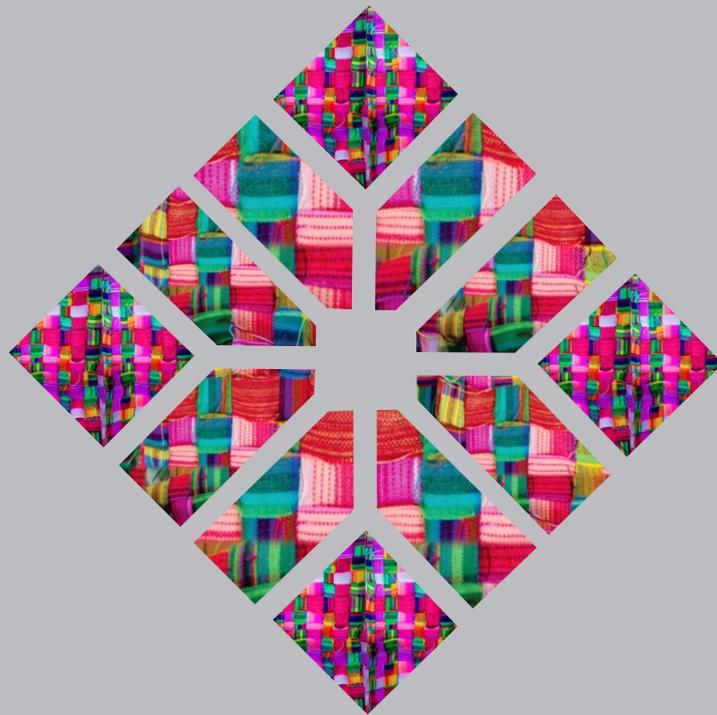


Kaipi en La Plata

Un estudio intercultural del indumento folklórico boliviano en la comunidad ciudadana.



Chavez Delgadillo Yamilé Noelia

2018

Universidad del Este
Facultad de Diseño y Comunicación
Licenciatura en Diseño de Indumentaria

Kaipi en La Plata

(“Aquí en La Plata”)

**Un estudio intercultural del
indumento folklórico boliviano en la
comunidad ciudadana.**

Chavez Delgadillo Yamilé Noelia

Universidad del Este

Facultad de Diseño y Comunicación

Licenciatura en Diseño de Indumentaria

Fecha de presentación: Miércoles 31 de octubre de 2018

Índice

Capítulo I	1
1. Proyecto de Investigación	2
1.1 Resumen	2
1.2 Introducción	3
1.3 Estado del Arte	6
1.4 Problema	8
1.5 Objeto de Estudio	8
1.6 Marco teórico	8
1.6.1 Cultura.....	8
1.6.2 Patrimonio Cultural	9
1.6.2.1 Patrimonio Cultural Inmaterial o Intangible	10
1.6.3 Identidad	12
1.6.4 Folklore	13
1.6.5 Danza folklórica.....	14
1.6.6 Vestimenta típica o “traje”.....	16
1.6.7 Multiculturalidad,pluriculturalidad,transculturación,aculturación.	17
1.6.8 Hibridación cultural	18
1.6.9 Interculturalidad.....	19
1.6.10 Nueva Bolivianidad.....	20
1.7 Objetivos.....	21
1.7.1 Objetivo general	21
1.7.2 Objetivo práctico.....	21
1.7.3 Objetivos específicos.....	21
1.8 Argumento central.....	22
1.9 Metodología	22

Capítulo II	29
2. Bolivia en La Plata.....	30
2.1 La ciudad de La Plata	30
2.1.1 Origen	30
2.1.2 Arquitectura.....	30
2.1.3 Cultura.....	32
2.1.4 Folklore boliviano en La Plata: Recontextualización	35
2.2 Carnaval de Oruro	36
2.2.1 Ciudad de Oruro.....	36
2.2.2 Inicios.....	38
2.2.3 El carnaval actual	40
2.2.4 Simbología	41
2.2.4.1 Virgen de la Candelaria.....	41
2.2.4.2 Wari y las plagas	43
2.2.4.3 La leyenda del Chiru – Chiru	44
2.2.4.4 La leyenda Mariana del Nina – Nina	48
2.2.5 Organización	49
2.2.6 Agenda.....	49
2.2.6.1 Primer convite	50
2.2.6.2 Veladas	50
2.2.6.3 Segundo y último convite.....	51
2.2.6.4 La entrada del sábado de carnaval	51
2.2.6.5 El alba	55
2.2.6.6 Diana o domingo de carnaval.....	56
2.2.6.7 Lunes de Cacharpaya.....	56
2.2.6.8 Martes de Ch’alla.....	57
2.2.6.9 Corso infantil	58

2.2.6.10	Entrada bordadores	58
2.3	Devoción a la Virgen de Copacabana	59
2.4	Devoción a la Virgen de Urkupiña	62
2.4.1	Inicios	62
2.4.2	Urkupiña en la actualidad	63
2.4.3	Organización	64
2.5	Festividades de la comunidad boliviana en Argentina	66
2.5.1	Motivo	68
2.5.1.1	Fiestas patronales	68
2.5.1.1.1	Fiestas patronales bolivianas en la Ciudad de La Plata ..	71
2.5.1.1.1.a	Asociación de Fraternidades Unidas Virgen de Copacabana (AFUVIC)	73
2.5.1.1.1.b	Sábado de Víspera	75
2.5.1.1.1.c	Domingo de celebración	76
2.5.1.2	Actos cívicos	79
2.5.1.2.1	Actos cívicos en la ciudad de La Plata	80
2.5.1.3	Eventos culturales	83
2.5.1.3.1	Eventos culturales en la ciudad de La Plata	86
Capítulo III	89
3.	Danzas Folklóricas	90
3.1	Diablada	91
3.1.1	Origen y Significado	91
3.1.2	Personajes	94
3.1.2.1	El diablo menor o de tropa	94
3.1.2.1.1	Careta o máscara	95
3.1.2.1.2	Pañuelos	97
3.1.2.1.3	Pechera	98

3.1.2.1.4 Guantes, víbora y tridente	98
3.1.2.1.5 Faja.....	98
3.1.2.1.6 Pollerín.....	99
3.1.2.1.7 Buzo.....	99
3.1.2.1.8 Botas.....	99
3.1.2.1.9 Espuelas	99
3.1.2.2 Lucifer y Satanás.....	100
3.1.2.3 El ángel San Miguel	102
3.1.2.4 China Supay.....	103
3.1.2.5 Diablesa	105
3.1.2.6 China Diabla.....	105
3.1.2.7 Virtudes y pecados.....	106
3.1.2.8 El cóndor.....	106
3.1.2.9 El oso.....	107
3.1.2.10 El condenado	108
3.1.2.11 La muerte.....	109
3.1.3 Música.....	110
3.1.4 Coreografía	110
3.1.5 Diablada en La Plata	110
3.2 Morenada	117
3.2.1 Origen	117
3.2.2 Personajes	118
3.2.2.1 Achachi	118
3.2.2.2 Caporal.....	119
3.2.2.3 China Morena, Negra o María Antonieta.....	121
3.2.2.4 Chola Antigua o Chola Morena.....	123
3.2.2.5 Moreno	124

3.2.2.6	Rey Moreno	126
3.2.3	Música de la Morenada	127
3.2.4	Coreografía	127
3.2.5	La Morenada en La Plata	128
3.3	Caporal	132
3.3.1	Origen	133
3.3.2	Personajes	133
3.3.2.1	Caporala , Cholita o Caporal femenino.....	133
3.3.2.2	Macha caporal	134
3.3.2.3	Macho caporal	135
3.3.2.4	Achachi caporal	136
3.3.3	Música Caporal	137
3.3.4	Coreografía	137
3.3.5	El caporal en La Plata	138
3.4	Tinku.....	143
3.4.1	Origen	143
3.4.2	Prendas y accesorios del Tinku.....	143
3.4.2.1	Almilla	143
3.4.2.2	Sombrero femenino	144
3.4.2.3	Tullmas	144
3.4.2.4	Chuco o rebozo	144
3.4.2.5	Qqipiña	145
3.4.2.6	Abarcas u ojotas	145
3.4.2.7	<i>Warak'ja</i> u honda	145
3.4.2.8	Montera.....	146
3.4.2.9	Chullo.....	146
3.4.2.10	Chaquetilla	146

