impulsen el fortalecimiento y la promoción “... a nivel internacional del patrimonio inmaterial [...], responsabilidad que debe recaer en las Embajadas y Consulados del exterior...” dado que hace unos veinte años atrás “... era un trabajo realmente muy titánico [poder ingresar a estos espacios], porque algunos embajadores y cónsules no permitían entrar a las embajadas para hablar de este tema...” (Gómez 2018).

Aquí es importante anotar que, en los últimos años, la práctica promocional de las principales actividades folclóricas se encontraba estrechamente vinculada con el proceso de reivindicación marítima que afrontó el país. Las entrevistas recogidas me permitieron evidenciar el fuerte condicionamiento que ejerció el Estado sobre los artistas y activistas

culturales por medio de auspicios económicos y respaldos institucionales. Para este caso, el testimonio de Carla Díaz Berríos es bastante ilustrativo.

Según la activista, el Estado exigía visibilizar en toda actividad cultural la imagen institucional del Ministerio de Culturas y Turismo. Hecho que era acompañado con la difusión del sentimiento de reivindicación marítima promovido por el Estado mediante Ley N° 920. Entonces, todo aquel que accedía a los mínimos auspicios económicos que otorgaba la institución gubernamental se encontraba sujeto a exhibir "... el *banner* del Ministerio [y el *banner* de mar para Bolivia, [para lo cual la institución pública] mandaba fotografías donde estaban el logotipo del Ministerio y el eslogan 'mar para Bolivia'...". Entonces, si uno aceptaba publicitar ambos elementos, "... te daban mil dólares, ¿por qué?, porque lo politizabas el evento y era parte del POA (Plan Operativo Anual) del Ministerio..." (Díaz Berríos 2018). Estas prácticas realizadas entre el Estado y las personas involucradas con el folclor evidencian claramente la politización de la danza, la música y las fiestas patronales en nuestro país.

Dentro de este escenario, es importante enfatizar que en Bolivia "... se ha politizado todo a pesar de que los artistas decimos que somos apolíticos, pero ahí, cuando funciona la parte económica..., al compositor, al músico, al artista, le llama la atención." (Carranza Hurtado 2018). En este sentido, resulta de suma relevancia direccionar la mirada hacia los activistas culturales, la dirigencia y representación gremial de las instituciones que aglutinan a los sectores artísticos y de los participantes de las fiestas patronales, dado que muchos de ellos encontraron en estas organizaciones sociales un espacio propicio para la construcción de una imagen política individual –tema que abordo en el siguiente acápite–. Aquel proceso fue y es construido a partir de la recreación de un discurso "nacionalista", cuyo trasfondo pareciera buscar, por un lado, un cierto protagonismo personalizado en el escenario político interno, y por otro, la necesidad de captar recursos económicos para desarrollar actividades culturales en el marco de la danza y música folclórica. Sobre este último aspecto, las alocuciones de los artistas y activistas culturales que compilé recrean y establecen que el amor por la patria y el compromiso con la identidad nacional fueron sus principales motivaciones para promover y difundir la danza y la música folclórica de Bolivia; empero, el trasfondo del discurso connota la carencia del respaldo estatal al sector en términos económicos y políticos.

En este sentido, mis entrevistados expresaron que, en Bolivia, "... teniendo tanta riqueza cultural, estamos cegados, muy limitados de entender lo que acontecía a nivel internacional. Entonces, por ese motivo, me dediqué más a la cultura y a promocionar a nivel mundial el

patrimonio inmaterial de nuestro país...” (Gómez 2018). Por su parte, Carla Díaz Berríos e Indira Oblitas, también activista cultural y bailarina de danzas folclóricas, relatan: “... nosotras somos bailarinas, en las entradas –fiestas patronales– desde niñas bailamos, nuestras familias también nos han apoyado y por eso hemos participado en instituciones como activistas culturales [y] tenemos un grupo de jóvenes de activistas culturales”, de ahí nace el interés de “... apoyar y ayudar en lo que nos gusta, en la defensa del folclor” (entrevista, La Paz, 05 de marzo de 2018). En esa dirección daba su testimonio el director y músico Abel Gonzáles Mamani, dado que toda su dedicación a la música folclórica es “... por amor a mi país, el amor que siempre he profesado desde niño; siempre he querido ser una persona emprendedora [cumpliendo] mis sueños, [yo le he llamado] el embrujo de mi tierra...”, porque “... es un ejemplo de superación, un ejemplo para Bolivia [que da] esta banda en especial...”, por esta razón, “voy soñando [que] en el futuro nuestra música se va a universalizar mucho más todavía, y las bandas [como la] Poopó pueden ir, por ejemplo, imagínate, a hacer escuchar su música, en todo el sentido de la palabra, al planeta...” (Gonzáles 2018).

El recurso retórico expresado apela a una fuerte y profunda necesidad de captar presupuestos estatales que auspicien y subvencionen las actividades realizadas por estas instituciones privadas dedicadas a la danza, música y gestión cultural en el ámbito folclórico en Bolivia. En este contexto, Abel Gonzáles ofertaba la idea de pasear la música a nivel mundial con las siguientes palabras: “no está lejos hoy en día, imagínese, ponte unos cuantos pesos, un aporte, un apoyo recibes y viajas con diez músicos, viajas a la luna, ahorita podemos ir, no hay problema, aquí es charlar –hace referencia al auspicio y financiamiento económico– e ir [...] a la NASA y listo, entrar, ¿para qué?, para ir a mostrar...” (Gonzáles 2018) nuestro folclor. Continuando con esta línea discursiva, se tiene el caso de la festividad del Señor Jesús del Gran Poder, sobre la cual se considera que

... ha movido 100 millones de dólares el año pasado (2017) y este año va a mover 105 o 110 millones de dólares. En Lima (Perú) fácilmente con una capital con 10 millones de habitantes y gran experiencia turística, hotelera [y con] infraestructura, fácilmente van a mover 200 millones de dólares, y eso está en mi último libro *El saqueo folclórico de Bolivia*. Ahí explico que en los próximos cinco o siete años o diez años, 200 millones de dólares moverá Lima, [es decir] vamos a potenciar la economía del Perú ¿con qué?, con danza boliviana, música boliviana, vestuario y cultura boliviana. Nuestra identidad está en gran peligro... (Gómez 2018).

Para evitar estos hechos, según Gómez, el Estado debe comprender y ser consciente del peligro que significa el *plagio*, para lo cual debió, debe y deberá trabajar en políticas de financiamiento económico, promoción y difusión de las expresiones culturales enmarcadas dentro del patrimonio inmaterial; sin embargo, frente a la ausencia de instrumentos legales, sólo queda realizar proyectos de trascendencia internacional como los Récords Guinness o los encuentros mundiales,²⁵ –tema que abordo en el tercer acápite de este capítulo–, tal como indicaba el politólogo y activista cultural (Gómez 2018).

3.3. La fiesta patronal desde la óptica estatal

El 25 de enero de 2009, a través del voto libre y directo, se aprobó la actual Constitución Política, elaborada por la Asamblea Constituyente y ajustada por el entonces Congreso Nacional,²⁶ la cual reza: “la diversidad cultural constituye la base esencial del Estado Plurinacional Comunitario. La interculturalidad es el instrumento para la cohesión y la convivencia armónica y equilibrada entre todos los pueblos y naciones”,²⁷ por lo tanto, “el Estado garantizará el registro, protección, restauración, recuperación, revitalización, enriquecimiento, promoción y difusión de su patrimonio cultural, de acuerdo con la ley”,²⁸ tomando en cuenta que la riqueza “cultural procedente del culto religioso y del folklore, es patrimonio cultural del pueblo boliviano”.²⁹ Igualmente, la carta magna establece que “es patrimonio de las naciones y pueblos indígena originarios campesinos las cosmovisiones, los mitos, la historia oral, las danzas, las prácticas culturales, los conocimientos y las tecnologías tradicionales. Este patrimonio forma parte de la expresión e identidad del Estado”,³⁰ para lo cual, “las manifestaciones del arte y las industrias populares, en su componente intangible, gozarán de especial protección del Estado. Por lo tanto, disfrutarán de esta protección los sitios y actividades declarados patrimonio cultural de la humanidad, en su componente tangible e intangible”.³¹

Dentro de ese marco constitucional, se promulgó el Decreto Supremo N.º 29894, del 7 de febrero de 2009, documento que aprobó “la Estructura Orgánica del Órgano Ejecutivo del

²⁵ Es una reunión a nivel internacional que se realiza con un cierto grado de periodicidad y es convocada por alguna institución que, en el caso de Bolivia, es no gubernamental y tiene el objetivo de reivindicar el origen de las danzas y ritmos folclóricos.

²⁶ Cabe señalar que el año 2009 el Congreso Nacional pasó a ser reconocido bajo la denominación de Asamblea Legislativa Plurinacional mediante la Constitución Política del Estado aprobada ese año.

²⁷ Constitución Política del Estado Plurinacional. Artículo 98.

²⁸ Constitución Política del Estado Plurinacional. Artículo 99.

²⁹ Constitución Política del Estado Plurinacional. Artículo 99.

³⁰ Constitución Política del Estado Plurinacional. Artículo 100.

³¹ Constitución Política del Estado Plurinacional. Artículo 101.

Estado Plurinacional, creando el Ministerio de Culturas, como ente rector de las culturas del Estado Plurinacional de Bolivia, contemplando bajo su estructura inicialmente dos viceministerios, el de Descolonización y el de Interculturalidad”.³² El 23 de mayo de 2014, la Asamblea Legislativa Plurinacional sancionaba la Ley N° 530, documento legal que era presentado por el entonces Presidente Evo Morales Ayma y tenía por objeto “... normar y definir políticas públicas que regulen la clasificación, registro, restitución, repatriación, protección, conservación, restauración, difusión, defensa, propiedad, custodia, gestión, proceso de declaratorias y salvaguardia del Patrimonio Cultural Boliviano”,³³ con la finalidad de “... poner en valor las identidades culturales del Estado Plurinacional de Bolivia, sus diversas expresiones y legados, promoviendo la diversidad cultural, el dinamismo humano y socioeconómico del pueblo Boliviano”.³⁴ Cabe señalar que la norma define como Patrimonio Cultural al

... conjunto de bienes culturales que, como manifestación de la cultura, representan el valor más importante en la conformación de la diversidad cultural del Estado Plurinacional y constituye un elemento clave para el desarrollo integral del país. Se compone por los significados y valores atribuidos a los bienes y expresiones culturales, inmateriales y materiales, por parte de las naciones y pueblos indígena originario, campesinos, comunidades interculturales y afro bolivianas y las comunidades que se autodefinen como urbanas o rurales, migrantes, espirituales o de fe, transmitidos por herencia y establecidos colectivamente. *Estos significados y valores forman parte de la expresión e identidad del Estado Plurinacional de Bolivia.*³⁵

De la anterior cita quiero rescatar dos elementos importantes. El primero: la diferenciación conceptual entre patrimonio material e inmaterial; y el segundo: el vínculo directo de estos dos conceptos con la idea de identidad nacional –tema que desarrollaré más adelante–. El Estado comprende que el “Patrimonio Cultural Material, es el conjunto de bienes culturales que tienen substancia física y pueden ser conservados o restaurados a través de técnicas especializadas. Identifican una época o una cultura y son evaluados y reconocidos de acuerdo con criterios específicos”.³⁶ De igual forma, comprende que el Patrimonio Cultural Inmaterial es el

³² Resolución Ministerial N° 145/2011, Ministerio de Culturas, Estado Plurinacional de Bolivia, La Paz, 17 de junio de 2011.

³³ Ley N.º 530 del 23 de mayo de 2014, Patrimonio Cultural Boliviano. Artículo 1.

³⁴ Ley N.º 530 del 23 de mayo de 2014, Patrimonio Cultural Boliviano. Artículo 2.

³⁵ Ley N.º 530 del 23 de mayo de 2014, Patrimonio Cultural Boliviano. Artículo 4. (La cursiva es del autor).

³⁶ Ley N.º 530 del 23 de mayo de 2014, Patrimonio Cultural Boliviano. Artículo 4.

... conjunto de representaciones, manifestaciones, conocimientos y saberes que las comunidades, grupos e individuos reconocen como parte integral de su identidad. Se transmite de generación en generación y está vinculado a procesos y técnicas que incluyen instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales y naturales que le son inherentes.³⁷

En el marco de esta definición conceptual se sitúan las danzas, vestuarios, ritmos y composiciones musicales folclóricas, entre otros elementos, que de manera conjunta construyen y constituyen las fiestas patronales que son consideradas por el Estado dentro de la idea de Patrimonio Etnográfico, que “es el conjunto de bienes y expresiones de la cultura inmaterial, como ser fiestas populares, folklore, gastronomía, costumbres, hábitos y otros que a su vez poseen una dimensión material expresada en muebles, artesanías, herramientas y utensilios, así como inmuebles vinculados con las formas de vida de un pueblo o cultura”.³⁸ Por esta razón, el Estado “... reconoce la propiedad comunitaria y colectiva”³⁹ de cada una de ellas a través de su registro “... a nombre de la comunidad o las comunidades, o de las naciones y pueblos indígena originario campesinos o comunidades interculturales y afro bolivianas...”⁴⁰ y del propio Estado, como es el caso de la morenada, tal como se describe en el siguiente segmento.

El reconocimiento de las expresiones culturales festivas por parte del Estado presenta dos aspectos interesantes a ser analizados. El primero se observa en el proceso de reivindicación cultural y crecimiento desmesurado de dichas expresiones; y el segundo en la comprensión de la fiesta como un espacio de construcción de legitimidad política individual, partidaria, gubernamental y estatal a partir del discurso de la identidad nacional. Para el primer aspecto se debe tomar en cuenta que, desde el “... año 2006, lo que proponía [el entonces] presidente [Evo Morales] era que haya una descolonización, volver al ancestro...” (Rojas Vargas 2018). Aquello representaba un hecho relevante para la música y danza de nuestro país

... porque había bastante influencia de la música peruana, especialmente [de] su cumbia chicha [...]; en la frontera Perú-boliviana todo era música chicha y música peruana, pero cuando ya entró el presidente, yo pienso que la juventud misma dijo: también haremos nuestra música, especialmente [en la ciudad de] El Alto. Me acuerdo que de El Alto y de Oruro empezaron a llegar ¡buenos músicos! Entonces ha habido una remoción también en el sentido del pensamiento del joven boliviano... (Rojas Vargas 2018).

³⁷ Ley N.º 530 del 23 de mayo de 2014, Patrimonio Cultural Boliviano. Artículo 4.

³⁸ Ley N.º 530 del 23 de mayo de 2014, Patrimonio Cultural Boliviano. Artículo 4.

³⁹ Ley N.º 530 del 23 de mayo de 2014, Patrimonio Cultural Boliviano. Artículo 12.

⁴⁰ Ley N.º 530 del 23 de mayo de 2014, Patrimonio Cultural Boliviano. Artículo 12.

Similar apreciación se observa en el testimonio de los músicos miembros de las bandas de bronce, quienes sostienen: "... [pasábamos] desapercibidos, éramos criticados, tal vez por el mismo ejemplo que daban en la misma festividad, el músico estaba ahí tirado, borracho y desacreditado, pero nunca se daban cuenta de que también gracias a esos músicos bailaban, porque la música alegra la fiesta...". Sin embargo, "... de un tiempo a esta parte, [las] bandas van ganado protagonismo", porque "... la sociedad ya reconoce el sacrificio [...] de los músicos en bronce, porque siempre están mostrando inquietud de superación, están creando siempre instituciones musicales..." con la participación masiva de los jóvenes (González 2018).

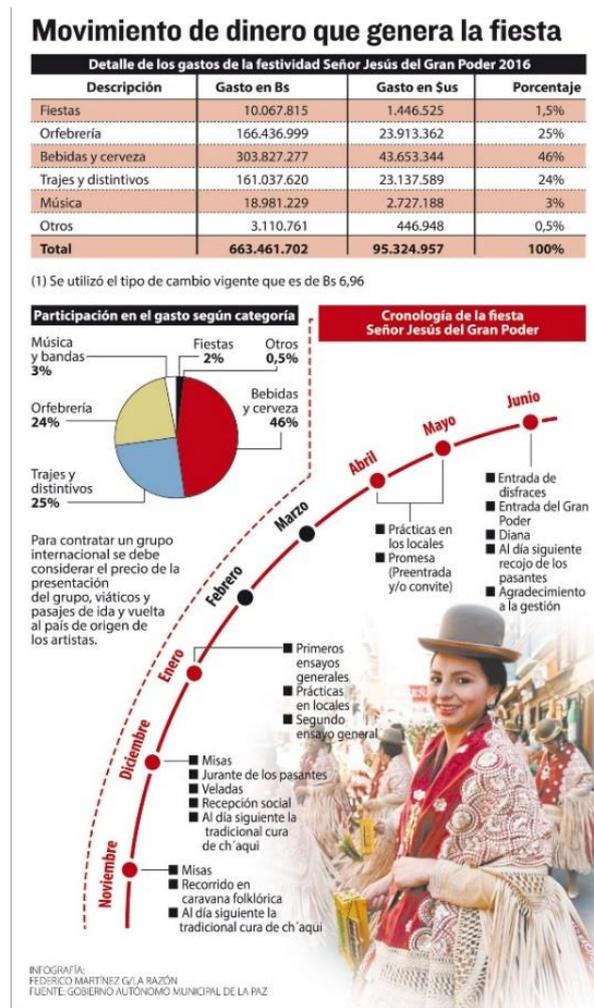
Entonces, ha habido un cambio de visión de la gente, porque han visto que las bandas de música ya protagonizan festivales [como el de] Oruro. La gente ya ve con un poco más de atención, pero antes no era así, prácticamente era una parte más de la fiesta que no le daban importancia, pero ahora cambió. [El público] espera a la Poopó, a la Pagador, a la Bolivia, y cada vez más hay bandas que se van destacando [...]; ahora la misma sociedad observa mejor al músico, [...] los músicos están llegando a ser respetados y para eso hay que seguir trabajando (González 2018).