3.4.2.11 Pantalón	147
3.4.2.12 Sicas	147
3.4.2.13 Chumpis	147
3.4.2.13 Chuspa	148
3.4.3 Personajes	148
3.4.3.1 Mallku.....	148
3.4.3.2 Tata mayor	149
3.4.3.3 Jilaqatas	149
3.4.3.4 Mama Jilaqata	150
3.4.3.5 Imillas.....	151
3.4.3.6 Lloqallas	152
3.4.3.7 Yunta.....	152
3.4.4 Música	153
3.4.5 Coreografía	153
3.4.6 Tinku en La Plata	154
3.5 Salay.....	158
3.5.1 Origen	158
3.5.2 Personajes	159
3.5.2.1 Salaque masculino	159
3.5.2.2 Salaque femenino o cholita.....	159
3.5.3 Coreografía	160
3.5.4 Música.....	161
3.5.5 Salay en La Plata	161
Capítulo IV	164
4. Diseñadores.....	165
4.1 John Galliano- Fall Couture 2005	165
4.2 Maison Margiela – Fall/ Winter 17/18.....	166

4.3 Walter Van Beirendonk- Spring/Summer 17/18	167
4.4 Manish Arora	168
4.4.1 Manish Arora – Spring/ Summer 2016.....	168
4.4.2 Manish Arora – Spring/ Summer 2014/15.....	169
4.5 Dries Van Noten- Spring/Summer 2014.....	170
4.6 Sacai Collection- NIKELAB 2015	171
Capítulo V	173
5. Creación e Intervención textil.....	174
5.1 Artistas	174
5.1.1 Friesen Heidi	174
5.1.2 Hicks Sheila.....	175
5.1.3 Gimbrère Fransje.....	176
5.2 El aguayo	177
5.3 Whipala	180
5.4 El Nuevo Aguayo.....	182
Capítulo VI	186
6. Rubros	187
6.1 Sport Wear	187
6.2 Jeanería	188
6.3 Prêt-à-porter	189
6.4 Casual wear.....	190
Capítulo VII	191
7. Propuesta Proyectual.....	192
7.1 Mapa de Relaciones	192
7.2 Mundo Poético.....	193
7.2.1 Recursos	194
7.2.2 Cuadro de Constantes y variables.....	195

7.3 Producción de Marca	196
7.3.1 Naming	196
7.3.2 Colección Tusuy	197
7.3.2.1 Casual	197
7.3.2.2 Sport Wear	199
7.3.2.3 Coctel	202
7.3.3 Producción de Campaña	203
7.3.3.1 Referencia fotográfica	203
7.3.3.2 Estilismo	204
7.3.3.3 Modelos	205
7.3.3.4 Ph & Make up	206
7.3.4 Campaña	207
7.3.5 Look Book	209
7.3.6 Ficha Técnica	212
Capítulo VIII	214
8. Conclusión	215
Bibliografía	219
Anexo	226

Capítulo I

1. Proyecto de Investigación

1.1 Resumen

Actualmente se observa que los ciudadanos bolivianos residentes en la Argentina, sus descendientes e incluso participantes de otro origen nacional deciden involucrarse en conjunto para llevar a cabo prácticas artísticas, musicales, dancísticas, y de esta manera poner en valor el folklore boliviano, que por un lado continúa con sus tradiciones autóctonas y que por el otro asume nuevos géneros y lenguajes al momento de expresarse.

Kaipi en La Plata (Kaipi del quechua: "Aquí") aborda las relaciones interculturales que se dan específicamente entre la colectividad boliviana y la comunidad platense. En un principio se desarrollan las características del folklore boliviano en relación a la danza como medio de identidad y comunicador social, analizando sus significados y creencias de cada una de ellas en relación a su indumento típico, coreografía y música. Surgen así, cuestiones respecto a la vestimenta, desarrollándose un análisis acerca de la conformación de los conjuntos, cómo se caracterizan los personajes a los que representan en sus performances, la materialidad empleada, sus recursos tales como formas y paleta de colores, elementos simbólicos, y las adaptaciones que asumen en su traspaso a La Plata, entre otras.

Exponiendo la amplia variedad de danzas autóctonas bolivianas, se determinan cuáles son las danzas oficiales que podemos apreciar en la respectiva localidad, cómo se organizan y expresan en el presente espacio. Además, partiendo del evento de folklore más grande de Bolivia, el Carnaval de Oruro, declarado como patrimonio intangible de la humanidad por la UNESCO, se identificarán las similitudes y diferencias del mismo en comparación a los eventos de la agenda cultural platense.

1.2 Introducción

La movilidad humana es un concepto reciente, cuya utilidad es integrar en sola idea todas las formas de movimiento de personas, como refugio, migración internacional, movilidad forzada o movilidad en el marco de sistemas de integración. Estas se deben a factores de carácter social, político, cultural, económico, ambiental, entre otros. De acuerdo con la Organización Internacional de las Migraciones (OIM) la movilidad humana se trata de *“un proceso complejo y motivado por diversas razones (voluntarias o forzadas), que se realiza con la intencionalidad de permanecer en el lugar de destino por periodos cortos o largos, o, incluso, para desarrollar una movilidad circular. Este proceso implica el cruce de los límites de una división geográfica o política, dentro de un país o hacia el exterior”*. (OIM, 2012)

Para contribuir a la comprensión del presente estudio, es necesario entender que la migración es un medio o vehículo del contacto intercultural. La OIM define a la migración internacional como *“movimiento de personas que dejan su país de origen o en el que tienen residencia habitual, para establecerse temporal o permanentemente en otro país distinto al suyo. Estas personas para ello han debido atravesar una frontera.”* (OIM, 2006)

Teniendo en cuenta que *“transitar de un espacio a otro implica necesariamente transportar cuerpos, ropas, lenguajes, practicas, creencias”* se entiende la idea *“de que la gente se mueve por el mundo con su cultura, llevando consigo un equipaje cultural”* (Grimson et al., 2004). Entonces de acuerdo con Wright (1998), la cultura, lejos de ser esa entidad fija y homogénea que la antropología clásica sostuvo, cambia constantemente de acuerdo a los contextos sociohistóricos en los que se produce.

A continuación, se desarrollará el comportamiento de la migración boliviana para determinar las causas que llevaron a la colectividad boliviana a asentarse en la Argentina.

De acuerdo son Sassone (1988) se diferencian cuatro periodos grandes de esta migración: Las dos primeras, anteriores a la década de 1960, están signadas por la migración estacional de carácter rural- rural.

La primera está dada por un proceso orientado hacia la zafra azucarera de Salta y Jujuy. La segunda, combina la zafra azucarera con la recolección de hojas de tabaco y las cosechas frutihortícolas.

La tercera etapa, entre los sesenta y setenta, se caracteriza por una mayor cantidad de zafreros en los ingenios de El Ramal, Jujuy. Así mismo, según Karasik y Benencia (1998-1999), en esta fase se reconoce que los bolivianos tenían mayor capacidad que los pobladores locales para ajustarse a un proceso de desplazamiento general desde El Ramal hacia los Valles jujeños. Esta etapa se caracteriza también la participación de inmigrantes bolivianos en la vendimia y cosechas frutihortícolas de Mendoza.

En 1970 inicia la cuarta etapa, identificada por el movimiento rural-urbano debido a la mayor difusión espacial de los asentamientos bolivianos hacia ciudades del centro y del sur del país dadas por la búsqueda de empleo permanente y ascenso socioeconómico.

Durante los años ochenta, el flujo de migrantes bolivianos aumentó considerablemente debido a la situación socioeconómica que se vivía en Bolivia. Una fuerte crisis económica y la implementación de un Programa de Ajuste Estructural (PAE), elaborado por el Fondo Monetario Internacional (FMI) y puesto en marcha en el mes de septiembre de 1985, incrementaron la vulnerabilidad de la población. A partir de estas medidas económicas se elevó el desempleo y se “relocalizó” a la mayoría de los trabajadores del Estado, lo que dio lugar a que un amplio segmento de la población se trasladara fuera del país y se incrementara el flujo migratorio hacia Argentina. El nuevo perfil de estos migrantes ya no era el de población rural-indígena en busca de trabajo temporal. Se trataba de población urbana, de los centros mineros y de ciudades grandes y medianas, con niveles de educación más elevados y que fueron a asentarse en zonas urbanas argentinas o en la periferia de las mismas. A finales de los ochenta, la cantidad de inmigrantes provenientes de Bolivia se asentaron en capital, y el Gran Buenos Aires, lo mismo que en la ciudad de La Plata y el Gran La Plata, superando significativamente a los que vivían en las provincias de Salta y Jujuy. Se estima que alrededor del 40% de

los inmigrantes bolivianos residen en área Metropolitana de Buenos Aires y la región platense.

De acuerdo con los anteriores datos históricos, Caggiano Sergio (2005) sostiene que entre 1960 y 1970 se detecta la presencia creciente de bolivianos en la región platense. Los inmigrantes recién llegados se dirigieron principalmente al cinturón rural periurbano: Romero, Lisandro Olmos, Arana, Alejandro Korn, Colonia Urquiza, Etcheverry, entre otros. En este caso, la inserción laboral de hombres y mujeres tiene lugar en la producción agraria horti-florícola. A finales de los ochenta, se consolidaron asentamientos en áreas plenamente urbanas, como es el caso de Tolosa, conocido como el *“barrio boliviano”*, ubicado a treinta cuadras del centro de la ciudad de La Plata. Los hombres se dedicaron prioritariamente a la construcción y al comercio, y las mujeres al comercio y a la industria textil.

La Universidad Nacional de La Plata fue un factor históricamente atractivo para estudiantes de varios países de América Latina. En 1958, surge el Centro de Estudiantes y Residentes Bolivianos dada la llegada progresiva de bolivianos con la finalidad de estudiar en la ciudad platense. Esta organización fue oficializada en 1983 y actualmente desenvuelve actividades socioculturales.

Las migraciones de los años noventa encontraron un contexto más homogéneo ya que los programas económicos neoliberales PAE (privatizaciones, apertura de mercados, reducción del Estado, disciplina fiscal rígida y sus efectos) no se limitaron a Bolivia, sino que fueron expandiéndose por todos los países del continente. La puesta en marcha de estas políticas en los países de América Latina incrementó los niveles de pobreza y generalizó la vulnerabilidad económica y de soberanía de los Estados. Con la recesión y la crisis económica que se vivió en Argentina en 2001, los flujos de migrantes bolivianos disminuyeron y comenzaron a cambiar de dirección hacia Brasil, Estados Unidos, España, entre otros.

Entendiendo los motivos de la llegada de los inmigrantes bolivianos a la Argentina, se puede interpretar la actual construcción de la identidad colectiva de los inmigrantes bolivianos en La Plata y la integración de los mismos. Se da

a partir del análisis de la práctica de las danzas manifestadas en la localidad y a través del estudio del campo cultural en el que participan. Unos siguen fieles a su tradición cultural ancestral, y otros pertenecen a la Nueva Bolivianidad que refiere a la adaptación de la cultura boliviana dentro de la socioeculturalidad Argentina según Grimson (2004). Ambos sectores luchan para obtener su legitimidad dentro de un contexto de migración y de interrelaciones entre argentinos y bolivianos.

Considerando lo expuesto anteriormente, se introducirá en el desarrollo de la indumentaria de determinadas danzas folclóricas y a continuación, los eventos más preponderantes de Bolivia en donde se manifiestan. Partiendo de los supuestos anteriores, se planteará una comparación entre los eventos, danzas y el respectivo indumento originario de Bolivia, y las que se expresan en Argentina, específicamente en el contexto delimitado, La Plata, Bs As.

Desde la perspectiva inspiraciones del diseño, la problemática expuesta surgió a partir de la observación directa de las performances bolivianas expresadas en la ciudad de La Plata durante el mes de Agosto en los últimos años. El gran número de personificaciones e indumentos llaman la atención del público en general debido a sus extravagantes morfologías y tonalidades. Sin embargo, gran parte de los espectadores desconocen sus significados, este hecho incentivó a la indagación del tema, a la contribución de su visibilidad y al entendimiento de la variedad cultural local.

1.3 Estado del Arte

Actualmente, la información referida al tema es escasa y si bien el folclore Boliviano se expresa en diversas partes del mundo, aun no se ha analizado el folclore boliviano en el caso específico de La Plata.

Gavazzo Natalia en *“Las danzas de Oruro en Buenos Aires: tradición e innovación”* (2006) realizó un acercamiento al campo cultural boliviano en Buenos Aires tomando como contexto migratorio los años entre 1999 y 2000 como algo nuevo que remite a un complejo proceso de selección,

reactualización e invención de formas culturales. La misma reveló distintos aspectos de la práctica de las danzas del Carnaval de Oruro, y particularmente de la Diablada, expresados en Buenos Aires, haciendo así una comparación entre ambos polos (texto original y nuevo) de acuerdo a la teoría de la brecha intertextual.

El principal trabajo que aporta fundamentos respecto a la danza como medio de identidad y comunicador social es la investigación para la disertación de doctorado en Antropología Cultural y Social de Sigl Eveline *“No se baila así nomás” I y II* (2012) en colaboración con el sociólogo, Mendoza Salazar David quien aportó al análisis a partir de su participación en eventos autóctonos y folklóricos. Reúne todas las danzas folklóricas y autóctonas de Bolivia y realiza un análisis intenso de cada una de ellas. Se enfoca en aspectos históricos y actuales, en el origen y el significado social.

El proyecto de grado de Villazón Boyán Claudia (2015) *“Propuesta para la puesta en valor y conservación de las danzas folclóricas como atractivo turístico cultural mediante un centro de interpretación”* hace referencia a las danzas folklóricas como atractivo turístico de Bolivia buscando revelar al público en general el legado cultural: vestimentas, las demostraciones de sus coreografías y de la música, su historia y sus cambios.

Respecto a los eventos folclóricos autóctonos más representativos, Fiorilo Besares Alejandra en *“Gran Poder y Carnaval de Oruro: Religiosidad, folklore, y su relación con la economía y turismo”* (2014) describe detalladamente la organización y desarrollo de los mismos. Además se adquirieron aportes de boletines informativos actuales, revistas bolivianas como La Patria (una edición especial del Carnaval de Oruro 2018 que cuenta con material visual del evento), folletos que indican fraternidades a desfilan y su itinerario por las calles de Oruro. Estos festejos son el modelo a seguir de los eventos realizados en la ciudad La Plata por la colectividad boliviana. Así mismo, se cuenta con material fotográfico de las danzas y vestimentas típicas presentes en los eventos manifestados de la localidad.

1.4 Problema

¿Cuáles son las características del folklore boliviano, en relación a la danza y a sus vestimentas típicas, y cuales asume en su traspaso a la cultura local de la Ciudad de La Plata en el contexto actual?

1.5 Objeto de Estudio

El folklore boliviano, en relación a la danza y a sus vestimentas típicas, manifestado en la cultura local platense en el contexto actual.

1.6 Marco teórico

Los conceptos de cultura e identidad son conceptos estrechamente interrelacionados e indisociables en sociología y antropología ya que la identidad se construye a partir de materiales culturales.

Existen diversas posturas y definiciones sobre el término cultura, ya que la misma fue evolucionando a lo largo del tiempo. En el presente capítulo, desarrollará una aproximación a la definición de cultura dando importancia la visión simbólica de Clifford Geertz y a otros conceptos que intervienen en el desarrollo de la investigación.

1.6.1 Cultura

Etimológicamente, la palabra cultura viene del latín “colere”, que significa cultivar. A lo largo de toda la Edad Media, la cultura había tenido connotaciones sólo agrarias pero luego se gesta una significación que será corroborada en el nacimiento de las ciencias sociales en el siglo XVIII, cuando el concepto pasa a tener un significado diferente, aunque inspirado en su viejo sentido de cultivo, “cultivo del alma” o “cultivo del espíritu”. Puesto que no se

puede desarrollar aquí todo el proceso histórico del concepto de cultura en las ciencias sociales, se resume en que se ha pasado de una concepción culturalista que definía cultura en términos de “modelos de comportamiento” durante los años cincuenta a una concepción simbólica que a partir de Geertz, en los años setenta, define la cultura como “pautas de significados”.