Por lo tanto,

la música boliviana ahora es muy comercial, tremendamente comercial. Yo a mis hermanos músicos los veo así, muy comercial. Digo esto porque cuando yo tengo alguna invitación para salir con mi institución quieren que se les pague pasajes, actuaciones, que se les pague coche y todo, cuando los festivales en el exterior no son así, es más cultural, no es tan comercial a los eventos que nosotros asistimos. Entonces, si tu no les pagas, ellos no van... entiendo que ellos viven de eso... son profesionales, pero también deberían hacer la parte cultural (Carranza Hurtado 2018).

La demanda del consumo de música folclórica se vio acompañada por el crecimiento de las fiestas patronales, en cuanto a cantidad poblacional e inversiones económicas se refiere. En este sentido, el 16 de abril de 2016, el matutino *La Razón* publicó un cuadro en el que reflejaba el movimiento económico que generó la festividad del Señor Jesús del Gran Poder en la ciudad de La Paz durante esa gestión.

Gráfico 3. 1. Movimiento económico en la fiesta del Señor Jesús del Gran Poder (2016)



Fuente: Periódico *La Razón*, 2016.

Sobre este tema, el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz (GAMLP) señalaba la participación de 30 000 bailarines en la fiesta del Señor Jesús del Gran Poder, generando un movimiento económico de “... 53 millones [de dólares americanos] en 2012”, cifra que ascendió “a 95,32 millones de dólares en 2016”, y que para la gestión 2017 subió a “101,3 millones de dólares”, generando de esta manera “... empleo directo e indirecto y contribuye al fisco y al turismo” (Castel y Vásquez 2017).⁴¹ El estudio publicado por la Universidad Técnica de Oruro (UTO) en el periódico *El Deber*, el 08 de febrero de 2016, informaba de la participación de 35 000 danzantes en el Carnaval de Oruro, generando un movimiento económico anual de

⁴¹ Jorge Castel y Walter Vásquez. “Gran Poder duplica el dinero que mueve ‘al ritmo’ de la morenada”, *La Razón*, 16 de abril de 2017, http://www.la-razon.com/suplementos/el_financiero/Gran-Poder-duplica-dinero-morenada-financiero_0_2692530721.html

... 35 millones de dólares y tiene el potencial de multiplicar esa cifra por más de diez veces en la próxima década si se aplicará un plan integral de desarrollo turístico regional. La cifra no incluye los recursos que se invierten en el Anata Andino, el curso infantil y el Carnaval de Comparsas de la zona Sur de la ciudad. Sin embargo, pese a ese enorme flujo económico, sólo el 20% queda en la capital orureña, pues es el resultado de la actividad formal, y el resto se distribuye entre la economía informal y las empresas bolivianas que arriban de otras ciudades para la festividad (El Deber 2016).⁴²

Para el caso de la fiesta patronal de Guaqui, Alfonso Hinojosa y Germán Guaygua cuantificaron para el año 2014 alrededor de 2700 bailarines y 1000 músicos, y calcularon el movimiento económico de la siguiente manera:

... en promedio las bandas valen alrededor de diez mil dólares aproximadamente, unos un poco más otros un poco menos; los conjuntos folklóricos alrededor de 3.000 dólares y los conjuntos electrónicos, 2.000 dólares, de acuerdo con la jerarquía. La buena banda vale diez mil dólares. Esa es la diferencia entre los otros pasantes de las diversas morenadas. La inversión está por los 150 mil dólares según ex pasantes (2015, 15).

Ahora bien, durante mi trabajo de campo, realizado el año 2018, pude evidenciar la participación de siete fraternidades, todas con sus respectivos prestes-cabeza, quienes, según mis entrevistados, disponían alrededor de 50 000 dólares americanos para acoger, durante las jornadas de celebración, a 1000 personas aproximadamente, entre músicos y bailarines. En este sentido, si multiplicamos la cantidad de participantes por fraternidad (1000 personas aprox.) y el monto de la inversión económica que realiza cada preste-cabeza (50 000 dólares americanos aprox.) por el total de fraternidades y prestes-cabeza que conforman la fiesta de Guaqui, las cifras ascienden aproximadamente a 7000 asistentes y 350 000 dólares americanos, que al tipo de cambio significarían 2 439 500 bolivianos. Cifra que se mueve anualmente durante los cinco días continuos de la celebración.

El crecimiento de la participación poblacional y la inversión económica en las fiestas patronales dieron lugar al segundo elemento que llama la atención. Éste se centra en la consideración de las celebraciones festivas como un escenario idóneo para, por un lado, legitimar la imagen política, ya sea individual, partidaria o gubernamental, y por otro, para recrear el discurso que gira en torno a la fiesta como la máxima expresión de la identidad

⁴² Editorial. “Carnaval de Oruro y de Santa Cruz mueve millones”, *El Deber y Nueva Economía*, 08 de febrero de 2016, <https://boliviaemprende.com/noticias/carnaval-de-oruro-de-santa-cruz-mueve-millones>

nacional. Sobre la primera premisa, la activista cultural Carla Díaz Berríos sostenía que las entradas folclóricas se habían convertido

... en un espacio mediático para la política. Por ejemplo, en los catedráticos estuvo bailando el presidente de la Cámara de Senadores [...]; después está Fernando Valencia, [quien pasó] de ser presidente de la Asociación de Conjuntos Folclóricos [del Gran Poder] a Sub-alcalde [de la ciudad de La Paz]. Él dio un paso importante en la política, primero se ha postulado para diputado, no le ha ido bien, y ha saltado para Sub-alcalde centro por Sol. Bo [Solidaridad y Libertad. Bolivia]. Ahora, por ejemplo, está Omar León –abogado de Gabriela Zapata–, [él bailaba] con las Rosas de Viacha. Otro ejemplo es el Exvicepresidente [del Estado] Víctor Hugo Cárdenas, [quien formaba parte de la fraternidad] Señorial Illimani; ahí mismo baila cada año el Agregado Diplomático de Francia (Díaz Berríos 2018).

No muy distante se encuentra Javier Escalier, quien pasó de ser presidente de la Asociación de Conjuntos Folclóricos del Carnaval Paceño a jefe de Unidad de Consejos Culturales del Ministerio de Culturas y Turismo. De esta manera, las fiestas patronales se convirtieron en espacios importantes para la recreación de un discurso político utilizado de diferentes formas. Veamos:

El Carnaval de Oruro volvió a congregarse al presidente del Estado, Evo Morales, y al vicepresidente Álvaro García Linera, además de otras autoridades nacionales que aprovecharon la entrada folclórica para demostrar su talento en el baile y derrochar alegría. García Linera destacó las innovaciones musicales y afirmó que “las bandas, no solamente la coreografía, sino las innovaciones musicales, (es) arte puro. Los bailes, los pasos, arte puro, ¡fantástico! Es un arte enraizado en nuestra identidad, en nuestra historia” (Agencia de Noticias ABI y *Los Tiempos* 2017).⁴³

Igualmente, en otro evento folclórico, el ex vicepresidente Álvaro García Linera, “... reveló [...] su deseo de que cuando muera, el Presidente Evo Morales no lo invoque con comida en las fiestas de Todos Santos, sino le traiga una morenada y seis chinas que bailen sobre su tumba”.⁴⁴ En cuanto a la premisa de la fiesta como identidad nacional, la entonces Ministra de Culturas y Turismo, Wilma Alanoca Mamani, “destacó que la fiesta de Gran Poder es parte del patrimonio del país y forma parte ‘indisoluble de la identidad de Bolivia’” (*La Razón*

⁴³ Cultura. “Autoridades se lucen en el Carnaval de Oruro”, ABI y *Los Tiempos*, 25 de febrero de 2017, <http://www.lostiempos.com/actualidad/cultura/20170225/autoridades-se-lucen-carnaval-oruro>

⁴⁴ Editorial. “Vice pide que cuando muera le traigan morenada y seis chinas sobre su tumba” ERBOL, 27 de abril de 2017, <https://www.paginasiete.bo/nacional/2017/4/27/vice-pide-cuando-muera-traigan-morenada-chinas-sobre-tumba-135790.html#!>

2017).⁴⁵ Por su parte, el vicepresidente Álvaro García Linera, en un acto realizado en Palacio de Gobierno, oficializó la postulación de la Festividad Señor Jesús del Gran Poder ante la UNESCO para su declaratoria como Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. En aquella oportunidad, la autoridad declaró lo siguiente: “es importante que la devoción y la cultura sean reconocidas por la UNESCO, ojalá suceda así, todo nuestro apoyo al Gran Poder, porque no sólo es ya un patrimonio cultural de la pazeñidad, sino también de Bolivia y del mundo” (Agencia de Noticias ABI 2015).⁴⁶ Dentro de esta línea, el Presidente Evo Morales Ayma sostenía que “... está convencido de que la Anata Andina, el Festival de Bandas y el Carnaval de Oruro son patrimonio del pueblo boliviano y es obligación cuidar esa manifestación folclórica que algunos países vecinos pretenden adueñarse” (Agencia de Noticias ABI y *Los Tiempos* 2017). Dentro de esta afirmación, cabe subrayar la idea de “apropiación de otros países”, tanto de la danza como de la música. Premisa que en su contenido profundo presenta la idea de *plagio*, tema que abordo en el siguiente acápite.

3.4. Políticas de patrimonialización, fiestas patronales y la identidad nacional

¿Cuál el interés del Estado por reconocer las fiestas patronales como patrimonio cultural inmaterial? Llorenc Prats (1998) afirma que el patrimonio cultural también es una construcción comercial por encontrarse estrechamente relacionado con el turismo cultural. Por su parte, Manuel Guevara (2011) sostiene que la comprensión del patrimonio implica pensar en una serie de reglamentaciones que se encuentran enmarcadas dentro del contexto de la mundialización del derecho comercial, lo cual genera que el “... patrimonio cultural se encuentre en una constante tensión entre los gobiernos y el mercado a través de formas económicas-jurídicas” (Guevara 2011, 157) por “la jurisdicción existente en el tema de los derechos de propiedad intelectual o derechos de autor...” (Guevara 2011, 158) que exigen los Estados. Dentro de estos criterios se enmarcaron las demandas de los activistas culturales, los artistas dedicados al folclor y las políticas públicas adoptadas por el Estado sobre el tema. Aquel conjunto de posiciones y medidas buscaban establecer y legitimar los derechos de autor que giraban alrededor de la danza, la música folclórica y las fiestas patronales más grandes, para que aquellas sean reconocidas a nivel internacional como bolivianas. Por lo tanto, desde este punto de vista, la identidad cultural expresada desde la fiesta no es sólo una forma de

⁴⁵ Editorial, “La fiesta del Gran Poder de Bolivia se luce para ser reconocida por UNESCO”, *La Razón-EFE*, 27 de abril de 2017, <https://www.efe.com/efe/cono-sur/sociedad/la-fiesta-del-gran-poder-de-bolivia-se-luce-para-ser-reconocida-por-unesco/50000760-3293581>

⁴⁶ ABI. “Danza la Morenada logró Récord Guinness en Guaqui”, *El País*, 14 de febrero de 2015, <https://www.elpaionline.com/index.php/noticiastarija/item/159637-danza-la-morenada-logro-record-guinness-en-guaqui>

diferenciación, sino sobre todo una marca, un rasgo inmaterial para aprovechamiento comercial, tal como se demuestra en el presente acápite.

La importancia que dio el Estado boliviano a posicionar en el concierto internacional la autoría de las danzas y la música folclórica trasladaba el interés de fortalecer la economía del país a través del turismo desde la concepción estatal, para lo cual se recreó el discurso de la revalorización de las manifestaciones provenientes de la tradición que conformaban parte de la identidad nacional del Estado. Este es el caso del Carnaval de Oruro, que fue reconocido el año 2001 por la UNESCO como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. De igual forma, el año 2017, durante un acto efectuado en el Palacio de Gobierno, se "... oficializó la postulación de la Festividad Señor Jesús del Gran Poder [celebrada en la ciudad de La Paz] ante la UNESCO", para que fuera declarada Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. En aquel acto, el entonces presidente Evo Morales Ayma aseveraba que rogaría a la UNESCO "... para que el Gran Poder sea reconocido, tomando en cuenta que se trata de la mayor expresión folklórica y cultural de la ciudad de La Paz, donde la morenada es la más cotizada, llamativa y numerosa en integrantes". Con la declaratoria, el Estado boliviano buscaba el reconocimiento de la fiesta del Gran Poder, en el mundo entero, con el fin de que se la valore como un aporte a la humanidad "de creencia, devoción, fe, cultura, baile, danza, tradición y música"; de esta forma, la segunda autoridad del Estado afirmaba que la fiesta del Gran Poder y la morenada era "un patrimonio de Bolivia y forma parte indisoluble de la identidad de Bolivia..." (*Página Siete* 2017).⁴⁷

En los últimos años, la morenada se ha convertido en "... una de las danzas folclóricas más populares de Bolivia. Es muestra del proceso de construcción social y la dinámica cultural vivida en nuestro país, y se proyecta fuera de nuestras fronteras de manera descomunal, conformándose en un eje fundamental de la identidad Plurinacional".⁴⁸ Siguiendo este criterio, el 14 de junio de 2011 la Danza de la Morenada, mediante la Ley N.º 135, "fue declarada Patrimonio Cultural e Inmaterial de Bolivia para evitar intentos de apropiación de los países vecinos". Por su parte, "la Cámara de Senadores declaró el 7 de septiembre como el Día Nacional de la Danza de la Morenada, con el objetivo de que las futuras generaciones

⁴⁷ *Página Siete*, jueves 27 de abril de 2017.

⁴⁸ Patrimonio Inmaterial, la morenada patrimonio cultural de Bolivia, Ley No. 135 del 14 de junio de 2011. Estado Plurinacional de Bolivia, Ministerio de Culturas y Turismo, "Bolivia luce la fiesta del Gran Poder para postularla a patrimonio mundial", 30 de mayo de 2015. <http://www.patrimonio.minculturas.gob.bo/index.php/component/k2/item/11-la-morenada-patrimonio-cultural-de-bolivia>

valoren y conserven la identidad cultural” (Vásquez Araya 2015).⁴⁹ Ahora bien, para que estas expresiones culturales folclóricas fuesen consideradas como patrimonio cultural inmaterial de la ciudad, debían ser legitimadas por los respectivos Concejos Municipales; en el caso de ser reconocidas como patrimonio nacional, por la Asamblea Plurinacional, con el respaldo y el aval técnico del Ministerio de Culturas y Turismo; y para que fuesen patrimonio de la Humanidad, por la UNESCO; para este fin, las autoridades gubernamentales hicieron un consenso con una parte de la sociedad civil (trabajo que generalmente se efectuó con los dirigentes y representantes del sector). Por lo tanto, la participación social se visibilizaba a través de las asociaciones de conjuntos folclóricos, los cuales podían ser a nivel municipal, departamental y nacional.

El pensar las celebraciones festivas a través de su estrecha relación con el movimiento comercial, puede concebirse a partir del énfasis que pone el Estado en promocionar a nivel internacional tanto las danzas y la música como la fiesta en su conjunto, como un atractivo turístico. En este contexto se comprende que el “World Travel Awards eligió a Bolivia como el ‘Mejor Destino Cultural del Mundo 2017’ en la gala final que se efectuó en Vietnam, premio que se conoce también como el ‘Óscar del Turismo’”. “La gala final se realizó en el majestuoso JW Marriott Phu Quoc Emerald Bay Resort & Spa, situado en uno de los sitios más turísticos de la Costa Sur de Vietnam con la presencia de cientos de líderes de la industria del turismo de esa región y del mundo”. En referencia al tema turístico, la entonces ministra de Culturas y Turismo, Wilma Alanoca Mamani, sostenía que “... el país está preparado con infraestructura y servicios turísticos, para recibir a todas las personas que quieran conocer el país” (*Los Tiempos* 2017);⁵⁰ afirmación que pondré en tensión más adelante.

No muy distante estuvo la puesta en escena realizada el 26 de mayo de 2018 durante la inauguración de los XI Juegos Sudamericanos ODESUR (Organización Deportiva Suramericana), realizada en la ciudad de Cochabamba. Durante el evento se presenciaron diferentes danzas y melodías folclóricas, entre las cuales se observó la presencia incólume de las bandas de música de bronce, que marcaron el “... ritmo de morenada [donde participaron] más de dos mil personas en escena [que] formaron parte [de aquel] singular espectáculo cultural que despertó entre el público asistente la emoción y la alegría...” (*Noticias*

⁴⁹ Carolina Vásquez Araya, “Más de tres mil bailarines lograron el Récord Guinness”, *Página Siete*, 13 de febrero de 2015, <https://www.telesurtv.net/news/Baile-la-Morenada-de-Bolivia-obtiene-record-Guinness-20150213-0023.html>.

⁵⁰ “World Travel Awards elige a Bolivia como el ‘Mejor Destino Cultural del Mundo’”, *Los Tiempos*, 10 de octubre de 2017, <http://www.lostiempos.com/doble-click/cultura/20171210/world-travel-awards-elige-bolivia-como-mejor-destino-cultural-del-mundo>

Cochabamba 2018).⁵¹ Dentro de la perspectiva de pensar las fiestas patronales como la representación romántica del “ser” boliviano, el Estado respaldó y promovió la realización de diferentes eventos folclóricos tanto en el interior como en el exterior del país.