En el primer capítulo del libro de Clifford Geertz *“La interpretación de las culturas”* (1992), afirma, citando a Max Weber, que la cultura se presenta como una *“telaraña de significados”* que nosotros mismos hemos tejido a nuestro alrededor. Esta visión supone al hombre como un animal inserto en esas tramas de significación. Estos sistemas de símbolos creados por el hombre, compartidos, convencionales y aprendidos suministran a los seres humanos un marco significativo dentro del cual pueden orientarse en sus relaciones recíprocas, en su relación con el mundo que los rodea, y en su relación consigo mismos.

Entonces, la cultura no debe entenderse nunca como un repertorio homogéneo, estático e inmodificable de significados. Por el contrario, puede tener a la vez zonas de estabilidad y persistencia, y zonas de movilidad y cambio. Entonces, de acuerdo con Wright (1996), la cultura cambia constantemente de acuerdo a los contextos socio históricos en los que se produce. Tal es el caso del sociólogo polaco Bauman Zigmunt (2004), quien en varios de sus ensayos considera que en la sociedad posmoderna todo es “líquido” (“globalización líquida”, “sociedades líquidas”, “amores líquidos”, “identidades fluidas” etc.), negando de este modo toda estabilidad a los procesos sociales.

1.6.2 Patrimonio Cultural

Según la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), *“ patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio”*.

Es importante reconocer que el patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos (patrimonio material), sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados con la artesanía tradicional (patrimonio inmaterial).

1.6.2.1 Patrimonio Cultural Inmaterial o Intangible

Existen dos convenciones organizadas por la UNESCO sumamente importantes que ayudan a al entendimiento del patrimonio cultural inmaterial.

La *“Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural”* de 1972 reconoce explícitamente que es responsabilidad del Estado identificar y delimitar los bienes culturales y naturales presentes en su territorio con el fin de asegurar su protección. Se añade que sin ningún perjuicio de la soberanía de los Estados, los bienes culturales y naturales constituyen un patrimonio universal para la protección y la comunidad internacional entera tiene el deber de cooperar y respetar. A partir de este punto, el patrimonio cultural y natural tiene una pertenencia doble: al estado donde se sitúa y la comunidad internacional, representada por el sistema de Naciones Unidas, encargada de vigilar su salvaguardia.

En este marco de dicha normativa internacional, la República de Bolivia presentó una carta ante la UNESCO a través de su ministerio de Relaciones Exteriores y de Cultos el 24 de abril de 1973 que proponía lo siguiente:

“Adjunción a la convención de Ginebra de un nuevo protocolo que declarara propiedad de los Estados miembros las expresiones culturales de origen colectivo o anónimas que habían sido elaboradas o habían adquirido un carácter tradicional en su territorio.

La firma de un acuerdo que apuntase a reglamentar la conservación, la promoción y la difusión del folklore, y la creación de un Registro internacional de bienes culturales folklóricos, sobre la base de la Recomendación de 1964.

La extensión de la competencia del Comité intergubernamental previsto por el artículo XI de la Convención de Ginebra al estudio de los problemas que podría conllevar al protocolo propuesto, por ejemplo en caso de atribución a varios Estados , sobre la base de criterios científicos, de la paternidad de expresiones comunes.”

Todo este ámbito había estado ausente de la legislación internacional sobre los derechos de propiedad intelectual. Para el gobierno boliviano, estos instrumentos, como otras convenciones establecidas por las UNESCO, apuntaban a asegurar la protección de los objetos tangibles, pero no de las formas de expresión como la música y la danza.

La “*Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*” de 2003 apoya un régimen de apropiación material sobre obras, prácticas o expresiones susceptibles de conformar el patrimonio cultural inmaterial. El mismo contribuye al mantenimiento de la diversidad cultural lo que cuenta como patrimonio mundial y a su vez, respeta el derecho a la propiedad de los individuos, grupos y comunidades sobre sus producciones inmateriales. La cuestión de autenticidad fue omitida en dicha convención ya que el carácter vivo y mutable de dicho patrimonio no permite fijar una idea estricta de la obra en el tiempo.

Entonces, a partir de la Convención del 2003, debe de entenderse por patrimonio inmaterial *“todo aquel patrimonio que debe salvaguardarse y consiste en el reconocimiento de los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas transmitidos de generación en generación y que infunden a las comunidades y a los grupos un sentimiento de identidad y continuidad, contribuyendo así a promover el respeto a la diversidad cultural y la creatividad humana”*.

Tal como se define en la Convención, el patrimonio cultural inmaterial, se manifiesta particularmente en los siguientes ámbitos:

“Las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial.

Las artes del espectáculo.

Los usos sociales, rituales y actos festivos.

Los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.

Las técnicas ancestrales tradicionales”.

La Convención incluye también los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que son inherentes a las prácticas y expresiones culturales.

1.6.3 Identidad

De acuerdo con Molano Olga (2007), la identidad es *“el sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias”*. Este sector social por lo general está localizado geográficamente, pero no de manera necesaria como es el caso de los emigrantes, refugiados, desplazados y otros. Por lo tanto, identidad no es un término fijo, sino que se recrea individual y colectivamente alimentándose de forma continua de la influencia exterior. Es decir, no es más que la cultura interiorizada por los sujetos, considerada bajo el ángulo de su función diferenciadora y contrastiva en relación con otros sujetos.

Efectivamente, las identidades colectivas nos asemejan a aquellos con los que compartimos esas características; sin embargo, esto no significa una total e indiscutible homogeneización, solamente hace referencia a que existen ciertas características que pueden ser simbólicas o tangibles, que hacen que cierto grupo se distinga de otro.

“Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad” (González Varas, 2000), se entiende que la identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural, por ende, no existe identidad cultural sin memoria, sin capacidad de reconocer el pasado y sin elementos simbólicos.

“La identidad sólo es posible y puede manifestarse a partir del patrimonio cultural, que existe de antemano y su existencia es independiente de su reconocimiento. El patrimonio y la identidad cultural no son elementos estáticos, sino entidades sujetas a permanentes cambios, están condicionadas por factores externos y por la continua retroalimentación entre ambos” (Bákula, 2000). Un ejemplo de ello es el Carnaval de Oruro de Bolivia declarado Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad por la UNESCO en 2001, sus nativos trasladan y recrean los rituales , la música y la danza de respectivo carnaval a diversas partes del mundo, y estos factores van a adaptándose, relacionándose y enriqueciéndose de otras culturas.

1.6.4 Folklore

El vocablo folklore aparece en la histórica carta que el arqueólogo William John Thoms (1846) a la revista londinense “Athenaeum”. En ella propone a los estudiosos de la cultura popular de las tradiciones, sustituir la denominación generalizada de “antigüedad y literatura popular” por el término compuesto “Folk”, pueblo y “Lore”, saber . De acuerdo a ello, se define Folklore como “el saber del pueblo”.

Después de esta última propuesta se crea la *Folklore Society* (1978), donde el término se fue popularizando y aprobando por los intelectuales de la época hasta reinar en la actualidad en las diferentes sociedades. A partir de la Edad Media, se recopila referencias sobre diferentes artistas populares quienes trabajaron coplas, literatura, entre otros, con hincapié en la vida del campo así como en las costumbres de una sociedad humilde. Es así que por herencia a través de muchas generaciones se ha llevado a cabo la cultura popular en medio de supersticiones y magia.

Para Poviña (1954), el folclore en cuanto a ciencia es la manifestación cognoscitiva del proceso de diferenciación de un grupo determinado, y el folclore como objeto es la expresión natural del saber del pueblo.

Tamayo William (1997) introduce al folklore como uno de los más amplios y perdurables nexos del pueblo con su cultura ancestral a través de los mitos, tradiciones, cuentos, leyendas, danzas, poesías y canciones, entre otros, entendiéndose así que la cultura como un fenómeno popular-tradicional que se adquiere y difunde mediante la experiencia, es decir, se colectiviza y perdura en el tiempo mediante la tradición que prevalece de generación en generación. Como parte del folclore boliviano, se toman dos ejes potenciales a analizar a lo largo de la investigación: la danza y su vestuario.

1.6.5 Danza folklórica

En efecto, Sigl Eveline (2012) manifiesta que la danza es un fenómeno “*transversal*” que entrecruza muchos aspectos de la vida humana, que existe en todas las sociedades y que a través de su carácter holístico demuestra que es la división cartesiana entre cuerpo y mente. Evidentemente, la danza es indicadora y generadora de identidad. Llama atención que actualmente no se hayan producido más estudios al respecto, tomando en cuenta que la danza es un acto social y culturalmente determinado que reúne componentes físicos, culturales, sociales, emocionales, económicos, estéticos, políticos y comunicacionales.

Hanna Judith (1979) reconoce que la danza involucra conceptos (naciones sobre la danza), procesos (comportamientos en relación a la danza), productos (la performance) y funciones (consecuencias). Dado su carácter de producto socio-cultural, los diferentes aspectos de la danza frecuentemente son analizados con el objetivo de entender los contextos sociales en que son producidos. Hanna propone “*comprender a la danza como un sistema de comunicación, como sistema de símbolos y de significados*” que se produce en un tiempo y lugar específico. Para la autora, la danza es un comportamiento comunicacional, un texto en movimiento o un lenguaje corporal, en el que su dimensión comunicacional sostiene la mayor parte de las otras motivaciones y acciones de la danza. En

esta concepción la danza es un medio, un instrumento y un “*símbolo físico*” que revela sentimientos, sentimientos e identidad.

De acuerdo con la anterior autora, Valverde Norah también sostiene que “*la danza es un producto social, como todas las demás artes, con las que comparte la naturaleza estético-comunicativa o simbólico-estético, la que, en lo que la define específicamente, se expresa mediante la construcción rítmica de movimientos en el espacio.*” No obstante de esta definición, Valverde profundiza en cuanto a la naturaleza de la danza y su relación con el concepto folclore. La danza folklórica representa a los bailes típicos y tradicionales de una cultura. Se lleva a cabo por tradición y puede ser bailada por cualquier hombre o mujer. No es exclusividad de bailarines profesionales aunque existen grupos profesionales de danza folclórica que recrean bailes de su respectivo país. En este sentido, la danza folklórica es aquella que, teniendo uno o varios de sus elementos constitutivos (ritmo, movimientos, vestimenta, significado) es ejecutada por miembros de sectores subalternos o no, en el campo o en las ciudades, en ocasión de festividades cívicas o religiosas principalmente.

La danza folklórica no solo es de uno, es de distintas sociedades, de distintas culturas. Fortún Julia (1976) indica que “*Así como quedó planteado, lo folklórico no se define por su pertenencia a un grupo social específico o a una región geográfica dada, sino más bien por su capacidad de prolongación de lo tradicional con las adecuaciones y recreaciones que hagan falta, la danza folklórica también se circunscribe dentro de esos parámetros.*”

Para considerar a la danza como parte del folclore, Fortún toma en cuenta los siguientes ítems: “*(...) lo folklórico se delimita por cuatro criterios: la tradicionalidad (prolongación en el tiempo de los elementos culturales de etapas pasadas), la transmisión empírica (la comunicación oral o escrita, de generación en generación, pero no de manera sistemática), el anonimato (el desconocimiento de la identidad del autor individual que supone toda creación cultural) y la popularidad (el dominio del hecho por el mayor número de miembros de la comunidad).*”

La danza tiene un sin fin de motivaciones para mostrarlo ya sea por una ocasión especial o para uno mismo, pero ambos muestran sus sentimientos

mediante movimientos corporales y es así, que Antonio Paredes sostiene que: *“para el indígena boliviano, la danza es una necesidad vital; a más de significarle una mística. (...) Bailan cuando se alegran como cuando tienen penas, por propia voluntad, o por mandato de las autoridades”*.

1.6.6 Vestimenta típica o “traje”

Sobre la base de las ideas expuestas y en virtud de que una de las principales características este folclore es la indumentaria, Hurgaya Sandra (2014), afirma que el vestuario es un tema fundamental en estudio. Originariamente, la vestimenta típica de las danzas fueron elaboradas para el uso en los rituales pastoriles, agrícolas, ceremoniales y en las vivencias pasadas; por tanto los distintos vestuarios, dan impresión cromática y son una representación icónica, que expresan identificaciones culturales, tradiciones, valoraciones paisajísticas y litúrgicas según el calendario andino, relaciones sociales y convivencias con la naturaleza.

“La vestimenta típica es el resultado de la tradición artesanal y simbólica ejercida en cada región, representándose esta mediante los modos de uso y rasgos característicos de cada una de las prendas y tipologías” (Wolf, 2016)

En lo que respecta, cabe introducir los códigos de indumentaria como portadores de una doble función en mundo del protocolo y la imagen pública; por una lado, establecer normas de integración social en determinadas ocasiones o contextos y, por otro, una función comunicativa (Lara, 2012). De esta manera y con el fin de expresar la cultura a través de códigos indumentarios, se establecen sistemas cuidadosamente contruidos para lograr una correcta referencia a la pertenencia de una comunidad o grupo social, como también a la participación en determinados rituales y ceremonias.

En el caso de la indumentaria folklórica boliviana es importante resaltar que al referirse a la vestimenta, la colectividad emplea el término de *traje* y no de disfraz. A diferencia del disfraz, el traje involucra cotidianeidad, es decir que no se oculta identidad, sino que la reafirma.

1.6.7 Multiculturalidad, pluriculturalidad, transculturación, aculturación.

Entendido el concepto de Cultura e identidad, se desembocará en los términos, pluriculturalidad, multiculturalidad, transculturación, aculturación, hibridación cultural e interculturalidad. Actualmente los mismos prestan a mucha confusión por lo que la presente investigación toma las ideas de diversos autores para poder diferenciar los conceptos:

La multiculturalidad remite a *“la multiplicidad de culturas que existen dentro de un determinado espacio, sea local, regional, nacional o internacional, sin que se den situaciones de intercambio entre ellas”* (Alavez, 2014). Se limitan a coexistir pero no a convivir. Parte del concepto del reconocimiento del derecho a ser diferente y del respeto entre diversos colectivos culturales.

La pluriculturalidad caracteriza *“la particularidad de una región en su diversidad sociocultural”* (Lozano, 2005). A diferencia del término anterior, señala convivencia y posible interrelación entre las culturas en ese mismo espacio territorial. Es un fenómeno que puede tener lugar en cualquier sociedad fruto de fenómenos migratorios.

La transculturación se generó en el terreno de la antropología a partir del año 1940; el concepto lo ideó Fernando Ortiz en *“Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar”*. El autor sostiene *“Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una nueva y distinta cultura (...), sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente (...)”*

El término aculturación fue creado por Wesley Powell John, antropólogo estadounidense para calificar los cambios observados entre los emigrantes en las sociedades americanas, especialmente en los siglos XVIII y XIX. En 1936 la *American Anthropological Association* nombró una comisión para revisar el concepto. Esta comisión, formada por eminencias del calibre de Redfield, Linton y Hertskovits definió aculturación *como “aquellos fenómenos que resultan cuando grupos de individuos de culturas diferentes entran en contacto,*

continuo y de primera mano, con cambios subsecuentes en los patrones culturales originales de uno o de ambos grupos".(American Anthropologist ,1936) Este último término refiere al resultado de un proceso en el cual una persona o un grupo de ellas adquieren una nueva cultura (o aspectos de la misma). Los individuos de la cultura dominada se adaptan, es decir se aculturán, incorporando elementos de la cultura dominante.

De acuerdo con Cuché Denys en su obra "*La noción de la cultura en Ciencias Sociales*" (1966), se determina que la "a" de aculturación, no era privativa de "sin cultura" sino que significaba un movimiento de acercamiento cultural.

Por lo tanto, aculturación y transculturación son nociones intercambiables, con la condición de que se defina bien que se trata de procesos de contacto cultural que ocurren en múltiples direcciones y que siempre implican relaciones de poder y de dominación.