Entre aquellos espectáculos efectuados, para el caso de este estudio sobresalen: el Encuentro Mundial de la Morenada, realizado el año 2013 y que reunió a 30 000 morenos que bailaron simultáneamente en 70 ciudades en diferentes partes del mundo.⁵² A esto se debe añadir la nominación de la morenada para los Récords Guinness, pertenecientes a la empresa asentada en Londres (Reino Unido) “Guinness World Records”, nominación que fue gestionada por la Organización Boliviana de Defensa y Difusión del Folklore (OBDEFO), el Gobierno Municipal de Guaqui y la Asociación de Conjuntos folclóricos de la localidad, reconocimiento que también se encuentra enmarcado dentro de la óptica de difundir las fiestas patronales como expresión de la identidad nacional. El evento “... se realizó el 25 de julio de [2014]”, reuniendo a “3014 bailarines de morenada, que bailaron por dos horas seguidas” (*Página Siete* 2015).⁵³ Sobre este tema, Napoleón Gómez, coordinador del evento, relata: “... queríamos batir el Récord Guinness en El Alto... ¿por qué? Porque si hemos inscrito a La Paz, Oruro y Cochabamba, queríamos que El Alto sea la otra ciudad. Lamentablemente, su representante cultural y su secretario de Cultura” frustraron la gestión, “... así que descartamos” la idea; sin embargo, a través del señor Enrique Kosiner, integrante de OBDEFO, quien “... es un moreno fanático”, dado que lleva bailando quince años consecutivos en diferentes fiestas, se pudo trabajar con la Asociación de Conjuntos Folclóricos de Guaqui, “porque ahí bailan solamente morenada. Fuimos a una reunión donde había dos asesores profesionales, que tuvieron la visión de entender por qué hay gente muy conservadora que no entiende por qué”. Ellos comprendieron que la inscripción de la danza de la morenada en el libro de los Récords Guinness suponía un logro interesante e importante para “promocionar a Guaqui, pero sobre todo ponerle el sello rojo, amarillo y verde [colores de la bandera nacional] a la danza de la morenada a nivel internacional”. Luego de la aceptación de la propuesta, “les pusimos las condiciones y los requisitos” que se debían cumplir (Gómez 2018). En principio, el objetivo era conglomerar a 2000 morenos, sin embargo, el resultado final se expresó con la presencia de 3014 bailarines.

⁵¹ “Espectacular inauguración inicia XI Juegos Suramericanos”, *Noticias Cochabamba*, 26 de mayo de 2018, https://www.cochabamba2018.bo/item/articulo/2127/categoria_cms/25

⁵² “La morenada ganó el título de Guinness World Record”, *Página Siete*, 12 de febrero de 2015, <https://www.paginasiete.bo/cultura/2015/2/13/morenada-gano-titulo-guinness-world-record-47198.html>

⁵³ “La morenada ganó el título de Guinness World Record”, *Página Siete*, 12 de febrero de 2015, <https://www.paginasiete.bo/cultura/2015/2/13/morenada-gano-titulo-guinness-world-record-47198.html>

Luego de “varias reuniones con los prestes-cabeza y con la directiva [de la Asociación], hicimos diversas inspecciones en Guaqui”. Posteriormente, se concertó una serie de reuniones con el alcalde, esto con el objetivo de demarcar el recorrido y “concientizar a cada fraterno, bloque y a los diferentes prestes-cabeza de lo que se iba a hacer”. De igual forma, se conversó con la Junta de Vecinos de Guaqui, con el Párroco de la Iglesia y con los militares para la organización y el control del orden y la restricción de bebidas alcohólicas. En este sentido, el Regimiento Lanza 5to de Caballería “apoyó para que haya orden; por ejemplo, [si hay] un borracho que se cruce en medio [de la demostración], el Récord Guinness queda anulado; alguien que deserte y salga del baile, también queda anulado”. La demostración dancística debía durar “al menos 30 minutos y tenía que filmarse bien, y lo hemos logrado, o sea, ha sido un enorme esfuerzo de todos que hoy por hoy [tenemos] el orgullo de que la morenada es reconocida mundialmente como boliviana” (Gómez 2018). Dentro de la filmación se exigían tomas aéreas, para lo cual el entonces “Ministro de Trabajo, que era guaqueño, y el Ministro de Comunicación nos colaboraron con un helicóptero [...], en esa parte el Estado, el Gobierno participó” (Gómez 2018).

Si bien al inicio hubo “gente descontenta, después todos se sintieron orgullosos, especialmente los prestes-cabeza de esa gestión. Por ejemplo, hay un guaqueño, José Mujica y su esposa,⁵⁴ quienes gastaron 40 000 mil dólares [...]; ellos han traído de la Argentina 600 bailarines” (Gómez 2018); además, cubrieron toda su estadía durante los días de fiesta en Guaqui. Volviendo al día del evento, cabe señalar que a cada bailarín se le tenía que numerar con manillas, registrarlos en formularios y certificados de inscripción que fueron validados por veedores. De esta manera, se logró evidenciar y respaldar la participación de los 3014 morenos que danzaron como un “sólo ballet folclórico sin equivocarse. Por suerte en la morenada ha sido fácil, porque hemos bailado con dos pasos de coreografía, los esenciales, nadie podía hacer sus demostraciones que querían. La morenada da para eso, su ritmo es pesado y lento, no ha sido tan complicado” (Gómez 2018).

Según Napoleón Gómez, todo este trabajo se realizó con el “... objetivo de sentar soberanía a nivel mundial”, y, de esta manera, evitar la “apropiación indebida” por parte de Chile y Perú (Gómez 2018). Sobre este tema, el activista cultural sostiene la posición de que “[...] la ministra, los ministros que han pasado [por la cartera de culturas], con quienes he hablado, ya han comprendido...” que no pueden “enfrentarse” ni con Chile ni con el Perú. La relación

⁵⁴ Preste-cabeza de la gestión 2014, quien es familiar cercano de la señora Lourdes Mujica, preste-cabeza de la gestión 2018 y quien fue mi informante clave para este trabajo.

diplomática que vincula a estos tres países está marcada por el proceso de reivindicación marítima que afronta Bolivia. Hecho que influye en la permisión y no restricción del Estado boliviano frente al ejercicio e interpretación de las danzas y música folclórica “boliviana” en Chile y Perú. Por lo tanto, según los propios artistas y activistas culturales, la interpretación de la música y las danzas folclóricas “bolivianas”, interpretadas y danzadas por ciudadanos chilenos y peruanos, es considerada como *plagio* (Gómez 2018).

Aquí surge el segundo elemento planteado, la idea de *plagio*, que es pensada, según el Estado, los activistas culturales y los artistas dedicados al folclore, como la apropiación indebida de nuestra cultura. Sobre este tema, el presidente de OBDEFO afirma:

Hoy por hoy sabemos que Chile maneja la tesis de que la parte norte de ese país pertenece al altiplano, donde también hay danzas que se bailan en Bolivia y Perú. Sin embargo, este es un pretexto de distorsión para la apropiación indebida, es un camuflaje para promocionarse a nivel internacional, de todo lo andino, de todo lo del norte, lo cual se maneja a partir de la presencia de la cultura aimara en la región y no es así, no. Por ejemplo, el carnaval de Arica tiene el 90% de danza, música y vestuario boliviano, es innegable, pero ellos no pueden reconocer formalmente. A nivel de Alcaldías y de Gobierno central no van a reconocer, obviamente... (Gómez 2018).

Sin embargo, “su población [chilena y peruana] sabe y reconoce [...], pero institucionalmente, como Estado, como Municipio, manejan que también parte de la cultura aimara chilena del norte tiene las mismas costumbres que tienen los aimaras de Bolivia, y sus danzas y su música, lo cual es una gran falacia” (Gómez 2018).

De esta manera, el *plagio* es comprendido como la apropiación indebida de una creación, que en este caso se refiere a la danza y música folclórica, como sucede, por ejemplo, con la morenada, cuya autoría se intenta atribuir a la identidad nacional boliviana; identidad que, no obstante, es pensada sólo a partir de la configuración fronteriza de la República boliviana emergente en 1825, sin tomar en cuenta la presencia de la cultura aimara antes del periodo independentista en lo que hoy son los territorios de Bolivia, Chile y Perú. Sin embargo, esta situación se ha visibilizado en la actualidad en prácticas culturales como la celebración de fiestas patronales, que generan el desplazamiento y trajinar de bailarines y músicos de diferentes territorios, sin darle mucha importancia a cada una de las identidades nacionales de los países involucrados, que configuraron el territorio recién con la conformación de las repúblicas a inicios del siglo XIX.

3.5. Identidad nacional o borrachera general

Un elemento importante por destacar para este estudio se centra en el fenómeno del consumo de bebidas alcohólicas en las fiestas patronales, hecho que (contrario a la opinión de los prestes-cabeza, bailarines, músicos de las bandas de bronces, etc.), es visto por las autoridades gubernamentales y los activistas culturales como una mancha que empaña las celebraciones festivas, dado que éstas son comprendidas como un atractivo turístico por el Estado.

Paralelamente, el entonces viceministro de Turismo, Marko Machicao, “especificó que el flujo turístico en el Carnaval de Oruro registra anualmente un crecimiento de alrededor de 10%. ‘Apostaría que podemos superar la cifra de 350.000 personas en el territorio orureño’” (*El Deber* 2016)⁵⁵ para el año 2016. Siguiendo ese criterio:

El presidente de la Cámara Hotelera de Oruro remarcó que para el 2016 la capacidad hotelera se incrementó en aproximadamente 1.500 camas. La capacidad hotelera se ve rebasada y colapsada por los más de 150.000 visitantes. “Las reservaciones se inician desde los primeros días de diciembre. A medida que se acerca la fiesta, el precio de la noche en hotel por persona se incrementa hasta en un 100%”, anotó. El sector pretende generar 5 millones de dólares durante los tres días del carnaval (*El Deber* 2016).

Y más adelante: “la industria turística a partir del Carnaval de Oruro, en los próximos 10 años, puede generar más de 400 millones de dólares a partir de un nuevo Plan Turístico que sea generador de desarrollo económico de la región y de Bolivia” (*El Deber* 2016). Sin embargo, la crítica y preocupación más fuerte que gira en torno al carnaval surge por la falta de infraestructura hotelera y sanitaria y las consecuencias por la venta y consumo de bebidas alcohólicas. En este sentido, una nota de prensa publicada en el matutino *La Razón* relata:

Preocupa excesivo consumo de alcohol en la entrada de Oruro e irrespeto a la Virgen del Socavón, imágenes de ebrios que dormían en el Santuario de la Virgen del Socavón o lo usaban como mingitorio se divulgaron en las redes sociales y causaron indignación. El custodio del templo advierte que el control y los servicios son insuficientes. En Oruro, considerada la capital del folclore boliviano, existe preocupación por el excesivo consumo de alcohol en la entrada del Carnaval y el irrespeto a la Virgen del Socavón... (Ariñez 2017).⁵⁶

Según el Fraile Henry Tito, custodio del santuario de la virgen, estos hechos “... se van repitiendo año tras año y causan preocupación” (Ariñez 2017). La policía, la gendarmería

⁵⁵ Editorial. “Carnaval de Oruro y de Santa Cruz mueve millones”, *El Deber* y *Nueva Economía*, 08 de febrero de 2016, <https://boliviaemprende.com/noticias/carnaval-de-oruro-de-santa-cruz-mueve-millones>

⁵⁶ Rubén Ariñez, *La Razón*, 02 de marzo de 2017, http://m.la-razon.com/sociedad/Carnaval-Oruro-preocupacion-excesivo-alcohol-irrespeto-virgen-Socavon_0_2665533448.html

municipal y los guardias de la iglesia "... han sido rebasadas por la magnitud de la peregrinación. Todo lo que se dispone para servicios públicos, por ejemplo, los baños, ya no abastecen".⁵⁷ Aquí surge una crítica al Estado, dada la "... dejadez de nuestras autoridades para proteger a la imagen de nuestra mamita Candelaria" de los "... excesos que cometen algunos de los bailarines y visitantes" (Ariñez 2017). "La cantidad de borrachera que no tiene límite de edad, no discrimina y no tiene género. Eso deslucen cualquier fiesta pagano-religiosa, pues los 'devotos' aparecen como los menos, de otro modo no me explico cómo alguien que dice bailar por devoción acaba arrastrándose entre orines y excrementos" (Ariñez 2017).

Frente a estos hechos, el entonces viceministro de Seguridad Ciudadana, Carlos Aparicio, admitió que "... la Policía Boliviana no ha podido contener ante un exceso, descontrol y una actitud desmesurada en el consumo de bebidas alcohólicas". En cuanto a la fiesta del Gran Poder, cabe resaltar que, pese a su postulación ante la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), para que sea declarada Patrimonio de la Humanidad, los excesos en la demanda por el consumo de alcohol no están ausentes, pues no se puede dejar de "... mencionar a cierta mugre que se reproduce al interior o por intermedio de la fiesta del Gran Poder" (Ariñez 2017).

Esta celebración es considerada una expresión de colectividades sociales en la que se difunden una serie de danzas, música y letras, coreografías, vestuarios, etc. Es decir que, observando la entrada, se puede tener una idea general de la configuración societal del país. Cabe señalar que

al saber que se iba a postular a la UNESCO, se hizo una campaña para evitar el consumo de bebidas alcohólicas; pero la realidad fue otra, incluso en un canal de Tv [televisión] los comentaristas invitaron a las bailarinas a consumir alcohol. No sé si la UNESCO tiene requisitos para este rubro, si fuese así, tendrían que condicionar a la fiesta del Gran Poder a eliminar el consumo de alcohol para ser considerada Patrimonio Cultural de la Humanidad; de lo contrario, tal declaratoria también premiaría a las empresas que producen bebidas espirituosas (Ticona Alejo 2017).⁵⁸

Según el Programa Municipal de Promoción de Empleo de la Alcaldía paceña, las bebidas alcohólicas constituyen

⁵⁷ Rubén Ariñez. *La Razón*, 02 de marzo de 2017, http://m.la-razon.com/sociedad/Carnaval-Oruro-preocupacion-excesivo-alcohol-irrespeto-virgen-Socavon_0_2665533448.html

⁵⁸ Esteban Ticona Alejo, "Gran Poder, ¿patrimonio de la humanidad? ¿Será que se trata de una fiesta dedicada también al consumo de bebidas alcohólicas?", *La Razón*, 16 de junio de 2017, http://m.la-razon.com/opinion/columnistas/Gran-Poder-patrimonio-humanidad_0_272912

... el rubro que genera mayor cantidad de recursos antes y durante la fiesta, que en 2012 sumaron más de \$us 53 millones (este año se estima que esta cifra se duplicó), de los cuales el 40% (\$us 21 millones) se gasta en cerveza y otras bebidas alcohólicas, rubro que representa el mayor gasto a lo largo de toda la festividad (Ticona Alejo 2017).

Esto tomando en cuenta "... que el principal auspiciador de la fiesta mayor de los Andes es una empresa de cerveza, aunque su eslogan diga que hay que beber con 'responsabilidad', esa frase sigue siendo una invitación al consumo" de alcohol (Ticona Alejo 2017). Para la fiesta de Guaqui del año 2014, los organizadores del Récord Guinness establecieron "la tesis cero alcohol", pero solamente "el tiempo que duró la filmación del evento" (Agencia de Noticias EFE 2017).⁵⁹ Según Napoleón Gómez, en un pueblo "donde la gente va a bailar y a embriagarse, era imposible [restringir] que lo hagan". Por lo tanto, el consumo de bebidas alcohólicas estuvo regido por las autoridades municipales del lugar, que "... promulgaron una Ordenanza Municipal la noche de la verbena, en la cual se prohibía el consumo de alcohol". La disposición hizo de Guaqui un pueblo fantasma. "El día de la entrada todos estaban sobrios, preparados y listos para danzar. El trabajo fue intenso y la planificación duró casi siete u ocho meses" (Gómez 2018). Sin embargo,

... tener un Récord Guinness es mucha responsabilidad. Los pobladores de Guaqui no están cumpliendo con los requisitos. La fiesta ha crecido bastante, dado que asisten una variedad de turistas y el pueblo no tiene alcantarillado. El pueblo, durante los días de fiesta, se convierte en un baño total. El Estado promociona a Guaqui como una bandera de la morenada a nivel mundial, por lo tanto, debería facilitar toda la infraestructura para que un turista se sienta cómodo (Gómez 2018).

Durante la celebración de la fiesta el año 2018, pude evidenciar que el incremento de la cantidad demográfica en el pueblo generó una serie de desavenencias relacionadas al orden, la seguridad, la higiene y el hospedaje.

Lamentablemente, las autoridades no toman conciencia [sobre la magnitud de la fiesta]. La Alcaldesa no entendió que lo primero que debería preocuparle es la instalación del alcantarillado para tener servicios [higiénicos] y baños públicos en todos los locales. Es una gran tristeza ver que empieza la fiesta muy linda por la mañana, y por la noche el pueblo termina siendo un baño general. Entonces, no se puede recibir en esas condiciones a los turistas. Asimismo, la Alcaldía no restringe el excesivo consumo de alcohol. El excesivo

⁵⁹ Editorial, "La fiesta del 'Gran Poder' de Bolivia se luce para ser reconocida por UNESCO", EFE, 11 de junio de 2017, http://www.la-razon.com/suplementos/el_financiero/Gran-Poder-duplica-dinero-morenada-financiero_0_2692530721.html

consumo de cerveza está manchando a nivel mundial la fiesta. El alcohol entorpece la mente de los folcloristas, lo cual no les permite ver más allá de su conformidad de bailar y disfrutar los cinco días de celebración y de su supuesta devoción. Por lo tanto, eso les limita y hace que no comprendan el folclor como producto de exportación. Difícilmente se observa a 300, 400, 500, 600 personas haciendo el mismo paso, la misma coreografía y con el mismo vestuario. Entonces, la entrada es toda una obra de arte que se valora en el mundo y, por esa razón, se la puede vender fácilmente. Pero no entienden eso (Gómez 2018).

Como se puede observar en el presente acápite, la embriaguez de los participantes durante los días de la liturgia es la máxima expresión de la tensión existente entre Estado y sociedad. También cabe enfatizar que, durante la celebración de las diferentes festividades, las instituciones represivas del Estado, como la policía y los militares, cumplen con sus obligaciones de control por horarios y espacios plenamente determinados. Este hecho dificulta el trabajo del Estado de ofertar las celebraciones festivas como un espectáculo impecable al turismo local y extranjero. Por lo tanto, las políticas de patrimonialización de las fiestas patronales se ven empañadas por el consumo de alcohol por parte de los danzantes y músicos.

3.6. Conclusiones preliminares

Hasta aquí he demostrado que la consideración estatal sobre las festividades patronales se centra en promoverlas mediante políticas de reconocimiento, enmarcadas dentro de la lógica de patrimonio cultural inmaterial. Este hecho se encuentra estrechamente vinculado con el mercado del turismo, al tiempo que construye, a partir de las celebraciones festivas, la identidad de la plurinacionalidad desde el Estado. De esta manera, las fiestas que en décadas pasadas eran consideradas de forma despectiva y peyorativa, ahora han pasado a ser parte de los recursos principales para la construcción de la identidad nacional.

Capítulo 4

4.1. Introducción

En este último capítulo presento los resultados recogidos durante mi trabajo de campo, resultados que me permitirán evidenciar que la advocación a Santiago Q'ixu Q'ixu es comprendida por sus propios actores como un inquebrantable acto de fe y devoción. Para ello, el primer acápite muestra los procesos de migración y desplazamiento social que realizan los devotos con el objeto de vivir la liturgia. El segundo segmento explica el profundo significado tanto de la fiesta como de la morenada para los creyentes. La tercera parte desentraña la suma relevancia que tiene el ser prestes-cabeza. Y el cuarto apartado recoge las diferentes impresiones y experiencias que viven y reviven los participantes en medio de la fe, la devoción, la danza, el canto y la embriaguez.

4.2. Viajar para bailar

Las fiestas patronales, al igual que las fiestas cívicas en Bolivia, responden a una jerarquización ordenada por niveles barriales, municipales, departamentales y nacionales. La advocación a Santiago Q'ixu Q'ixu, o a la virgen de Copacabana, entre otras imágenes, se celebra en diferentes barrios de la ciudad de La Paz y El Alto. Pero la expresión de fe más importante al apóstol se da en los municipios de Guaqui, Quime y Santiago de Bombori. Entre las festividades departamentales más grandes se cuentan las siguientes: la celebración a la virgen de Urkupiña en Cochabamba, a la virgen del Carmen en Santa Cruz (organizada por los migrantes de los departamentos de La Paz, Potosí y Oruro), la fiesta de Chutillos en Potosí y la fiesta a la Virgen de Guadalupe en Sucre. Tanto la fiesta del Carnaval de Oruro (celebrado en devoción a la virgen de la Candelaria), como la del Señor Jesús del Gran Poder, son consideradas fiestas nacionales, además de ser reconocidas como las más relevantes de los departamentos de Oruro y La Paz, respectivamente. Este ordenamiento jerárquico corresponde a los criterios estatales que, a través de sus políticas de patrimonialización, promoción y difusión cultural, sobrepusieron estas festividades, por encima del resto de entradas que se celebran en todo el país, con el fin de enarbolarlas como emblema de la identidad nacional.

La totalidad de las advocaciones a santos y vírgenes a través de la música y la danza son promovidas desde la sociedad y, particularmente, por personas migrantes de ascendencia aimara, quienes fueron construyendo un andarivel económico y político que gira alrededor de ella. En este sentido, el fenómeno migratorio debe ser entendido, en el contexto de la fiesta,

como el desplazamiento social que realizan anualmente los danzantes, a manera de peregrinación, trasladándose desde sus lugares de residencia hasta el lugar de la fiesta, con la finalidad de expresar su fe y devoción a la virgen o al santo, a la Pachamama o al Q'ixu Q'ixu. Tal es el caso de los bloques de morenos que se desplazan desde distintos países y ciudades para bailar en sus respectivos pueblos, tejiendo y fortaleciendo de esa forma una serie de vínculos entre los diversos bloques y fraternidades. Por ejemplo, “Los Novenantes’ bailan en Gran Poder y en su pueblo, al igual que la morenada ‘Viajeros La Paz-Charaya’ o los ‘Catedráticos Residentes de Achacachi’; y en Guaqui he visto a los ‘Rosas de Viacha’” (Díaz Berríos 2018). De igual modo, las fraternidades “Los Verdaderos Intocables” y “Los Fanáticos del Folklor” presentan filiales y/o sucursales en la Argentina, Brasil y España, entre otros países.

Este trajinar entre el área rural y urbana fue configurando diversas rutas de ida y vuelta que los danzantes recorren de forma individual y colectiva. En muchos otros casos, también significó el traslado de las advocaciones y celebraciones festivas. De esta forma, las fiestas que se efectuaban en espacios periurbanos pasaron a ser celebradas en distintos barrios de las ciudades donde actualmente se constituyen. Similar situación se replicó a nivel internacional. De ahí que se observe la celebración de majestuosas entradas, organizadas por los propios migrantes aimaras, en Chile, Perú, Brasil, Argentina, España y Estados Unidos, por citar algunos países.

Para el caso específico de Guaqui, el Plan de Desarrollo Municipal (2007, 50) señala que la elevada tasa migratoria dio lugar al “abandono de la población hacia otras ciudades y países”. Esto significa que sus habitantes emigraron de forma definitiva, y que por ello encontraron “una estrategia o forma de subsistir, buscando oportunidades de desarrollo económico y mejor calidad de vida” ofertando su mano de obra en el área de la costura textil y la construcción. También existe otro grupo importante que se dedicó al comercio interno y al comercio de importación internacional, y, finalmente, se encuentra el sector profesional, vinculado a la administración pública.

Por su cercanía con el municipio de Guaqui, las ciudades de La Paz y El Alto fueron los destinos con mayor cantidad y frecuencia de migración interna. Algo más distantes se encontraron los centros urbanos de Cochabamba y Santa Cruz (PDM 2007). Por otra parte, los datos sobre el proceso de emigración internacional, según el Censo realizado el año 2012, indican que

a nivel municipal se tenía los siguientes datos de emigración sobre una población total en Guaqui de 7.278 habitantes. El porcentaje de emigración internacional del municipio de Guaqui respecto a su población es del 11,3 por ciento, dato que para un municipio rural es significativo. Como mencionábamos anteriormente, en este municipio casi el 90 por ciento de la migración internacional tiene como destino a Brasil y Argentina y con seguridad que la mayoría se hallan insertos en el rubro del trabajo textil (Hinojosa y Guaygua 2015, 8).

En comparación con las cifras de emigración, el proceso de inmigración al municipio de Guaqui es mínima y en su mayoría definitiva. En el segundo capítulo dejé establecido que el periodo más grande de migración se dio con la instalación del puerto y la construcción del ferrocarril durante las primeras décadas del siglo XX. Lo cual no significa que la dinámica inmigratoria se haya detenido. En este sentido, durante mi estadía en Guaqui pude evidenciar que el retorno a la comunidad de origen se concentra generalmente en personas de avanzada edad, residentes que asumen el cargo de autoridad de sus comunidades por una gestión, militares que son destinados al Regimiento Lanza y, en menor proporción, personas que contraen nupcias u otra forma de unión familiar.

¿Dentro de esta dinámica de dispersión poblacional, cómo se organiza la fiesta? La organización de la celebración festiva inicia con un año de anticipación. Los prestes-cabeza de la gestión 2017 le asignaron a Lourdes Mujica la responsabilidad de ser la siguiente preste-cabeza de la morenada “Hijos Legítimos de Guaqui”, con una escarapela de color celeste que le prendieron en el pecho durante la fiesta celebrada el mes de julio de ese año. A partir de ese momento, ella comenzó a “... visitar a los bailarines domicilio por domicilio...” (conversación, Guaqui, enero de 2018 a) para invitar a las personas a que sean parte de la tropa de morenos en la “recepción” que se realizaría en enero del año 2018. En dicho evento, se le prendió en el busto la escarapela “roja, amarilla y verde” (Mujica 2018 a), con el objetivo de reafirmar su compromiso con la organización de la celebración. Cada visita a las familias fue realizada con

dos cajas de cerveza y unos tapados (botella de whisky o singani), para que acepten ser parte de la morenada. Esta tradición se práctica hace muchos, pero muchos años. Poco a poco se va reclutando a la gente, porque son varios prestes-cabeza que hacen lo mismo. Es muy diferente a otros lugares, dado que generalmente los organizadores sólo entregan la invitación a los danzantes y ellos van a bailar. En cambio, en Guaqui se hace la visita respectiva para comprometer la participación de los danzantes... (Mujica 2018 a).

Resulta una “falta de respeto hablar en otro lugar de la fiesta; o sea, el Tata debe tener su propio espacio. La visita es específicamente para ir a hablar de la fiesta” (Mujica 2018 a).

Para concretar esta actividad trajinó por

diferentes lugares, me tocó ir a Viacha, luego a Pampahasi, a diferentes lugares, porque la gente no vive en un sólo lugar. Tuve que ubicarlos, preguntar dónde vivían, buscar sus direcciones y concertar una cita con cada familia. Por eso digo, la fiesta implica una fuerte inversión tanto en lo económico como en el tiempo. La inversión de tiempo es un factor primordial, porque de ella dependió la realización de las visitas. Éstas se realizaron mayormente los viernes, sábados y domingos... (Mujica 2018 a).

Según la tradición, el danzante “no puede negar al primer preste-cabeza que le visita para hacerle partícipe de la fiesta, de ahí la expresión: ya me ha hablado. Especialmente esto se da con los adultos mayores, ellos respetan, [...] la tradición fielmente [...]”. De igual modo, Santiago “acoge a mucha gente, que en su mayoría son forasteros” y residentes. Estos últimos, por su cantidad, conforman un sector social importante en las filas de la morenada.

Desde su posición de preste-cabeza, Lourdes Mujica sostenía que los residentes asistían a Guaqui desde las ciudades de El Alto y La Paz, y los extranjeros de Estados Unidos, Brasil y Argentina principalmente (Mujica 2018 a). Si bien

según los datos del Censo existe mayor población que se dirige al Brasil, es interesante notar que en la fiesta patronal de Guaqui son los “argentinos” los que más se hacen visibles durante los días de la fiesta, no sólo como bailarines sino también en los diferentes actos festivos. Esto se debe sin duda a la antigüedad de esta migración y por tanto al acumulado de experiencias y capitales que son desplegados en la fiesta (Hinojosa y Guaygua 2015, 8).

Sobre este tema, doña Lourdes afirmaba: “yo misma tengo familiares allá. Dos de mis primos hermanos residen [en la Argentina], ellos se encargaron de organizar a los danzantes para traerlos a Guaqui” (Mujica 2018 a). La invitación se realizó vía telefónica, sin embargo, los residentes “que viven allá y han pasado por esta línea, practican de igual manera la visita de moreno por moreno”, es decir, casa por casa (Mujica 2018 a). Una vez en el pueblo, se quedan durante los cinco días porque ellos ya “tienen su propio alojamiento”. Sin embargo, “existe otro grupo de guaqueños que llegan directamente a la casa de sus papás” (Mujica 2018 a). Según la preste-cabeza, a los bloques también

hay que visitarlos, porque ellos igual se reúnen. Muchos de ellos pertenecen a Guaqui y otros son forasteros. Por ejemplo, si el bloque está compuesto por veinte personas, mínimamente

cinco son forasteros y el resto guaqueños. Los forasteros son aquellos que no tienen ningún vínculo familiar, solamente bailan por devoción... (Mujica 2018 a).

Como se puede observar, a partir del flujo migratorio y la dinámica festiva, los pobladores de la región acuñaron las siguientes denominaciones: *residentes* y *forasteros*, a las cuales se debe añadir la de *ch'ixi mozos* (mestizo pecoso) y la de *jausata anu* (perros llamados). Dado el caso, ¿de qué manera influyen las denominaciones de *residente* y *forastero* en las relaciones sociales al interior de la celebración? La primera hace referencia a la población emigrante con residencia definitiva tanto en el interior como en el exterior del país. Si bien estas personas poseen propiedades dentro de la localidad, cotidianamente no residen en sus respectivas comunidades de origen, razón por la cual pueden ser considerados como una población flotante que circula entre los municipios de El Alto, La Paz y Guaqui principalmente.

En la mayoría de los casos, los *residentes* se dedican a la actividad agrícola en época de siembra y cosecha y, en algunos casos, al comercio durante las fiestas patronales. Forman parte de las ferias del municipio, donde permanecen contados días y/o semanas. Su desplazamiento es dinámico, dado que de lunes a viernes se encuentran en las ciudades, y los sábados y domingos retornan al pueblo para participar en las asambleas y trabajos comunales, influyendo en las decisiones de la comunidad. Se advierte una fuerte presencia de *residentes* en las reuniones de suma importancia y en las diferentes fiestas del municipio, pero sobre todo en la celebración del 25 de julio (PDM 2007).

La segunda, la adjetivación de *forasteros*, hace referencia a las personas que no tienen ningún vínculo familiar ni de pertenencia con el municipio de Guaqui, excepto su fe y devoción con el santo patrón. Por su parte, la expresión de *ch'ixi mozos* es utilizada para identificar a los habitantes nacidos y/o vecinos del pueblo, y la de *jausata anu* para los pobladores del puerto. Estos últimos corresponden a la población que inmigró desde diferentes lugares del altiplano boliviano al puerto de Guaqui durante las primeras décadas del siglo XX. Tal como fue descrito en el segundo capítulo.

Ahora bien, la fiesta es un tejido social bastante complejo donde los procesos migratorios demarcaron diferencias de clase en las relaciones sociales entre los aimaras. Dentro de este escenario, el consumo de alcohol es de fundamental importancia por tratarse de un recurso central para sellar pactos y acuerdos verbales de corte político, económico o social. En este contexto, la cerveza funciona como un recurso de inclusión y exclusión de las individualidades dentro de las colectividades, al tiempo que hace aflorar ciertas desavenencias, actitudes y acciones construidas por los propios participantes de la fiesta.

Pese a que el discurso construido por el Estado plurinacional promovió la igualdad a partir de la recreación de las lógicas comunitarias, cabe señalar que, en el interior de la fiesta de Guaqui, los propios aimaras categorizados como *residentes* tienden a expresar diferentes formas de discriminación hacia los indios provenientes de las comunidades locales. Estas actitudes también se replican hacia los *forasteros* y los *jausata anu*, aunque con menor notoriedad. Pero ¿a qué se debe esta conducta? Al parecer, aquellas prácticas jerarquizantes y de exclusión son el resultado de diferentes procesos de aculturación por el que atravesaron los aimaras radicados en las ciudades y en otros países, situación que se halla estrechamente vinculada con la prosperidad económica que alcanzaron.

Así pues, el grupo de *residentes* se halla en una bisagra entre dos mundos diferentes, donde su escala social es inferior en las urbes, mientras que en Guaqui se posicionan en lo más alto. Por esta razón, los danzantes se desenvuelven en una ambivalencia constante. Si bien en el radio urbano se reconocen como guaqueños, asimilando de esa forma su pasado indio, en Guaqui ejercen una fuerte práctica de exclusión hacia el propio indio, situación que se expresa con plenitud en la fiesta. De esta forma, el espacio festivo se convierte en un escenario en el cual se configuran y reproducen fuertes estructuras de poder jerarquizadas a partir de condiciones económicas, donde los aimaras dominan y excluyen a los propios aimaras. “A mi mamá y a mí nos ha costado entrar a ese círculo, porque decían ‘ella sólo baila de china, no tiene plata’”, por lo que debes “tener algo especial para entrar a esa élite, me entiendes; o sea, si no tienes plata, tienes que ser político o tienes que ser famoso”, sostenía Carla Díaz Berríos (2018) sobre este tema.

Si bien el gobierno del entonces presidente Evo Morales logró fortalecer la autoestima de los indios en Bolivia, entre ellos la de los aimaras, de igual forma, dentro de los propios aimaras, se fue visibilizando la consolidación de estructuras de poder jerárquicas, las cuales generaron que los indios dominen y excluyan a otros indios. ¿Según mis informantes, qué los identificaba y legitimaba como indios? Sobre los activistas, intelectuales y políticos como Evo Morales, entre otros, que se declaraban y presentaban con la etiqueta de “indígenas”, recaía uno de los cuestionamientos más fuertes realizados desde la sociedad: el conocimiento y la práctica de la lengua originaria. En el caso de los hablantes aimaras descendientes de Guaqui, cabe señalar que muchos de ellos hablan aimara de forma fluida y correcta por ser, en muchos de los casos, su lengua materna; sin embargo, niegan en su mayoría el conocimiento y uso del idioma. La idea de que el sólo hecho de hablar aimara te identifique como indio se contrapone al imaginario construido por los propios vecinos de Guaqui sobre la forma y el

concepto de autoidentificarse y sentirse *residentes*, es decir, mestizos. El ejercicio de esta autoidentificación se evidencia en la negación de la práctica del idioma. De esta forma, los guaqueños buscan borrar su pasado indio a través de su desplazamiento geográfico: Guaqui-El Alto-La Paz, por citar un ejemplo.

Paralelamente, durante la celebración festiva de Guaqui pude observar un proceso de desplazamiento social a nivel interprovincial, interdepartamental e internacional. Suceso que me permitió inferir que varios danzantes arriban exclusivamente a la localidad –ya sea desde diferentes ciudades, provincias, departamentos o países–, los cinco días que dura la fiesta, para *pasar* el preste-cabeza del Tata Santiago, participar de la celebración bailando morenada o, simplemente, asistir al santuario y posteriormente observar la fiesta. La mayoría de los participantes eran de ascendencia aimara y atravesaban por fuertes procesos de mestizaje, lo cual hizo que establezcan un cierto estatus que los diferencie frente al resto de los miembros de la comunidad, que persisten en practicar danzas que aún son consideradas como autóctonas. En este sentido, los aimaras de Guaqui se identificaban como guaqueños, paceños y bolivianos, según los diferentes momentos, contextos geográficos y sociales. Situación que responde al abanico de intereses individuales y colectivos que fueron influenciados por los imaginarios recreados desde el Estado a lo largo de la historia de Bolivia.