1.6.8 Hibridación cultural

Teniendo en cuenta los fundamentos de hibridación cultural de Canclini García:

"La hibridación sociocultural no es una simple mezcla de estructuras o prácticas sociales discretas, puras, que existían en forma separada, y al combinarse, generan nuevas estructuras y nuevas prácticas. A veces esto ocurre de modo no planeado, o es el resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos o de intercambio económico o comunicacional" (Canclini, 1989). Por lo tanto, cada nación ha sufrido cambios en su sociedad y estructura, de acuerdo a sus contextos socio-políticos, económicos y culturales característicos; al mismo tiempo es un fenómeno de carácter universal, al que ninguna población está exenta de experimentar. De hecho, se podría ver como un proceso natural en la evolución de cada sociedad, en la que en un determinado momento, esta se verá obligada a reconfigurarse tomando en cuenta sus elementos pasados y los futuros o en vías de desarrollo.

1.6.9 Interculturalidad

Según Mondragón Araceli (2010), el concepto de interculturalidad:

“(...) surge un poco después del concepto de multiculturalidad y como una forma de complementarlo; el uso de ambos como categoría analítica de las realidades sociales y políticas se hace común y recurrente a finales del siglo XX. Así, si la propuesta multicultural se refiere a la coexistencia de distintas culturas dentro de un mismo territorio e incluso compartiendo un mismo marco jurídico, la interculturalidad apela a la relación simétrica y dialógica entre culturas diversas en un intento de conocimiento y aceptación, trascendiendo la simple tolerancia.”

La Fundación de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF) sostiene que la interculturalidad significa *“entre culturas”*, no un simple contacto entre culturas, sino un intercambio que se establece en términos equitativos, en condiciones de igualdad. Dicho término no puede reducirse a la mezcla, fusión o combinación híbrida de elementos, tradiciones, características o prácticas; representa procesos dinámicos y de múltiple dirección, repletos de creación y de tensión, y siempre en construcción. La misma debe ser entendida como un proceso permanente de relación, comunicación y aprendizaje entre personas, grupos, conocimientos, valores y tradiciones distintas, orientada a generar, construir y propiciar un respeto mutuo, y a un desarrollo pleno de las capacidades de los individuos, por encima de sus diferencias culturales y sociales.

En sí, la interculturalidad intenta romper con la historia hegemónica de una cultura dominante y otras subordinadas y, de esa manera, reforzar las identidades tradicionalmente excluidas para construir, en la vida cotidiana, una convivencia de respeto y de legitimidad entre todos los grupos de la sociedad (Walsh, 1998).

Lo *“inter”* es lo que Homi Bhaba (1994) refiere como el *“tercer espacio”* o espacio intermedio. Es ahí donde dos o más culturas se encuentran en un espacio de traducción, interacción y negociación en el cual cada uno mantiene algo de sí, sin asimilarse a la otra, a través del respeto y el reconocimiento de

las diferencias y convergencias entre las personas y grupos. Esta noción del tercer espacio es útil para entender las relaciones entre interculturalidad e identidad, y unidad y diversidad, porque permite una forma de conceptualizar y visualizar la relación entre culturas como algo fluido, movable y dialéctico. Con los contactos cada vez más grandes entre culturas, impulsados por la migración y por los nuevos flujos de imágenes e información de los medios de comunicación, las identidades culturales ya son “fronterizas” y cambiantes; es decir, en el contacto y encuentro cultural, hay elementos que no son ni lo uno ni lo otro, sino algo más que responde a los términos y territorios de ambos.

En efecto, la interculturalidad es el concepto adecuado que responde al desarrollo de la presente investigación. Entonces, no hay fronteras rígidas entre culturas o entre personas que pertenecen a distintos grupos culturales como tampoco hay culturas puras o estáticas, sino divisiones dinámicas y flexibles en las cuales siempre hay huellas o vestigios de los otros en otros.

1.6.10 Nueva Bolivianidad

Uno de los conceptos claves que parte de la interculturalidad es la “*Nueva Bolivianidad*”, concepto elaborado científicamente por el antropólogo Grimson en “*La cultura en las crisis Latinoamericanas*” (2004). Con él designa por un lado el fenómeno del encuentro de distintas tradiciones regionales y sociales, y también remite a la voluntad manifestada por la mayoría de la colectividad de origen boliviano de integrarse activamente al desarrollo de la ciudadanía democrática argentina. Entonces, tal término refiere a la cultura originaria de Bolivia pero que, “fabricada” en Buenos Aires, se transforma en relación a sus nuevas condiciones de producción y reproducción. De este modo la “nueva bolivianidad” sería parte de la “Nueva Argentinidad”, concepto establecido por Santillo Miguel en “*Las organizaciones de inmigrantes y sus redes en Argentina*” (2003).

1.7 Objetivos

1.7.1 Objetivo general

Caracterizar el indumento típico boliviano en relación a la danza folklórica que se expresa en la ciudad de La Plata, producto de la interacción intercultural entre ambas colectividades, boliviana y local.

1.7.2 Objetivo práctico

Desarrollar una colección de indumentaria compuesta por tres líneas de distintas ocasiones de uso (Coctel, Prêt-à-porter, Deportivo) cuyos rasgos, materialidades, recursos y paleta de color serán adoptados del indumento y las respectivas danzas folclóricas de Bolivia.

1.7.3 Objetivos específicos

- Explicar el rol de la danza folklórica como medio de identidad e integración intercultural.
- Determinar los conceptos y significados de las danzas manifestadas en La Plata.
- Describir el indumento típico boliviano y sus accesorios.
- Generar un análisis comparativo entre indumento autóctono y el que se aprecia en la ciudad platense.
- Identificar los eventos específicos donde se expresan estas performances y relacionar los mismos con los eventos autóctonos de Bolivia.
- Reconocer las fraternidades platenses que practican las mismas.

1.8 Argumento central

Uno de los principales elementos que constituyen el folklore boliviano es la danza. La misma es un agente performativo que constituye y fortalece identidades en nuevos contextos. Entonces, si bien se intenta reproducir la danza imitando todos los elementos de la autóctona, su práctica debe adaptarse permanentemente a los recursos disponibles de la ciudad, desde la elección del indumento, de la música o bien de las coreografías, teniendo en cuenta que también se responde a lo que transmite la comunidad platense a través del contacto intercultural.

Se toma la interculturalidad como un proceso fructífero para las culturas partiendo del respeto entre las mismas y del reconocimiento de la diversidad. En este espacio intercultural se produce la interacción entre comunidades diferentes y por lo tanto, el intercambio de conocimientos, prácticas, tradiciones, valores, normas, entre otros.

La interculturalidad es producto de la migración. Migrar hacia otro espacio implica que las personas transporten consigo cultura y al convivir e interactuar con otra comunidad, la misma evoluciona y se genera nueva cultura. Por lo tanto se concibe al inmigrante como un ser humano al que le debemos lo que somos y que puede seguir enriqueciéndonos. Este hecho se reproduce en diferentes espacios pero el marco de la presente investigación se delimita al caso específico de la colectividad boliviana en la ciudad de La Plata.

1.9 Metodología

La presente investigación presenta un enfoque metodológico cualitativo. Posee un alcance descriptivo ya que propone caracterizar las colectividades abordadas considerando su interacción a través de los eventos folclóricos bolivianos. Se describen cada una de las danzas que se expresan en los eventos platenses más representativos, sus significados, y poniendo mayor énfasis en el análisis de su indumento. Asimismo es de carácter exploratorio

ya que es el primer acercamiento que se realiza del folclore boliviano específicamente en el contexto de la ciudad platense.

Según su fin, la presente investigación es teórica. Aporta al enriquecimiento cultural y genera conocimiento sustentado en teorías como la Nueva Bolivianidad, producto de la interculturalidad.

De acuerdo con su naturaleza es documental ya que parte de documentos y bibliografía de diferentes autores de fuente tanto primaria como secundaria; también es de carácter empírico ya que el análisis se basa en la observación participativa, directa y de campo de señalados eventos folclóricos, y del registro propio de material fotográfico.