4.3. Fiesta y morenada

En el tercer capítulo de este trabajo dejé establecido que la morenada y algunas fiestas patronales de mayor importancia para el Estado han sido concebidas por este bajo la idea de patrimonio cultural inmaterial, con el propósito de fortalecer la construcción de la identidad nacional. Esta óptica patrimonialista recreó y difundió las liturgias como un espectáculo que muestra y expone la diversidad cultural de Bolivia. En consecuencia, la fiesta se vio promovida como un atractivo turístico con la suficiente capacidad de generar y dinamizar la economía del país. Por lo tanto, la fiesta pasó a ser de los aimaras para los bolivianos.

Ahora bien, ¿la comprensión de la fiesta por parte de sus propios actores es coincidente con la del Estado y su idea de patrimonio cultural inmaterial? Contrario a la postura del Estado se encuentra el concebir, sentir y vivir de los propios actores que organizan, constituyen y preservan en el tiempo las diferentes celebraciones festivas. En este sentido, el desplazamiento social que realizan de forma anual los organizadores, prestes-cabeza, danzantes y músicos, entre otros participantes, es comprendido como un acto de peregrinación, fe y devoción, que se manifiesta a través de la danza y el canto entremezclado

con la embriaguez y la advocación al santo o a la virgen. De ahí la importancia de mostrar una concepción de la fiesta que vaya más allá de la oficializada y recreada por las instituciones estatales.

La promoción de las celebraciones festivas como un espectáculo que recrea la identidad nacional de Bolivia se realizó bajo el eslogan de la diversidad y la reivindicación cultural. Es decir, la fiesta como un producto turístico para su consumo en el mercado interno e internacional. En este sentido, ¿cuál es la diferencia entre bailar y cantar en un escenario y bailar y cantar en la fiesta patronal? Para bailar en un ballet y sobre un escenario se tienen que “usar técnicas y ejercitar el estado físico. Tienes que hacer gimnasia para que tu cuerpo esté estéticamente como el de un atleta y puedas tener la resistencia de bailar repetidas veces la misma danza o todo un repertorio nacional...”; esto significa que danzar en el escenario no es igual que danzar en una entrada. Para “... bailar sobre un escenario te ajustan, te hacen una marcación especial de cómo tienes que bailar, igualar y armar la coreografía. Entonces, todo cambia ahí...” porque “no todos tienen el mismo sentimiento hacia algo. No siempre todas las danzas te van a gustar, unas danzas se bailan con más ganas que otras porque simplemente te gustan y las sientes más”. Es ahí donde cambia la esencia de la danza, pues “el sentimiento no es el mismo” (Carranza Hurtado 2018).

Otro aspecto fundamental por tomar en cuenta es que en la fiesta “las personas danzan e interpretan la música tal cual como hace 100 años”; contrariamente a ello, en el ballet “folclórico las formas de bailar han sufrido cambios”. Por lo tanto, “el danzante, el músico y la señora que baila en las entradas viven toda una transformación cuando suben al escenario. En un teatro todo es diferente, porque se tiene un sólo frente, que es el proscenio. Sin embargo, en el campo bailas con los cuatro frentes y no se hacen coreografías” (Carranza Hurtado 2018).

Lo interesante de las entradas es que, musical y dancísticamente, los propios participantes se han autoeducado. Nadie les dijo cómo deben marcar el paso, dar una vuelta o desplazarse por un determinado lugar. Los músicos y bailarines se desenvuelven conforme visualizan y conciben la música y la danza dentro de la fiesta. Nadie les enseña, nadie les explica, solamente observan de niños cómo bailan sus padres y éstos bailan tal como lo bailaban los padres de ellos, es decir, los abuelos (Carranza Hurtado 2018).

Coincidente con la coreógrafa y directora de ballet Rosario Carranza Hurtado, el músico y director de banda Abel Gonzáles sostiene “... que salir a un escenario no es lo mismo que tocar en una entrada”. En el espacio escénico el músico se encuentra “más comprometido,

porque la gente está sobria y observan atentamente qué es lo que uno hace. Entonces necesitas más preparación”; por esta razón, “hemos agarrado buenos profesores en diversos instrumentos: trompetas, barítonos, contrabajos y percusión, para que cada uno de los músicos asimile y se preocupe por interpretar con profesionalismo su instrumento musical. Hemos cambiado la idea de que tocar es solamente ganar plata” (González Mamani 2018). También se ha trabajado en la concientización de los miembros de la banda para que comprendan que “tienen que ir a hacer un espectáculo, entonces, [en] una palabra, a esta banda los estamos volviendo artistas”; ¿por qué?, “porque pasamos a ser de banda de calle a banda de escenarios. Ahí es donde la gente nos ve con otros ojos, [...] lo cual nos hace sentir el entusiasmo del público de diferente manera. Por esa razón, considero que muchas instituciones van a seguir nuestro camino” (González Mamani 2018).

Desde esa perspectiva, ¿el cantar y bailar en la fiesta patronal pueden ser comprendidos simplemente como un espectáculo? ¿Cuál su sentido e importancia? ¿Qué es la fiesta para sus propios actores? Rosario Carranza Hurtado señalaba que bailar en el “... campo es diferente porque se traspira, al bailar se huele y siente la esencia de lo que uno es, uno baila por fe, porque le gusta y porque realmente esa es su identidad. Cuando tú te apropias de la morenada te das cuenta de que es realmente tuya. Lo disfrutas y tratas de hacerlo bien y sentirlo” (Carranza Hurtado 2018).

Pero, sobre todo, “... te emborrachas porque es tu pueblo, nadie te va a criticar, nadie te verá mal, porque embriagarse es parte de la fiesta. Entonces, a nadie le parece malo lo que uno hace. Sin embargo, cuando estás en la ciudad, la gente no entiende lo que las personas hacemos de ebrios. Por lo tanto, se debe guardar reparo y cuidado” (Carranza Hurtado 2018).

Para el director de la Banda Intercontinental e Intergaláctica Poopó de Oruro, la

... fiesta forma parte de la vida de una persona y está en cualquier actividad. [...] Son inventadas a partir de santos porque de ahí salen las fiestas, por ejemplo, la festividad del Tata Santiago y de la Virgen de Copacabana. Las fiestas siempre están dedicadas a un santo o a una virgen al cual uno le tiene fe. En las fiestas siempre tienes que estar feliz, no puedes estar triste [...] por eso siempre hay música y alegría (González Mamani 2018).

¿Qué es la fiesta para los participantes en Guaqui? Según la preste-cabeza Lourdes Mujica, la fiesta es “mostrar a través del folclor la fe y devoción a Santiago Q’ixu Q’ixu”, para lo cual ella practicó “la tradición ‘al pie de la letra’, dando de comer y beber con mucho cariño a todos sus familiares e invitados”. A cambio de todo el esfuerzo realizado, “sólo le pido a la deidad salud y trabajo” (Mujica 2018 a).

Durante mi participación en la celebración festiva, comprendí que, para nosotros, los aimaras, la fiesta es mucho más que una simple denominación de patrimonio cultural inmaterial, dado que ella contiene un profundo significado histórico, religioso, sentimental e identitario. Podría decir que es: *taqpacha*, es todo, o *taqpachas*, de todos. Desde esta perspectiva, la fiesta es un espacio donde los individuos se encuentran anualmente y comparten sus penas, sueños, logros, alegrías y frustraciones. Es un momento en el cual el consumo de alcohol tiene un papel importante y actúa como catalizador de sentimientos, encuentros de amor y recuerdos de desamor. Dentro de esta fluidez de sensaciones y emociones, la música y sus letras juegan un papel importante. Todo ese despertar de sensibilidades desentraña el amor a la pareja, a la madre y al padre, el amor y fe al santo, el amor y el sentido de pertenencia a la tierra siempre vinculada con el orgullo de la ascendencia aimara, específicamente guaqueño. Es el encuentro con el pasado propio.

También es trabajar para bailar, organizar y financiar la fiesta. Es dar de comer y beber a la comunidad, y ésta, en reciprocidad con el anfitrión y agradecimiento con el santo por sus milagros, bailará sin cansancio ni titubeos. Es disciplina para enrolar las filas de los morenos, para asistir a la fiesta, para rendir culto a la deidad y hasta para embriagarse. Igualmente es estatus y jerarquía, inclusión y exclusión. Es risa, pero también es llanto, es fe y devoción en Santiago y fe y devoción en Q'ixu Q'ixu. Es un acto de fe que se expresa mediante la peregrinación, el baile, el canto y la embriaguez. En fin, para la gente del pueblo de Guaqui la fiesta es morenada, danza en la cual los principales "... protagonistas son los músicos, los danzarines y el público, ellos son los verdaderos actores de la película..." (González Mamani 2018), son quienes viven y reviven, cuestionan y valoran con sus propios ojos cada elemento y cada momento de la fiesta.

¿Qué es la morenada? ¿Cuál su significado e importancia? Según Abel González Mamani, la morenada es "una danza patrimonial [...] bien conocida, que ha ido gustando bastante, hasta convertirse en una de las danzas más acogidas en el ambiente social". "Antes se decía que sólo la bailaban los abuelos; sin embargo, muy lentamente, ha penetrado en la juventud y en la sociedad" (González Mamani 2018). "Es una danza calmada y elegante", la "... bailas con un paso lento y con todo gusto, [y en los tiempos actuales] reúne a todo tipo de clases sociales" y generacionales, "yo creo que es una danza que se ha ido transformando con el pasar de los años". Durante su proceso de transición, la incorporación de letras a las melodías tuvo un papel importante, dado que "antes no había morenadas cantadas, solamente eran instrumentales. Después aparecieron las morenadas cantadas y le dieron una nueva forma y un

nuevo estilo musical”. Con su poesía lírica, se visibilizaron una serie de compositores que recrearon, a través de sus canciones, las “cosas que le pasan a uno en la vida de pareja” (González Mamani 2018). Uno de los pioneros de aquella ardua tarea fue José *Jach'a* Flores, cuyas composiciones se convirtieron en melodías infaltables durante las celebraciones festivas. Para dicho autor

la letra tenía que ser bien condensada, en pocas palabras, gran expresión como es la lógica aimara, simple y comprensible, pero algunos aimaras que ingresaron a la UMSA [Universidad Mayor de San Andrés] lo han ido complejizando más, hacen inentendible la cultura aimara. Agarran la wiphala y dicen el color amarillo vale dos, el azul tanto, tanto, multiplican tanto, el 144 es el número clave, ¡hucha!, la gente qué va a querer comprender la cultura aimara desde ese punto de vista ¿para reírse no?... (Flores Orozco 1998).

José *Jach'a* Flores fue economista, activista del movimiento al katarismo y uno de los más prolíficos y representativos compositores bolivianos con énfasis en morenadas. Para la década de 1990 planteaba que el significado de esta danza se centraba en la “... sátira a los reyes de España, porque tenían su pollerín, su chaqueta, su pluma aplanada [hacia atrás], pero nosotros llevamos adelante y parado, así es la morenada” (Flores Orozco 1998).⁶⁰ El mérito de *Jach'a* Flores se concentró en su producción musical y en la apertura de senderos que dieron lugar al reconocimiento social de las bandas de bronce, dado que durante las décadas de 1960-1980, “las bandas no sonaban, no sonaban...” (Carranza Hurtado 2018).

Sus morenadas pegaron fuerte por su poesía en la década de 1990. Sin embargo, el contenido de la letra se encuentra muy vinculado y asociado con el sentimiento que imprime el vocalista al interpretarla. Si la misma pieza musical es cantada por una persona que no siente, no se apasiona ni se identifica con la canción, ésta no va a sonar. Entonces, no sólo es la composición, sino también es la interpretación (Carranza Hurtado 2018).

Según mis informantes, la búsqueda de la simplicidad en sus letras generó el consumo musical de este ritmo y danza en términos masivos. Sus composiciones entremezclaban el amor a la pareja, a la tierra y la reivindicación cultural de los aimaras. Aquellas canciones enarbolaron la danza de la morenada realzando el papel de las bandas de música en las entradas. El resultado de todo ese trabajo se observa en el crecimiento desmesurado de las fiestas patronales en términos económicos y demográficos, hasta convertirse en una de las danzas “... más comerciales” (Carranza Hurtado 2018). Sueño que era ambicionado por José

⁶⁰ Entrevista realizada a José Flores Orozco en 1998, tomada de: *Jach'a de los Andes*. Documental del Museo de Etnografía y Folklore. La Paz: Fundación del Banco Central de Bolivia.

Jach'a Flores: “Yo he conocido a José, siempre fue un hombre soñador. Era una persona que hablaba fuera de lo común, [...] se atrevía a hablar algunas cosas que simplemente nosotros no nos atrevemos a decir. Al escucharle, uno podía pensar, este loco que está hablando. Pero no era loco, en sus palabras había mucha certeza...” (González Mamani 2018).

También: “[Nosotros] éramos su banda preferida. Yo era bastante joven. Él traía un canto en alguna diana de pueblo... por ejemplo, la ‘Mama Panchita’”, y “nosotros le escribíamos la música” mientras “él empezaba a cantar, a llorar y a tomar [embriagarse]...”. “En sus palabras se encontraba siempre algo cierto”. Cuando “... él hablaba, uno tenía que estar atento a todo lo que decía, era un sabio. Como persona fue un varón que ha amado profundamente, hasta morir por amor”. “Cuando él hablaba había que escucharlo [...], para recepcionar y apropiarse” de sus palabras (Carranza Hurtado 2018). Igualmente, para él

... era importante que las bandas usen uniforme. Cuando se observa a una banda de 80 o 90 hombres uniformados se ve bien, y si todos tocan parejito auditivamente se escucha lindo. Las bandas no tenían la estética actual. Él hizo entrar a los músicos de bronce a espacios más citadinos, como al Museo de Etnografía y Folklore, para que ya no estén solamente en las zonas rurales o periféricas de la ciudad... (Carranza Hurtado 2018).

Otro compositor de morenadas y amigo entrañable de José Flores era Gerardo Yañez, quien “tenía un lenguaje parecido al del *Jach'a*” (González Mamani 2018). Estos prolíficos autores influyeron de forma relevante, a través de su repertorio musical, en la difusión y crecimiento del ritmo y la danza que, durante el último par de décadas del siglo XX, sufrieron un proceso constante de renovación. Para Rosario Carranza Hurtado, la apropiación de la música por parte de la sociedad se debió a que las

letras de las canciones siempre son de amor o desamor, y nosotros, como seres humanos, amamos. ¿Quién no ha sufrido por un desamor? Por eso nos apropiamos de la canción, la hacemos nuestra, porque en algún momento de nuestras vidas hemos vivido lo que dice la canción. Entonces, es ahí donde te va gustando la morenada. Especialmente a los del área altiplánica, que somos llorones y nos gusta que nos latiguen. De ahí viene todo este gusto y aprecio a las melodías y composiciones del *Jach'a*... (Carranza Hurtado 2018).

Pero, paralelamente, ese llanto que generan las letras de la morenada también “... nos unifica. Pero solamente escuchando y viviéndolo nos daremos cuenta de ello”. Se comparte un sólo sentimiento, y la gente que no conoce lo que se vive en la fiesta

... crítica, dice: ¿quién es ese que está llorando?; [...] como aimaras pienso que nos une bastante la música, porque nos gusta. El aimara nace pues con esa sangre, con esa esencia, y

debemos seguir transmitiendo a más gente. Ese es nuestro valor humano que debemos ir contagiando por todo lado. Por decir, si uno se casa con una norteamericana, a ella hay que transmitirle y decirle: esto es mi danza; no admitirá fácil que le gusta, pero tampoco será imposible... (González Mamani 2018).

Esta música y esta danza son las que “hemos exportado durante los últimos años. En los tiempos actuales, la morenada es un boom, había algunos grupos de música que no la querían componer, ni la querían grabar, pero cuando se dieron cuenta de su lado comercial, la grabaron incansablemente...” (Carranza Hurtado 2018). De esta manera, la morenada se convirtió en un espacio de expresión y diferenciación de estatus que se encuentra, se vive y se manifiesta en la fiesta. Para Carla Díaz Berríos, las personas que bailan morenada en la actualidad “... son aimaras con plata; antes eran aimaras sin plata”; igualmente, sostiene que “ya no es una danza totalmente aimara, por el contrario, es una danza mestiza...” (Díaz Berríos 2018), y eso se visibiliza claramente en las celebraciones festivas. “Las fiestas cambiaron mucho y las personas también han cambiado en las entradas folclóricas en Bolivia. En los años 1970 bailaba la gente de esencia aimara, luego se fueron incorporando la clase media, la clase media alta y ahora baila la gente que tiene plata” (Carranza Hurtado 2018).

De este modo, la morenada se convirtió en un espacio idóneo para aparentar, ostentar y pregonar el estatus social de sus participantes

a través de la simbología del vestuario, de las joyas, de la ropa, entre otras cosas. Por ejemplo, yo sólo bailé en la recepción social como guía de una fraternidad, y no así en los ensayos ni en la entrada, porque sentí que las otras chicas me discriminaban. Me decían: mis papás y mis abuelos me han regalado 20 000 bolivianos (tres mil dólares aprox.) para todas las paradas – cada parada equivale a todo un juego de ropa– de la fiesta. Mi mamá me regaló 15 000 bolivianos (dos mil dólares aprox.) sólo para las joyas. Sin embargo, a mí no me regalaron ni un peso, para bailar saqué todo de mis bolsillos y me duele, porque tenía que bailar con esa ropa y nunca más la iba a usar. Entonces, ahí te das cuenta de esa visión excluyente que hay... (Díaz Berríos 2018).

Este criterio es compartido por Napoleón Gómez, quien sostuvo que la danza de la morenada se encuentra estrechamente vinculada con la inversión económica que se realiza en ella. Hecho que está generando la desaparición de otras danzas. En el caso de Guaqui, se baila morenada “no sólo por ser bonito, alegre y lindo, sino porque gastan y ostentan mucho dinero” (Gómez 2018). Eso se expresa en las

muchas cajas de cerveza, de whisky [...] y los costosos agasajos. Entonces, se fue construyendo un círculo vicioso generando aspectos negativos como la ostentación. Esta discriminación solamente se fue asentando en las fraternidades de morenadas durante los últimos años, como consecuencia del crecimiento comercial que ha ido viviendo el folclor (Gómez 2018).

Así pues, las adaptaciones y apropiaciones fueron construyendo nuevos símbolos y significados estrechamente vinculados a un pasado, a una tradición local o india. El hecho más claro de esta afirmación puede apreciarse en la realización de la fiesta y, específicamente, en la danza de la morenada, para el caso de este estudio. El resultado de la transición que vivió esta danza se expresa en la competitividad de sus participantes, lo cual, a su vez, provocó el crecimiento conjunto de la comunidad. Además de configurar en su interior diversas formas de exclusión y discriminación entre los aimaras.

4.4. Ser preste-cabeza: fe, devoción, estatus y jerarquía social

En el municipio de Guaqui se celebran anualmente alrededor de 48 festividades. De todas ellas, la más grande e importante es la liturgia al Apóstol Tata Santiago Q'ixu Q'ixu. La responsabilidad de su realización recae explícita y exclusivamente en los prestes-cabeza, puesto que ellos organizan y financian los cinco días de fiesta. Una vez cumplido este compromiso, los pasantes paulatinamente asumen la organización de otras celebraciones de menor envergadura, como ser: la del tres de mayo o Señor de la Cruz, el Corpus Cristi y los Carnavales, por mencionar algunas. En todas ellas se puede evidenciar una diversidad de interpretaciones musicales y dancísticas que, por lo general, se encuentran vinculadas con el calendario agrícola aimara. Sin embargo, en la fiesta principal, que se realiza el 25 de julio, sólo se observa, canta y danza morenada.

Los creyentes sostienen que el “Tata Santiago no admite [que se baile] otra danza, sólo exige morenada”. En ese sentido, Lourdes Mujica contó que alguna vez “se intentó bailar otra danza, pero no se efectuó la entrada porque el santo generó un remolino y vientos muy fuertes la evitaron. Por eso, se dice, al Tata Santiago puro moreno le gusta” (conversación, Guaqui, julio de 2018 b). Cada línea (preste) posee una trayectoria familiar que es transferida de forma generacional. En este sentido, Lourdes Mujica comentaba que sus papas: “don Telésforo Mujica Loza y doña María Estela Mamani, viuda de Mujica, fueron prestes-cabeza en 1978; es decir; mi fe es de familia. Ésta se dio desde niña, a partir de la fiesta que pasaron mis papas. Ahí comencé a creer cada vez más y más en Santiago” (Mujica 2018 a). “Mi papá es de Guaqui, por ende, yo soy hija de guaqueño [...]; de joven mi papá bailaba de *achachi*. Yo

danzaba a su lado de china, pero solamente por un día. Luego volvía a La Paz y ellos se dedicaban a beber y beber durante los días restantes de la fiesta. Sin embargo, ahora me quedo todos los días, como corresponde...” (Mujica 2018 a).

Para los habitantes y residentes del pueblo de Guaqui, la organización y el auspicio de la comparsa de morenos y la celebración festiva, no son ni tienen igual significado económico, social y simbólico que tienen, por ejemplo, una fiesta celebrada con el objetivo bautismal, un matrimonio o una graduación, puesto que la liturgia patronal encierra y requiere un conjunto de disciplina, compromiso, trabajo y mucho esfuerzo en la organización que imprimen los prestes-cabeza.

La señora Lourdes Mujica y su esposo, el señor Hugo Paucara Quispe, aceptaron ser los nuevos recibientes en julio de 2016; sin embargo, en octubre de ese año su cónyuge falleció. Con mucho dolor, la preste-cabeza relataba lo siguiente: “con mi esposo éramos demasiado devotos, por eso, pese a su deceso, mis hijos y mis hermanos decidimos realizar la celebración, por esa razón he cumplido...”. Ante la ausencia de su pareja, “mi hijo menor [niño de doce años] me acompañó [...]; yo pregunté [a los ex pasantes, y me dijeron] tienes tu hijo y, aunque sea menor de edad, tiene que acompañarte, él tiene que representar a tu esposo y a su padre” (Mujica 2018 a). Es complicado para una sola persona organizar y financiar la fiesta, por lo cual, el “año pasado [2017] entré a la iglesia y le pedí al Tata Santiago mucha ayuda; le dije ayúdame, le dije la verdad [llorando], no está mi esposo, ha muerto, soy mujer sola [...], si quieres que se haga la fiesta debes ayudarme” (Mujica 2018 b), porque “es todo un sacrificio, tanto en tiempo como en lo económico...” (Mujica 2018 a).

Doña Lourdes, durante los días de celebración, resaltó el hecho de haber organizado la fiesta de forma individual. El lamento y el pesar por el deceso de su pareja estuvieron presentes tanto en el proceso previo como durante y posterior a la fiesta. “A mí me tocó vivir esa situación y no es nada fácil. Es muy doloroso, más aun teniendo una responsabilidad tan grande como el de ser preste-cabeza. Una mujer con su pareja se divide las actividades, sin embargo, yo no pude hacerlo” (Mujica 2018 a). Organizar la fiesta en Guaqui implica realizar una serie de movimientos que van desde trasladar cobijas, colchones y arrendar las piezas para recibir a los bailarines y músicos, hasta trabajar y ahorrar dinero con mucha dureza y rigurosidad para cubrir todos los gastos.

Doña Lourdes llegó a Guaqui “un mes antes para organizar todo. Las personas llegan de todas partes. Como preste-cabeza, esperé a los danzantes y a los músicos para instalarlos en las

habitaciones que alquilé para dicho propósito” (Mujica 2018 b). En cuanto a la cocina, llevó alimentos no perecederos, vajillas, garrafas de gas y todo aquello que necesitó para cocinar. Era una tarea muy ardua y “difícil, por eso [agradezco] a mis primos que me ayudaron a trasladar [...], fue un afán muy grande” (Mujica 2018 b). Por otro lado, se encuentra el factor económico, dado que el costo de realizar una fiesta de esa magnitud en el área rural es muy elevado.

Esta situación he llegado a experimentar y vivir. Por ejemplo, las orquestas cobran tres mil dólares en La Paz, sin embargo, para su actuación en Guaqui su arancel es de seis mil dólares. El costo se incrementa por el transporte y el tiempo de viaje. Entonces, uno debe pagar el doble de un contrato habitual. Su participación o el tiempo de actuación es de una hora, luego se van a otra presentación. Además, de forma independiente a la orquesta se debe alquilar el equipo de sonido (la amplificación). En fin... es un afán muy grande... (Mujica 2018 a).

A esto se debe añadir la realización del trámite para obtener el permiso de la Alcaldía y “la autorización del cura que permitió efectuar las diferentes obras de caridad. Para ello, el párroco del pueblo reunió a los prestes-cabeza, a los dirigentes de la Asociación y a la Junta de Vecinos en la parroquia con el fin de determinar y coordinar las acciones” a definir (Mujica 2018 a). El gobierno municipal y la iglesia “se encargaron de organizar y cerrar el acceso vehicular de las calles que fueron utilizadas” para cantar, bailar, embriagarse y demostrar la fe durante los días de fiesta (Mujica 2018 b). La agenda de actividades de la fraternidad “Revelación Elegantes Hijos Legítimos de Guaqui” estuvo coordinada y dirigida por su preste-cabeza (Gómez 2018), la señora Lourdes Mujica. Ella sostuvo que la denominación de “cabeza” es utilizada “porque ni los participantes, ni el padre de la iglesia, ni los miembros de la alcaldía dieron cuotas ni ayuda alguna, por lo tanto, todo lo pagó y lo hizo el preste”, es decir, el cabeza (Mujica 2018 a).

Tuve que reunir mucho dinero. Para ello, mi vida era trabajar y trabajar muy duro. Muchas son las cosas que debía de cubrir. Eran cinco días de fiesta: jueves, viernes, sábado, domingo y lunes. Todo contraté por cinco días. Sin embargo, por cuestiones de fe no debo hablar de precios. A Tata Santiago no le gusta que sus pasantes hablen de precios. Ahora me recomiendan y me dicen nunca vas a hablar de costos, pero es un movimiento económico muy fuerte. Para mí es una ofrenda y lo hice por fe. De todo lo invertido, la banda fue lo más costoso, la banda cuesta mucho dinero... (Mujica 2018 a).

Para consolidar la relación contractual con la banda, “en la misma fiesta se adelanta una determinada suma de dinero, a eso le llamamos ‘seña’; el 25 de julio [un año antes] se confirma para enero del año siguiente, y en enero para julio. Entonces, ser preste-cabeza es

una responsabilidad muy fuerte” (Mujica 2018 a) porque se debe cumplir con el rol de anfitrión e invitar la “comida y la bebida. También se tiene que cubrir el costo de la música y el hospedaje”. Por lo tanto, dentro de la fiesta no se comercializa nada. Cada asistente ingresa “con 50 cajas de cerveza” aproximadamente, las cuales son brindadas al pasante como símbolo de apoyo, ayuda y respaldo a la inversión realizada por el preste. Sin embargo, posterior y paulatinamente, y durante otras celebraciones, la preste-cabeza “devuelve” a cada uno de sus invitados igual cantidad de cerveza con la que ellos asistieron (Gómez 2018). Las señoras arman su parada y los señores alquilan el traje de moreno. Fuera de ello, “todo gasto paga el cabeza”, por eso la presión es muy fuerte. Financiar la alimentación, la bebida, la música, los garzones, entre otros elementos festivos, es “tremenda responsabilidad” (Mujica 2018 a). Sin embargo, en la fiesta del Carnaval de Oruro o en la del Señor Jesús del Gran Poder, se “vende todo dentro del local: la cerveza, la comida, los trajes, todo es sumamente comercial. Por suerte, esa distorsión no ha llegado a Guaqui” (Gómez 2018). La fiesta del Tata Santiago “aún no se ha distorsionado, y esperemos que no se tergiverse. Es muy complicado ser preste-cabeza en Guaqui. ¡Es para sacarse el sombrero! Difícilmente una persona hoy en día puede darse el lujo de invertir 30 000, 40 000 o 50 000 dólares en una fiesta. Para hacerlo, debe tener mucha fe y mucho dinero...” (Gómez 2018).

Para los prestes-cabeza, el pasar la fiesta no es más que un acto de fe y devoción a Santiago Q'ixu Q'ixu, razón suficiente para imprimir todos los esfuerzos necesarios con el fin de cumplir con la deidad a través de la organización y el financiamiento de la fiesta. Este acto es comprendido por los pasantes como un rito de paso, el cual les permite garantizar su tranquilidad durante el cambio de nombre de sus propiedades, ya sea por derecho hereditario, compra o venta. El hecho de ser acreedor de una determinada propiedad dentro del pueblo muchas veces otorga al dueño la responsabilidad de ser preste. De igual forma, el cumplimiento con esta cuasi obligación confiere a los pasantes el derecho de “tener voz dentro de las asambleas y durante la toma de decisiones de la comunidad” (Mujica 2018 b). Fue de esta manera que, al interior de Guaqui, se fue formando parsimoniosamente una *élite*, cuyo requisito principal para ingresar y pertenecer a ella es “pasar la fiesta”. Así pues, el efecto simbólico de este proceso se observa en la conversión del preste-cabeza en “familia respetable y de estatus elevado”, situación que le da el derecho de representar y ser representado a través de una mediación política con la cual influyen en las decisiones locales. Posición que es ganada por dar de comer y beber a la comunidad.

Según Lino Rojas, en las décadas de 1980-1990 “no existía este tipo de expresiones folclóricas con tanto derroche de riqueza. Las fiestas, las bandas y las orquestas eran pequeñas. Actualmente, las celebraciones son grandes porque los comerciantes invierten mucho dinero...” (Rojas Vargas 2018). La “élite aimara”, que en su mayoría son comerciantes, establecen alianzas familiares entre ellos, “por ejemplo, si una chica tiene mucha plata se viste de chola con sombrero borsalino y joyas de oro y plata. Pero si el novio no tiene dinero, ese matrimonio no prospera, por la decisión familiar de la novia”. Debido a ello, el novio se ve obligado a tener “mucho dinero, para lo cual deberá ser propietario de una microempresa o importar diferentes productos desde China” (Díaz Berríos 2018). Si una persona quiere entrar a ese círculo social, “debe tener plata, caso contrario te observan feo y no te admiten. La escases de dinero es una limitante para el acceso a estos grupos sociales, que se mantienen cerrados” (Díaz Berríos 2018). “Si uno no tiene los cánones similares al de esa élite, difícilmente podrá participar de sus actividades” (Díaz Berríos 2018). En la fiesta de Guaqui participan

muchos residentes que emigran específicamente para ser parte de ella. Ya sea como observador o danzante. Estos últimos fueron añadiendo año tras año un vestuario caro. Similar situación ocurrió con las bandas, cada año son más caras. Entonces, las personas, a consecuencia del dinero, van cambiando. Las mujeres usan mucho maquillaje y los varones han renovado sus trajes oscuros por ternos de colores claros, confeccionados con telas muy costosas. De ahí que la parte cultural fue cambiando continuamente... (Carranza Hurtado 2018).

Desde esta perspectiva, las fiestas patronales son consideradas como un espacio perenne para que sus participantes encuentren en ellas un recurso o vehículo de ascenso en la estratificación social dentro de su comunidad. Este hecho se visibiliza y sostiene en la mayoría de los residentes aimaras participantes de la fiesta, que provienen de las ciudades. Al parecer, ellos viven con la susceptibilidad del resabio colonial de ser considerados indios, por lo que en muchos casos buscan borrar su pasado y ascendencia histórica mediante formas de expresión como el dinero, la ostentación de títulos académicos o la titularidad de propiedades, entre otras formas. Quizá el hecho de negar su pasado indio hace que excluyan de la fiesta a los propios comunarios, logrando de esta forma construir una jerarquía y diferencia social al interior de la población de Guaqui.

En este escenario se revela la importancia para los prestes-cabeza y danzantes de ser reconocidos como *residentes*, es decir, personas prósperas y exitosas que viven en la ciudad o

en el extranjero. La utilización de este término encierra diferentes complejos sociales, históricamente contruidos por el Estado-nación a través de imaginarios recreados que categorizaron lo indio como sinónimo de ignorancia, suciedad y pobreza. En la actualidad, esta situación se manifiesta en los aimaras que se mueven constantemente entre el área rural y el área urbana. En este sentido, la etiqueta de *residente* niega y mimetiza la ascendencia india, para construir un vínculo directo con el pueblo de origen a partir de un mayor estatus, distinción y prestigio. Sin embargo, este hecho pasa a ser contradictorio tomando en cuenta que, en la ciudad de La Paz, buena parte de esta población es identificada como aimara, mientras que en Guaqui se los reconoce como mestizos. Así pues, los *residentes* que se desplazan entre estos dos escenarios geográficos van construyendo una clase jerarquizante al interior de Guaqui a través de la fiesta, la cual “depende mucho de los prestes-cabeza; ellos hacen su aporte [económico], entonces, ellos determinan su calidad” (Gómez 2018) y, por lo tanto, definen su estatus social dentro del propio pueblo.

4.5. La fiesta como antruejo: fe y devoción, danza, canto y embriaguez

Una jornada antes de la fiesta, doña Lourdes presentó su “ofrenda de agradecimiento a la Pachamama, para que todo marche bien durante los días de celebración” (Mujica 2018 b). Similar testimonio brindó el director de la Banda Poopó, Abel Gonzáles: “los músicos, antes de salir a tocar, *ch'allamos*; de esa manera, solicitamos la ayuda cósmica que existe dentro de la tierra”. Esa “fe siempre ha estado presente entre nosotros, los aimaras. Nuestros ancestros hacían pasar una mesa como ofrenda a la Madre Tierra y al Apu Illimani, al Tata Sabaya, entre otros *achachilas* poderosos (montañas sagradas)”. Los “músicos todo el tiempo los recordamos. En medio de todos ellos nace” la idea que acompaña a nuestra música y a nuestra cultura, y que se expresa mediante la frase: “el embrujo de mi tierra” (Gonzáles Mamani 2018). Aunque “yo soy católico, igual profeso la fe y el amor a ese algo que conocemos dentro de la tierra, que existe y que está ahí, y eso es lo que me da fuerzas para hacer realidad mis sueños” (Gonzáles Mamani 2018).