La investigación cuenta complementariamente con una técnica de recolección de datos propia de la metodología cualitativa. Se consideran dos modelos de entrevistas: a directivos y a integrantes de diversos conjuntos folklóricos. Se entrevistó al Director de la Fraternidad Folklórica Morenada Real Intocables La Plata que forma parte de Asociación de Fraternidades Unidas Virgen de Copacabana La Plata (AFUVIC), a la Directora de La Fraternidad Diablada Ana La Plata que igualmente es parte de AFUVIC , y finalmente, al Director de la Fraternidad Folklórica Caporales Sin Fronteras de La Plata, quién es el responsable y cara visible de dicha fraternidad frente a AFUVIC y a la Asociación de Conjuntos Folklóricos de Residentes Bolivianos en Argentina (ACFORBA). Simultáneamente se interrogaron a hermanos que practican diferentes danzas para tener un panorama acerca de la interacción que conllevan con la cultura local, los cambios que perciben en su folclore a partir de este contacto intercultural, y cómo se organizan y desenvuelven para poder llevar a cabo este tipo de eventos al público platense.

Desde el punto de vista del diseño, se caracterizaron las partes que conforman el traje de cada una de las danzas autóctonas de Bolivia partiendo desde indicadores como los textiles, morfologías, siluetas, recursos, paleta de colores, texturas, ejes, entre otros. En base a ello, se aplicó una técnica de análisis comparativo con los trajes folklóricos que se observan en La Plata, teniendo en cuenta los indicadores nombrados anteriormente. Esta práctica permite verificar los cambios o los nuevos rasgos existentes que se dieron en

los trajes folklóricos dados en el presente contexto. El estudio meticuloso del indumento típico boliviano en La Plata, sumado al análisis arquitectónico de la ciudad, la interpretación de artistas, diseñadores, colecciones y rubros dieron paso a la creación de la Colección: Tusuy.

Modelo de Entrevista A

Entrevista a directivo

Nombre y Apellido del entrevistado:

Nacionalidad:

Edad:

Fecha:

Lugar:

1. ¿Cómo iniciaste en el ámbito del folclore boliviano? ¿Cuándo?
2. ¿A qué fraternidad representas? ¿Cuál es el motivo por el que decidís estar al frente de la misma y cuáles son tus responsabilidades?
3. ¿Cómo surgió la fraternidad? ¿Quién la fundó y en qué año? ¿Cómo se organizan?
4. ¿Quiénes pueden integrarla? ¿Cuál el motivo por el que los fraternos deciden bailar?
5. ¿Conoces el origen de dicha danza? ¿Qué simboliza? ¿Qué es lo que atrae de la misma? ¿Qué otras danzas bolivianas reconoces? ¿Cuáles pueden apreciar en La Plata?
6. ¿La fraternidad forma parte de otra organización? ¿Qué tipo de organización es? ¿Cuándo se fundó? ¿Cuándo se integró tu fraternidad a la misma?
7. ¿En qué eventos participa tu fraternidad? ¿Cuáles son los eventos de mayor importancia en Ciudad de La Plata? ¿Cuáles son las características de los mismos?
8. ¿Qué entendés por el concepto de interculturalidad? ¿Cuál es la recepción del público platense respecto a tales eventos bolivianos?
9. ¿Qué cambios percibís en cuanto a la danza, la música y las costumbres bolivianas desenvueltas en este nuevo contexto (Ciudad de La Plata)? ¿Qué tradiciones o costumbres toman los bolivianos de la comunidad local platense y viceversa?
10. Respecto al indumento típico que posee el grupo, ¿Cuál es su procedencia? En caso de que los trajes sean elaborados en Argentina ¿Identificas diferencias con respecto a los trajes autóctonos bolivianos? ¿Cada cuánto lapso de tiempo se renueva el traje?
11. ¿Qué personajes reconoces en esta danza? ¿Cómo se componen los trajes? Describir prendas o accesorios.

12. ¿Que simbolizan los colores de tu traje? ¿Qué representan los diseños o figuras?
13. ¿La fraternidad posee uniforme institucional o de ensayo? ¿Cómo se compone? ¿Tiene relación respecto al diseño del traje típico principal? Describir.

Modelo de Entrevista B

Entrevista a fraterno

Nombre y Apellido del entrevistado:

Nacionalidad:

Edad:

Fecha:

Lugar: La Plata

1. ¿Cómo iniciaste en el ámbito del folclore boliviano? ¿Cuándo?
2. ¿A qué fraternidad perteneces? ¿Cuál es el motivo por el que decidís corresponder a dicho grupo?
3. ¿En qué año se fundó? ¿Cómo se organizan?
4. ¿Quiénes pueden integrarla? ¿Cuál el motivo por el que los fraternos deciden bailar?
5. ¿Conoces el origen de dicha danza? ¿Qué simboliza? ¿Qué es lo que atrae de la misma? ¿Qué otras danzas bolivianas reconoces? ¿Cuáles pueden apreciar en La Plata?
6. ¿La fraternidad forma parte de otra organización? ¿Qué tipo de organización es? ¿Cuándo se fundó? ¿Cuándo se integró tu fraternidad a la misma?
7. ¿En qué eventos participa tu fraternidad? ¿Cuáles son los eventos de mayor importancia en Ciudad de La Plata? ¿Cuáles son las características de los mismos?
8. ¿Qué entendés por el concepto de interculturalidad? ¿Cuál es la recepción del público platense respecto a tales eventos bolivianos?
9. ¿Qué cambios percibís en cuanto a la danza, la música y las costumbres bolivianas desenvueltas en este nuevo contexto (Ciudad de La Plata)? ¿Qué tradiciones o costumbres toman los bolivianos de la comunidad local platense y viceversa?
10. Respecto al indumento típico que posee el grupo, ¿Cuál es su procedencia? ¿Identificas diferencias con respecto a los trajes autóctonos bolivianos? ¿Cada cuánto lapso de tiempo se renueva el traje?
11. ¿Qué personajes reconoces en esta danza? (Por ejemplo: En el caso de la Diablada: Lucifer, China Morena, Arcángel, etc.). ¿Cómo se componen los trajes? Describir prendas o accesorios.

12. ¿Que simbolizan los colores de tu traje? ¿Qué representan los diseños o figuras?
13. ¿La fraternidad posee uniforme institucional o de ensayo? ¿Cómo se compone? ¿Tiene relación respecto al diseño del traje típico principal? Describir.

Capítulo II

2. Bolivia en La Plata

2.1 La ciudad de La Plata

“Kaipi en La Plata” hace referencia al estudio del campo cultural boliviano en la localidad de La Plata, ciudad argentina, capital de la provincia de Buenos Aires y cabecera del partido homónimo. Está ubicada a 56 km al sudeste de la ciudad de Buenos Aires y es considerada la cuarta ciudad más poblada del país con y el quinto aglomerado urbano con más habitantes después de Buenos Aires, Córdoba, Rosario y Mendoza. Es conocida como *“la ciudad de las diagonales”*, y en menor medida como *“la ciudad de los tilos”*. Es el principal centro político, administrativo y educativo de la provincia. Su aglomerado urbano, el Gran La Plata, está compuesto por los partidos de La Plata, Berisso y Ensenada.

2.1.1 Origen

La ciudad fue planificada y construida específicamente para ser capital de la provincia después de que la ciudad de Buenos Aires fue declarada como Distrito Federal en 1880. Fue fundada oficialmente por el Gobernador Dardo Rocha el 19 de noviembre de 1882 en presencia del ministro Victorino de La Plaza en representación del presidente Roca Julio y se colocó la Piedra Fundamental en una urna enterrada en el centro geográfico de la ciudad, actualmente Plaza Moreno. Entre los años 1952 y 1955, la ciudad era denominada Ciudad de Eva Perón.

2.1.2 Arquitectura

La traza de la ciudad, concebida por el Departamento de Ingenieros a cargo del ingeniero Pedro Benoit, se caracteriza por una estricta cuadrícula y sus numerosas avenidas y diagonales, que ocupa alrededor de 25 km². La forma aproximada del plano original es la de un cuadrado de 38 x 38 cuadras. La

convergencia de las dos diagonales más importantes, 73 y 74, que atraviesan la ciudad de este a oeste y de norte a sur, respectivamente, se produce en la Plaza Moreno, centro de la ciudad.