La fiesta dio inicio el jueves con el faeneo y la llegada de las bandas –acto descrito en el primer capítulo–. Durante esa jornada también se realizó “el último ensayo, argumento bajo el cual salimos a bailar desde el local en dirección a la iglesia” (Mujica 2018 a). El viernes pude observar el armado de diferentes escenarios en las cuatro esquinas de la plaza principal. Cada una de ellas pertenecía a las distintas líneas, fraternidades o prestes-cabeza. Durante los días de la celebración festiva, pude percibir también una “distribución automática de la plaza. Todas las líneas tenían sus respectivas ubicaciones designadas y éstas eran inamovibles”

(Mujica 2018 b). La denominación utilizada para ello era: “lugar de la línea”. Los ex pasantes, en diferentes reuniones, transmitieron y establecieron que “no se debía ceder el lugar”, dado que éste definía el horario de ingreso de la fraternidad en la entrada. Veamos:

Yo pasé la fiesta de la primera línea de Guaqui. Todos quieren entrar en el horario de mi fraternidad porque es la primera que ingresa en la entrada. Nuestro paso por el palco oficial se realizó entre las 09:00 a.m. y las 10:00 a.m. Cerca de medio día efectuamos la balseada [acto descrito en el primer capítulo], lo cual nos permitió disfrutar toda la tarde de la fiesta. Por esas razones, evitamos cualquier tipo de error que pueda cometer la fraternidad o el preste-cabeza de la línea. El equivocarnos en algo sería el argumento central para cambiarnos de ubicación y de horarios. Nos mandarían al final de la entrada. Nuestra línea siempre conservó su horario privilegiado. Desde que tengo memoria, recuerdo que mi fraternidad nunca cambió el lugar en el cual se arma el escenario. La ubicación del lugar se transmite anualmente de pasante a recipiente (Mujica 2018 a).

Durante el día de la entrada y de la diana, las calles aledañas a la plaza principal se convierten en un mercado general. Los comerciantes arriban a Guaqui desde diferentes pueblos y ciudades ofertando diversos productos, de entre los cuales los más demandados son la gastronomía y la cerveza. También pude evidenciar el ofrecimiento de distintos servicios, entre los que predominaban las maquilladoras y peinadoras de damas. Con tal fin, instalaron en la vía pública quioscos con estructuras metálicas revestidos de tela impermeable, formando un salón de belleza improvisado. Era “impresionante observar cómo las mujeres no dormían” la noche previa a la entrada

porque estaban preocupadas de su maquillaje y cabello. Para acceder a la maquilladora realizaban largas filas; algunas mujeres esperaban dos, tres o cuatro horas. Otras se prepararon toda la noche y la madrugada. No durmieron nada. Sin embargo, el día de la entrada estaban paradas, firmes en la fila de su fraternidad, bien peinadas, bien maquilladas y bien vestidas (Carranza Hurtado 2018).

¿Y todo eso para qué? “Yo creo que a las chicas se les ve muy bonitas en las fraternidades”. Pero también “me gustaría que bailen, porque algunas creen que están haciendo pasarela”. “Cuando danzan, el público percibe la energía que emana de sus cuerpos. En algunos casos las chicas no bailaban, sólo caminaban muy maquilladas, muy muñecas, muy bonitas, y los espectadores reclamaban y exigían que dancen” (Carranza Hurtado 2018). Sin embargo, cuando las veían bailar

las personas decían: ¿dónde están estas chicas durante todo el año? ¡Nunca las has visto en Guaqui! (risas). Entonces, es algo mágico, es algo que te llama la atención. La gente se

preguntaba: ¿quiénes son?, ¿de dónde son? Hay muchas señoritas que llegaron del exterior solamente para bailar. Asistieron por fe, por bailar y por encontrarse como parejas (Carranza Hurtado 2018).

Pero también les interesaba “mostrarse al público. Muchos argumentaron la cuestión de la fe, pero cuando la fe llega al extremo, se convierte en un sacrilegio. Cuando veo en Facebook o leo en el periódico: ¡bailo por fe!, me llega la duda. [Pienso que] sería bueno reconocer que se baila por fe y porque nos gusta” (Carranza Hurtado 2018).

Cuando “se danza por fe, no necesitas tantos atavíos ni tantas cosas”. Todos estos elementos han convertido a la fiesta en un espacio propicio para que “los jóvenes se encuentren en pareja”; en un *antruejo*, en una complicidad con el bien y con el mal. Se vive en medio del “santo o la virgen, que son el bien, y las bebidas alcohólicas, que son el mal. Entonces, la fiesta es un mundo de cuatro o cinco días, es una otra vida, es un antruejo. Cuando bailaba yo no dormía. Una no duerme cuando baila, porque la fiesta es realmente muy grande” y exige mucha energía (Carranza Hurtado 2018).

La entrada termina con la “balseada, donde se ofrendan frutas, patos, whisky, cerveza a la Qutamama” –tal como describo en el primer capítulo–. Posteriormente, los prestes-cabeza, las bandas de música y las fraternidades de morenos se dirigen a la plaza principal para tomar posición de sus respectivos lugares y dar inicio a la correspondiente serenata (Mujica 2018 b). La actividad es coordinada por el párroco, quien es también el que “adornó al Tata” una semana antes de la fiesta. La interpretación de morenadas por parte de las bandas de bronce es alternada con las diferentes presentaciones que realizan las diversas orquestas y grupos musicales folclóricos. Este hecho es comprendido como “mágico” porque los artistas realizan “espectaculares shows que son para” todo el pueblo. Es toda una “vivencia que solamente estando en la fiesta se puede sentir y comprender” (Carranza Hurtado 2018).

Cuando llegan los artistas y los ves en la fiesta, ¡en tu fiesta!, los ves muy cerca de ti. Esto es importante porque el artista ha ido a tu fiesta. Es totalmente distinto cuando uno asiste al Teatro al Aire Libre⁶¹ para ver el show del artista. En el teatro, tienes que pagar tu entrada y estas yéndolo a ver. Él no ha asistido a tu fiesta, ¡tú lo has ido a ver! Entonces, es algo totalmente diferente, es mágico, son cosas que se van hilvanando a través de la fe y la fiesta (Carranza Hurtado 2018).

⁶¹ Hace referencia al espacio escénico Jaime Laredo, que se encuentra ubicado en la ciudad de La Paz.

Si bien la verbena se prolonga “hasta la una o dos de la madrugada” (Mujica 2018 b) del sábado, durante esa jornada, dos o tres horas más tarde, es decir, a las cuatro de la mañana, los morenos dan inicio a la diana (saludo al sol). Al escuchar la música interpretada por las bandas de bronce, la mayor parte de “la gente del pueblo salió a bailar. Todos los danzantes saludaron al Tata”. Cada comparsa bailó y disfrutó de la fiesta en sus respectivos lugares hasta las 08:00 a.m. Luego “se dirigieron a sus locales, donde el preste-cabeza les ofreció un plato de comida picante que fue acompañado con una botella de cerveza” y singani (Mujica 2018 b).

La tradición de la diana establece que el *achachi* (comandante) castigue a los morenos que han sido vistos como irresponsables. Por ejemplo, “al moreno que perdió su matraca, al que bailó demasiado ebrio en la entrada o al que maltrató a su esposa durante la fiesta, por citar algunos casos. Todos ellos recibieron el castigo de tres chicotazos”. Aquí es interesante observar la relación del *achachi* con Santiago, por ser ambos considerados comandantes con espada o chicote. El Tata Santiago “tiene su espada. Mi papi bailaba de comandante, y él me decía que el *achachi* siempre debe llevar chicote. Por eso es el encargado de castigar por las faltas que se hacen a las reglas” (Mujica 2018 b). Pero, ¿cuáles son las reglas?

Una es el atraso. La plana mayor de los morenos no debe llegar tarde a la diana. Si convocan a las cuatro de la mañana, todos tenemos que estar a esa hora. A los atrasados se les da chicote. [...] También pueden ser por faltas personales, te pueden decir: mira, tu esposa está maltratada. ¿Por qué lastimas a tu esposa? ¿Qué ha pasado? El castigo se realiza con una recomendación a nombre de Tata Santiago. Luego, se da un abrazo al castigado y ahí es donde la persona cambia. El azote a nombre de Tata Santiago es bendición. Muchas personas sostienen que Tata Santiago realmente cambia y corrige con su chicote (Mujica 2018 b).

Entonces, ¿el *achachi* tiene autoridad? “Sí tiene, tiene autoridad”. ¿Pero quiénes encarnan a este personaje? “Personas antiguas [...] que se han ganado el respeto de toda la comunidad, dado que es muy difícil que los morenos se dejen chicotear por un *achachi* que no sea respetado”. El comandante, “debe ser gente responsable y con una conducta intachable”. Cada tropa “tiene su *achachi*”. Él es la cabeza del bloque o de la fraternidad, “cargo que le otorga la responsabilidad de llamar la atención a cada uno de los danzantes”. Por lo tanto, “los chicotazos son sagrados en Guaqui, siempre con un sentimiento sano [...] para que cambien las personas castigadas” (Mujica 2018 b).

A las 09:00 a.m. del sábado, la fraternidad sale del local con dirección a la iglesia, para presenciar en ella la misa que se realizará en advocación al Apóstol Santiago. Una vez

concluido aquel acto religioso, la señora Lourdes Mujica hace entrega al nuevo preste-cabeza la responsabilidad de organizar y financiar la fiesta del siguiente año. Consecuentemente, los danzantes dan una vuelta por la plaza consumiendo bebidas alcohólicas y bailando al ritmo de la morenada. Terminado su recorrido, se dirigen hacia su local.

Esa mañana, el cura Ramón Ino realizó dos homilías diferentes. La primera estuvo destinada a los prestes-cabeza, vecinos del pueblo y residentes. En tanto que la segunda fue celebrada exclusivamente para las autoridades originarias de las distintas comunidades pertenecientes al municipio de Guaqui. El cura inició la liturgia verificando la asistencia de cada uno de los representantes. Tras esto, dejó en claro su identidad aimara y cuestionó la ausencia de los comunarios en los actos de confesión. Su discurso estaba dirigido a realizar una crítica severa a la cualidad laica del Estado plurinacional. Según el párroco, esta característica sólo ha generado consecuencias negativas de respeto a las jerarquías de la iglesia católica.

Yo soy un sacerdote aimara y por eso les digo que un sacerdote extranjero no va a entender que ustedes anden embriagándose durante los días de advocación a Tata Santiago. Cuando les ocurra algo malo, el mismo *yatiri, chamacani*, les va a decir, llévale donde el sacerdote, hazle bendecir. Está bien que ofrenden a la Pachamama, pero no todo es eso. Yo no puedo cortar nuestra religión, nuestra religión aimara, pero deben confesarse. Un sacerdote extranjero me llamaría la atención si oyera lo que les digo. Hermano, cómo les vas a hablar así, me dijera... (Ino 2018).⁶²

Es importante recordar, “hermanos y hermanas, que nuestro país es un Estado plurinacional, pero que la mayoría de la gente es católica”; sin embargo, “desde el momento que ha entrado el Presidente [Evo Morales], yo sé que con tantas buenas intenciones ha ingresado, pero a partir de ahí ha cambiado la fe, ésta ya no es como antes” (Ino 2018). “La gente dice: ¿para qué vamos a ir a confesarnos? Por ese tipo de respuestas, hermanos, el país está camino a la delincuencia, camino al robo, al maltrato de las personas, porque el Estado laico nos lleva por ese camino” (Ino 2018). En ese sentido, hay que tener miedo al “señor nuestro dios”. Las autoridades [originarias] “actualmente dicen: ‘padre, a mí no me gusta’. ¿Qué no te gusta? ‘Confesarme. ¿Si el padre es más pecador que yo, por qué él no se confiesa?’. Las réplicas vienen así. ¿Acaso el padre, hermanos, conoce el pecado?” (Ino 2018). Finalmente, el cura enfatizó a los comunarios que debían retomar “la confesión, el ayuno, la oración, la adoración y la limosna”. Sobre este último elemento, resaltó que: “a la iglesia no se da limosna, no

⁶² Ramón Ino (párroco y custodio de la iglesia de Guaqui). Homilía celebrada el 18 de febrero de 2018.

confundan, a la iglesia se ofrece la ofrenda a dios nuestro señor. Se llama *ofrenda* porque uno ofrece lo que tiene” (Ino 2018).

De todo lo expuesto en torno a la liturgia católica, dos elementos llamaron mi atención. El primero está centrado en el argumento principal de la homilía, que exhortaba la preservación y restauración de un catolicismo conservador. Y el segundo fue que se evidenció el interés del párroco por recolectar los aportes, ofrendas, y no “limosnas” –siguiendo la aclaración del cura–, de los prestes, residentes y comunarios durante los días de fiesta. Al parecer, el cura utilizó la denominación de *ofrenda* para capturar el interés de los asistentes. Esto debido a la doble interpretación de este término que tienen los creyentes. Para el caso, la acepción de *ofrenda* es entendida como *ofrenda a la Pachamama* y *ofrenda a nuestro dios, nuestro señor*.

Aquí quiero enfatizar que cada uno de los prestes-cabeza dio inicio a la fiesta, en sus respectivos locales, con la ceremonia de pago a la Pachamama –es importante aclarar que en la mesa siempre está presente el símbolo del Q’ixu Q’ixu traslapado en Santiago–. Al día siguiente, los pasantes recién se dirigieron a la iglesia del pueblo para formar parte de la eucaristía católica. Dado el caso, claramente se puede observar que los creyentes transitan constantemente entre la coexistencia del ritual de la mesa o pago a la Pachamama y el ritual de la eucaristía católica. De igual manera, ambas se encuentran estrechamente vinculadas por el proceso de coexistencia entre la identidad étnica y nacional. Dentro de este escenario, pude evidenciar también el doble juego que realizó el cura al aceptar, permitir y reconocer la veneración a la Pachamama y al Rayo, por ser parte de la identidad cultural de los aimaras, al tiempo de exigir responsabilidad con la confesión y el respeto a la iglesia. Pese a que ésta dejó de ser reconocida como religión oficial del Estado en nuestra actual Constitución Política.

Al día siguiente, los nuevos prestes-cabeza, don Gabriel Torrez Maidana y su esposa, doña Janeth Nina de Torrez, esperaron en su casa a la preste-cabeza saliente: Lourdes Mujica viuda de Paucara.

El domingo es el día del nuevo recipiente, [del nuevo preste]. Su rol era esperarme en su casa con cerveza y comida. Los bailarines y yo también fuimos con cerveza y comida. Ya estando en su casa, bailamos una cueca y le di y recibí las bendiciones para el buen augurio de todos. Luego salimos a la iglesia para la bendición del santo y del nuevo recipiente. Una vez concluido el acto, dimos una vuelta [por la plaza] bailando en dirección al local (Mujica 2018 b).

Una vez que se hace recibir la fiesta, el deber de doña Lourdes se centrará en “acompañar durante todo el año a la nueva pareja que ha recibido la organización de la fiesta. La

responsabilidad de ellos inició con la visita a todos los morenos para que bailen al año siguiente” (Mujica 2018 b). Por todo lo expuesto hasta aquí, “puedo decir que, el pasar la fiesta de Tata Santiago, conlleva mínimamente tres años” (Mujica 2018 a). Una vez concluida su responsabilidad, el preste-cabeza tiene que retribuir todo el apoyo y respaldo recibido. “Es fuerte esta situación de devolver, muchas veces llegan dos o tres invitaciones al mismo tiempo y no puedo negar mi asistencia a las diferentes fiestas” (Mujica 2018 a), porque

han bailado para mí, yo tengo que ir a devolver en cerveza o en regalo. Es un *ayni* nomás. Por esa razón, constantemente me invitan a bailar en diferentes entradas y debo asistir. Es un movimiento muy fuerte que no acaba con la fiesta del 25 de julio. Como le digo, continúa, un preste-cabeza se dedica plenamente tres años al Tata. Posterior a eso, el pasante se debe dedicar a retribuir la asistencia de todos los miembros de la fraternidad (Mujica 2018 b).

Esto quiere decir que, si “el año pasado he recibido y yo hice las visitas”, este “año estoy pasando”, organizando y financiando la fiesta, y “al otro año debo seguir acompañando [a los nuevos prestes-cabeza] y tengo que acompañar hasta que pasen conmigo la plaza”, pues “si el pueblo no ve pasar a los nuevos recibientes por la plaza principal, la gente me dirá: ¡no has pasado cabeza!, ¡no has hecho pasar cabeza!”. Por ello, y una vez realizada esta responsabilidad, en la entrada del año que viene “la comunidad recién reconocerá que he cumplido. Recién me dirán: ¡ahora sí ya has pasado cabeza!”. A partir de ahí, y “como pasante, debo asistir a todas las invitaciones a fiestas que me lleguen” por parte de los danzantes; y sólo entonces, cuando se cumplen con todos ellos, “recién me quedaré tranquila” (Mujica 2018 b).

Conclusiones

En el presente trabajo he intentado analizar la dimensión política de la fiesta religiosa aimara en el contexto de un Estado plurinacional e intercultural. Para ello, he tomado como objeto de estudio la festividad anual en honor al Apóstol Tata Santiago Q'ixu Q'ixu. Esta celebración refleja y mantiene profundos y fuertes contenidos de fe y devoción, que se expresan a través de una importante inversión económica ofrendada por los prestes-cabeza para dar de comer y beber a toda la comunidad los cinco días que dura la advocación. Esta liturgia, que tiene en parte orígenes prehispánicos, es de suma importancia para el mundo aimara por su capacidad milagrosa. En su celebración se traslapa a la deidad Q'ixu Q'ixu (cuyo culto deviene desde el periodo prehispánico, conforme a los testimonios vertidos por los propios cronistas españoles durante el periodo colonial), con la imagen del santo investido como militar español, aquel cuyo mito tiene su origen en la batalla de Clavijo durante el periodo de la reconquista española. Así pues, con el arribo de la imagen del santo católico a estas tierras, la deidad Q'ixu Q'ixu adoptó la forma de Santiago, cuya celebración en la actualidad es de fundamental relevancia para el mundo aimara, recalco, por su capacidad milagrosa.

Los asistentes a esta celebración realizan una larga peregrinación anual al pueblo de Guaqui con el fin de cantar, bailar y embriagarse disciplinadamente. Por esta razón, este espacio geográfico se ha convertido en el escenario propicio para llevar a cabo una reflexión sobre la celebración festiva patronal en el marco de la relación Estado-sociedad. He demostrado claramente que el Estado comprende la fiesta como un espectáculo, cuya característica principal se centra en ser considerado un elemento central para la recreación de un discurso político público que promueva la construcción de la identidad nacional y plurinacional desde las esferas gubernamentales. La aplicabilidad de este recurso retórico se evidencia por medio de las políticas públicas culturales con énfasis en el patrimonio inmaterial, que durante los últimos años ha sido impulsado arduamente por las instituciones estatales. Esta perspectiva se ha contrapuesto con la comprensión de la fiesta desde la óptica de sus participantes. Lo cual me permite sostener que las celebraciones festivas patronales no se pueden sintetizar solamente en la idea de conductas satíricas ni en un mero acto de resistencia que los participantes realizan con el fin de afrontar y quebrantar el orden establecido. Por el contrario, esta festividad presenta un orden y una disciplina que es promovida y expresada por los propios bailarines, músicos y prestes-cabeza. Cada uno de los actores cumple una serie de roles con la mayor responsabilidad posible, generando un orden que, desde la lógica tradicional católica y Estatal, es comprendido como simple caos y desorden, pese a que ambos

elementos son concebidos por los creyentes como formas de expresar un profundo sentir que se resguarda debajo de un discurso oculto, que, a su vez, tensiona la óptica estatal de la fiesta.

Para los actores de la fiesta, ésta representa el más grande acto de fe; fe que se expresa a través de la borrachera; borrachera que, desde la óptica patrimonial, empaña el espectáculo y, por consiguiente, afecta al turismo y debilita la economía interna del país. Desde esta perspectiva, el consumo de alcohol es altamente cuestionado por la iglesia católica y el Estado, dado que éstos no aceptan que la embriaguez sea una de las formas de expresar la fe de los Andes. Por lo tanto, la expresión de fe de los danzantes, músicos y prestes-cabeza va más allá de las expresiones de fe católicas.

Esta realidad revela la fragilidad latente en la aplicabilidad de la idea de la plurinacionalidad, dado que, en la práctica, continúa prevaleciendo la fe católica, empañando el imaginario de un Estado laico que permita el ejercicio pleno de las diferentes expresiones de fe, libres de todo prejuicio y críticas peyorativas. Por lo tanto, las instituciones estatales deben trabajar en el reconocimiento, profundización, fortalecimiento y visibilización del sentido y contenido profundo de las celebraciones festivas. De igual modo, sería un avance fundamental que la iglesia retrocediera su influencia en la coordinación de la organización de las fiestas patronales. Esto permitiría la apertura del calendario religioso y su nómina santoral para reconocer y dar paso a la visibilización “oficial religiosa” de las deidades prehispánicas, como es el caso del Q’ixu Q’ixu. Finalmente, es tarea primordial concientizar sobre la importancia de los prestes-cabeza y del papel que juegan para la celebración de las festividades, dado que la iglesia y el Estado no invierten ni un sólo centavo en la realización de éstas.

Lista de referencias

- Acosta, José de. [1590] 2002. *Historia natural y moral de las Indias*. Madrid: Biblioteca de Castilla y León.
- Argollo, Jaime y Mourguiart, Philippe. 2000. "Late Quaternary climate history of the Bolivian Altiplano". *Quaternary International*, 72: 37-51. 10.1016/S1040-6182(00)00019-7.
- Arriaga, Pablo Joseph. [1621] 1999. *La Extirpación de la Idolatría en el Pirú*. Editado por Henrique Urbano. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas.
- Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé. 1965. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Editado por Lewis Hanke y Gunnar Mendoza. Providence, R.I.: Brown University Press.
- Arze Aguirre, René. 1994. "La Orden de Santiago en América". *Historia y Cultura. Sociedad Boliviana de Historia*, semestral, N° 23: 17-38.
- Bajtín, Mijail. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Ed. Alianza Universidad.
- Barragán, Rossana y Cárdenas, Cleverth, coords. 2009. *Gran Poder: la morenada*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.
- Barriga, Víctor. 1948. *Memorias para la Historia de Arequipa, Tomo IV*. Arequipa: Portugal.
- Bertonio, Ludovico. [1612] 2008. *Vocabulario de la lengua aymara*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.
- Betanzos, Juan de. [1551] 1968. *Suma y narración de los incas*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas.
- Blázquez, Gustavo y Nusenovich, Marcelo. 1993. *El poder en el Gran Poder*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Botero Villegas, Luis Fernando. 2009. "Los Awá y la fiesta de El Pendón". *Gazeta de Antropología*, N° 25 /1, Artículo 08. <http://hdl.handle.net/10481/6841>
- Bourdieu, Pierre. 2011. *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Briones Gómez, Rafael. 1991. "Identidad y poder en las fiestas patronales de Los Guájares". *Gaceta de Antropología*, N° 08, Artículo 07. <http://hdl.handle.net/10481/13673>
- Cajías de la Vega, Fernando, coord. 2009. *Entrada folclórica universitaria*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.
- Celestino, Olinda y Meyers, Albert. 1981. *Las cofradías en el Perú: región central*. Frankfurt: Editionen der Iberoamerika.
- Cieza de León, Pedro. [1554] 1967. *El Señorío de los Incas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- Choque Canqui, Roberto y Quisbert Quispe, Cristina. 2010. *Líderes Indígenas Aymaras. Lucha por la defensa de tierras comunitarias de origen*. La Paz: UNIH-PAKAXA.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. [1539-1613] 2006. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Editado por Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Cuba Q., Simón y Flores Q., Hugo. 2007. *Boliviana 100% paceña: la morenada*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- Da Matta, Roberto. 2006. *Carnavales, malandros y héroes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De la Vega, Inca Garcilazo, [1609] 1967. *Los comentarios Reales de los incas*. Lima: Retablo del papel.
- Díaz, Alberto, Martínez, Paula y Ponce, Carolina. 2014. “Cofradías De Arica Y Tarapacá En Los Siglos XVIII Y XIX. Indígenas Andinos, Sistema De Cargos Religiosos Y Festividades”. *Revista De Indias* 74 (260):101-28.
<https://doi.org/10.3989/revindias.2014.004>.
- Fernández Juárez, Gerardo. 2002. “Aymaras de Bolivia. Entre la tradición y el cambio cultural”. En: *Colección Hombre y Ambiente*, Número Monográfico 67-68. Quito: Abya Yala.
- Fernández Terán, Roberto. 2002. “Prensa, Radio e imaginario boliviano durante la Guerra del Chaco (1932-1935)”. En: *La Música en Bolivia: De la Prehistoria a la Actualidad*, editado por Walter Sánchez. Cochabamba: Fundación Cultural Simón I. Patiño.
- France Perrin, Marie. 2009. *Bolivia vestida de fiesta*. La Paz: Editorial Sagitario.
- Fraternidad Cultural Unión de Bordadores Fanáticos del Folklore en Gran Poder. 1999. *La Danza del Moreno*. La Paz: Patrimonio de Bolivia.
- Gaillard, Patricia. 2005. “La danza de los chukchu. Danza, enfermedad y devoción en los Andes peruanos del sur (departamento del Cuzco)”. En *Etnografías del Cuzco*, compilado por Antoinette Molinié, 89-110. Cuzco: Institut Français d’Études Andines (IFEA) / Laboratoire D’Ethnologie et de sociologie comparative.
- Garcés V., Fernando. 2013. *Los indígenas y su Estado (pluri)nacional: una mirada al proceso constituyente boliviano*. Cochabamba: JAINA, FHyC/UMSS y CLACSO.
- García Linera, Álvaro. 2009. *El Estado plurinacional*. La Paz: Vicepresidencia de Bolivia.
- Gérard A., Arnaud, comp. 2010. *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores... en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en los andes de Bolivia*. La Paz: Universidad Autónoma Tomás Frías / Plural Editores.

- Gisbert, Teresa. 1994. "Santiago y el Mito de Illapa". *Historia y Cultura. Sociedad Boliviana de Historia*, semestral, N° 23: 299-313.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. [1615] 1993. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Guerrero Arias, Edgar Patricio. 1991. "La fiesta de la Mama Negra; sincretismo, cambio cultural y resistencia". En: *Compadres y priostes: la fiesta andina como espacio de memoria y resistencia cultural*, compilado por Luis Fernando Botero, 65-112. Quito: Colección Antropología Aplicada N°3, Abya Yala.
- Guevara, Manuel. 2011. "Orígenes del patrimonio cultural inmaterial: la propuesta boliviana de 1973". *Apuntes*, 24 (2): 152-165.
- Gutiérrez, Ramiro. 2013. "Folklore o música étnica: ¿Cuál es nuestra identidad musical?". *Agencia Plurinacional de Comunicación APCBOLIVIA*.
- Hinojosa, Alfonso y Guaygua, Germán. 2015. "La transnacionalización de la fiesta en el altiplano paceño". *T'inkazos*, N° 37: 153-172.
- Huanca, Tomás. 1989. *El yatiri en la comunidad aymara*. La Paz: Centro Andino de Desarrollo Agropecuario.
- Lévano Medina, Diego. "Organización y funcionalidad de las cofradías urbanas. Lima Siglo XVII". *Revista del Archivo General de la Nación*, vol. 24: 77-118.
- Maidana, Freddy. 2004. *Taraquna cuna de la morenada*. La Paz: Ed. Industrias Gráficas Druck srl.
- Makaran, Gaya. 2008. "Identidad étnica y nacional en Bolivia a finales del siglo XX". *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos* [online], n.46: 41-76.
- Mallón, Florencia. [1995] 2003. *Campesinado y nación. La construcción de México y Perú postcoloniales*. México: CIESAS, Colegio de Michoacán y Colegio de San Luis de Potosí.
- Mamani Condori, Carlos. 2009. "Waki: Qhun T'iki, Illapa y Santiago". En: *De T'unupa al Catamarán: vertientes, ríos y bahías en las historias y búsquedas de las culturas de Wat'a, Khupaqawana y Waki*, compilado por Raúl Calderón y Carlos Mamani Condori. La Paz: Proyecto Facultativo de Investigación, Carrera de Historia, Universidad Mayor de San Andrés.
- Mansilla, H.C.F., Gamboa Rocabado, Franco y Alcocer Padilla, Pamela. 2014. *Una disyuntiva complicada: Bolivia plurinacional y los conflictos de las identidades colectivas frente a la globalización*. La Paz: PIEB.

- Martínez, Héctor. 1977. "Las cofradías en la Nueva España". *Centro de Estudios Históricos. Facultad de Humanidades. Universidad Veracruzana, Primer Anuario*: 45-71.
- Mendoza Salazar, David. 1999. "El origen de los Morenos". En: *Tradición paceña. Festividad del Gran Poder*. La Paz: A.C.F.G.P. / Cervecería Boliviana Nacional S.A.
- Mendoza Walker, Zoila. 1999. *Shaping society through Dance. Mestizo ritual performance in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mercado de Peñaloza, Pedro. [1583] 1965. *Relación de la provincia de los Pacajes. Relaciones Geográficas del Perú*. Madrid: BAE.
- Mesa, Carlos. 2001. *Siglo XX Bolivia. Compadre: Carlos Palenque Avilés*. Documental.
<https://www.youtube.com/watch?v=9GSMibjFiL0>
- Molina, Cristóbal de. [1574-1575] 2008. *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*. Editado por Julio Calvo Pérez y Henrique Urbano. Lima: Cátedra UNESCO Cultura, Turismo, Desarrollo / Facultad de Ciencias de la Comunicación, Turismo y Psicología, Universidad de San Martín de Porres.
- Montenegro, Carlos. 1984. *Nacionalismo y coloniaje*. La Paz: Librería Editorial Juventud.
- Montes de Oca, Ismael. 1997. *Geografía y Recursos Naturales de Bolivia*. La Paz: Edobol.
- Moreno Morales, Daniel, Vargas Villazón, Gonzalo y Osorio Michel, Daniela. 2014. *Nación, diversidad e identidad en el marco del Estado Plurinacional*. Cochabamba: PIEB.
- Navarro, Gonzalo y Maldonado, Mabel. 2005. *Geografía ecológica de Bolivia: vegetación y ambientes acuáticos*. Cochabamba: Departamento de Difusión, Centro de Ecología Simón I. Patiño.
- Nicolas, Vincent y Quisbert, Pablo. 2014. *Pachakuti: El retorno de la nación. Estudio comparativo del imaginario de nación de la Revolución Nacional y del Estado Plurinacional*. Sucre: PIEB.
- Oluoch Awiti, Maurice Sheith. 2015. "Fiesta e interculturalidad: el rito religioso en Licto". En: Serie Magíster, volumen 180. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Paredes Candia, Antonio. 1991. *La danza folklórica de Bolivia*. La Paz: Librería-Editorial "Popular".
- Paredes, Rigoberto. 1995. *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. La Paz: Ediciones Isla.
- Paredes, Rigoberto. 1949. *El arte folklórico de Bolivia*. La Paz: Librería-Editorial "Popular".
- Poole, Deborah. (2005). "Diferencias ambiguas: memorias visuales y el lenguaje de la diversidad en la Oaxaca posrevolucionaria". *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 47(195): 125-162.

- http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182005000300125&lng=es&tlng=es.
- Portugal, Pedro. 2017. "Pachamamismo: Las etapas del Año Nuevo Andino Amazónico". *Periódico Mensual Pukara*, edición electrónica.
<http://www.infodecom.net/analisis/item/13037-pedro-portugal-mollinedo-ano-nuevo-andino-amazonico-la-tradicion-inventada.html>
- Prats, Llorenç. 1998. "El concepto de patrimonio cultural". *Política y Sociedad*, N° 27: 63-76.
- Pujol Cruells, Adrià. 2006. "Ciudad, fiesta y poder en el mundo contemporáneo". *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, año 4, vol. IV, núm. 2: 36-49.
- Querejazu, Pedro. 1994. "Santiago en la Pintura y Escultura de Bolivia, Chile y Perú". *Historia y Cultura. Sociedad Boliviana de Historia*, semestral, N° 23: 123-154.
- Ramos Marca, Agustín Ramiro y Soto Mollo, Javier Fernando. 2015. *Costumbres y tradiciones culturales en la provincia San Pedro de Totora (1980-2014)*. La Paz: Centro de Estudios para la América Andina y Amazónica (CEPAAA).
- Reinaga, Fausto. 2010. *La revolución india*. La Paz: Ed. La mirada salvaje.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 1984. "Oprimidos pero no vencidos". *Luchas del campesinado aymara y quechwa 1900-1980*. La Paz: Hisbol-CSUTCB.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2018. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rossells, Beatriz, coord. 2009. *Carnaval paceño y Jisk'a Anata*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.
- Saignes, Thierry, ed. 1993. *Borrachera y Memoria. La Experiencia de Lo Sagrado en Los Andes*. Lima: Institut français d'études andines, HISBOL.
- Sánchez P., Mauricio. 2002. "La música popular en Bolivia desde mediados del siglo XX y la identidad social". En: *La Música en Bolivia: De la Prehistoria a la Actualidad*, editado por Walter Sánchez. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.
- Sarmiento de Gamboa, Pedro. [1572] 1943. *Historia general llamada índica*. Buenos Aires: Emece.
- Scott, James. 2000. *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México, D.F.: Ediciones Era.
- Sigl, Eveline y Mendoza Salazar, David. 2012. *No se baila así nomás...: Género, poder, política, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del altiplano boliviano*. Tomo I-II. La Paz: N/A.

- S/A. 1993. *El libro del modelo endógeno. Secretaría de Doctrina y Formación Política de CONDEPA*. La Paz: Movimiento Patriótico.
- Soruco Sologuren, Ximena. 2011. *La ciudad de los cholos: mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX*. La Paz: PIEB.
- Tassi, Nico. 2010. *Cuando el baile mueve montañas: religión y economía cholo-mestizas en La Paz, Bolivia*. La Paz: Fundación PRAIA.
- Tassi, Nico, Medeiros, Carmen, Rodríguez-Carmona, Antonio y Ferruffino, Giovana. 2013. *Hacer plata sin plata: el desborde de los comerciantes populares en Bolivia*. La Paz: PIEB.
- Thomson, Sinclair. 2007. *Cuando sólo reinasen los indios. La política aymara en la era de la insurgencia*. La Paz: Muela del Diablo Editores.
- Tórrez, Yuri F. y Arce C. Claudia. 2014. *Construcción simbólica del Estado Plurinacional de Bolivia: imaginarios políticos, discursos, rituales y celebraciones*. Cochabamba: PIEB.
- Vila da Vila, Margarita. 1994. "Santiago en la Literatura Hispanoamericana". *Historia y Cultura. Sociedad Boliviana de Historia*, semestral, N° 23: 187-219.
- Zabaleta Mercado, René. 1998. *50 años de Historia*, La Paz: Ed. Los Amigos del Libro.
- Zabaleta Mercado, René. 2008. *Lo nacional-popular en Bolivia*. La Paz: Plural Editores.

Entrevistas personales

- Carranza Hurtado, Rosario Elena. Entrevista realizada por Jesús Llusco Mamani. *Entrevista Personal*. (08 de febrero de 2018).
- Díaz Berríos, Carla. Entrevista realizada por Jesús Llusco Mamani. *Entrevista Personal*. (05 de marzo de 2018).
- Díaz Berríos, Carla y Oblitas, Indira. Entrevista realizada por Jesús Llusco Mamani. *Entrevista Personal*. (05 de marzo de 2018).
- Gómez, Napoleón. Entrevista realizada por Jesús Llusco Mamani. *Entrevista Personal*. (18 de marzo de 2018).
- González Mamani, Abel. Entrevista realizada por Jesús Llusco Mamani. *Entrevista Personal*. (20 de febrero de 2018).
- Mujica, Lourdes. Conversación con Jesús Llusco Mamani. (Enero 2018 a).
- Mujica, Lourdes. Conversación con Jesús Llusco Mamani. (Julio 2018 b).
- Rojas Vargas, Lino Cecilio. Entrevista realizada por Jesús Llusco Mamani. *Entrevista Personal*. (23 de enero de 2018).