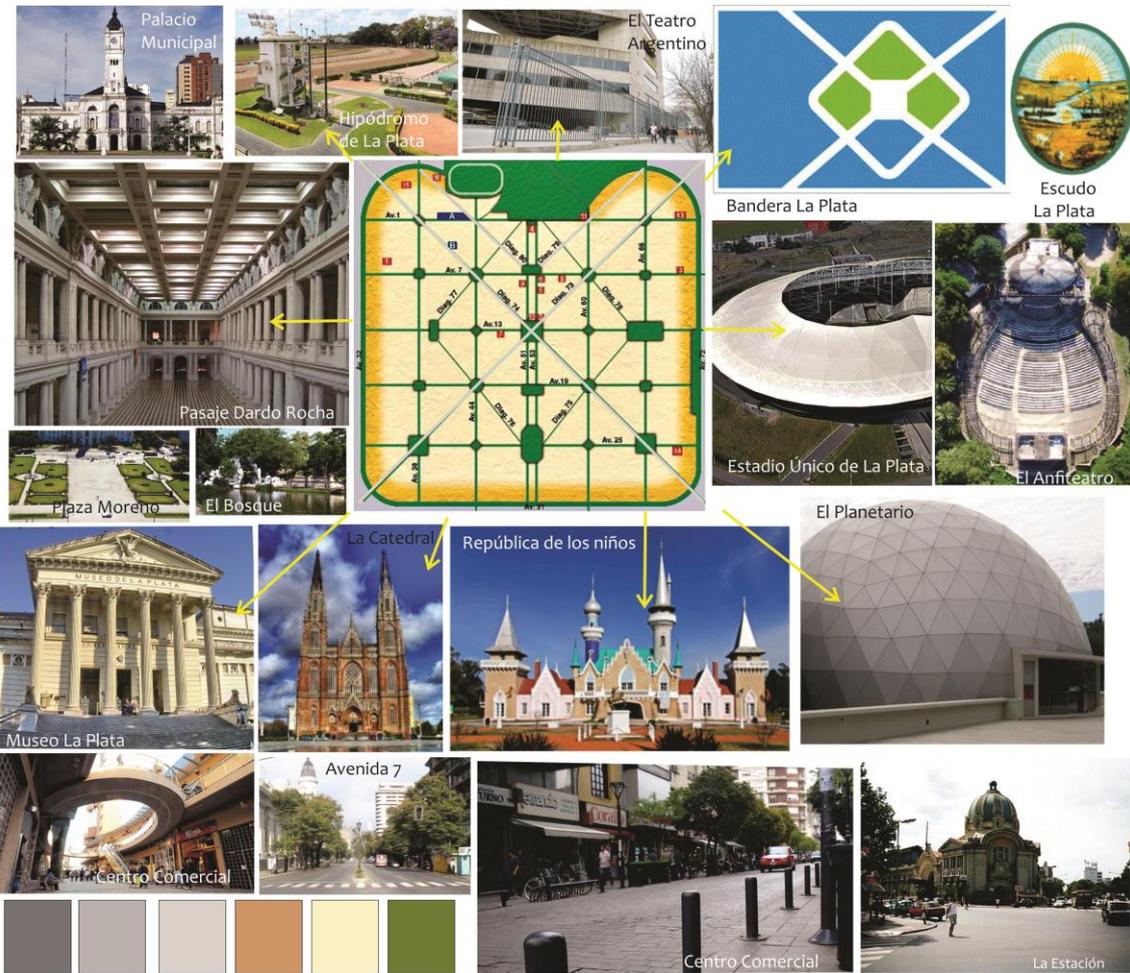
En la “*ciudad de los tilos y las diagonales*”, cada seis calles se encuentra una avenida, y en cada intersección de avenidas aparece uno de sus 23 parques y plazas (incluido el Paseo del Bosque), interconectados a su vez por diagonales. Las plazas presentan determinadas especies arbóreas que las caracteriza, especialmente tilos (árbol representativo de la ciudad), así como también por plátanos, jacarandás, arces americanos, naranjos, palos borrachos y paraísos, entre otros.

Sobre la dirección sudoeste-nordeste y sobre uno de los ejes de simetría de la ciudad están las Avenidas 51 y 53, que encierran el llamado Eje Monumental de La Plata, donde están los edificios fundacionales, construidos al mismo tiempo en la época de la fundación de la ciudad, tras una convocatoria internacional de propuestas.

En cuanto al borde nordeste de La Plata, Benoit proyectó el Paseo del Bosque, un inmenso espacio verde y público inspirado en el Parque Tres de Febrero de Buenos Aires. Aunque su idea original no se respetó, ya que en 1884 ya se decía que parte de las tierras del parque serían destinadas para el futuro Hipódromo de La Plata, el Bosque sigue siendo el principal parque platense. A lo largo del siglo XX, numerosos edificios y concesiones a entidades privadas siguieron adueñándose de las tierras públicas del Paseo del Bosque. Aun así, hoy en día se destacan su lago, el anfiteatro Martín Fierro, su Jardín Zoológico y Botánico de estilo victoriano, el observatorio astronómico, y el Museo de Ciencias Naturales, dependiente de la UNLP, con sus famosas colecciones.

Un eje urbano secundario, especializado en la actividad bancaria, se creó sobre la Avenida 7, entre la Plaza San Martín y la Plaza Italia, con las sedes de bancos tanto públicos (municipal, provincial y nacional) como privados. La Universidad Nacional de La Plata, nacionalizada en 1905, ocupó principalmente el Paseo del Bosque, aunque también creció sobre la Avenida 7 y la Plaza Rocha.

Una Avenida de Circunvalación bordea la ciudad, formando las aristas perimetrales de este cuadrado ideal que consistió en el plano urbano original. Está compuesta por las Avenidas 32, 122, 72 y 31, e incluye cuatro avenidas curvas que evitan los vértices del cuadrado, llamadas boulevards 81, 82, 83 y 84. También la ciudad presenta una serie de diagonales menores conectan los cruces de las avenidas principales y sus plazas.



Esquema Ciudad de La Plata y sus vistas. Fuente: Elaboración propia.

2.1.3 Cultura

La cultura tiene un gran papel en la ciudad de La Plata. Esto se refleja en la numerosa cantidad de centros culturales, teatros, museos, cines y bibliotecas que se hallan en la ciudad, además de la Universidad Nacional de La Plata, el observatorio astronómico, la República de los Niños, el Estadio Único de La

Plata y la Catedral. En la ciudad, conviven y se manifiestan diversas colectividades extranjeras que exponen sus raíces en determinados eventos de la agenda local, promoviéndose así, el concepto de interculturalidad.

En cuanto a la colectividad española, se destaca en sus contribuciones, por ejemplo con el reconocido Hospital Español. España también ha reconocido a su comunidad instalando un Consulado General, habiendo construido una casa para tal fin y para el asentamiento de un diplomático de carrera y su familia. Actualmente en el mismo edificio funciona el Viceconsulado Honorario de España.

Por el lado de la colectividad italiana, se destaca la Federación de Asociaciones Italianas de la Circunscripción Consular La Plata que agrupa a numerosas instituciones vinculadas a la colectividad. Esta colectividad también posee dos escuelas, el Instituto de Cultura Itálica (Escuela Italiana) y el Centro Cultural Bivongesi y el reconocido Hospital Italiano. Además, Italia instaló en esta ciudad un Consulado General. En el año 2016, a través de la Ley Provincial 14.883, La Plata fue nombrada como *la “Capital del Inmigrante Italiano”* por la Legislatura bonaerense, por ser la ciudad con más arraigo y en la que se encuentra la colectividad italiana más numerosa en el territorio de la provincia de Buenos Aires.

La comunidad árabe cuenta también con varias instituciones, entre ellas la Asociación Siriana Ortodoxa de Beneficencia, la Asociación Argentino Islámica de La Plata, la Sociedad Libanesa de La Plata y el Club Libanés de La Plata.

La comunidad judía de La Plata cuenta con numerosas instituciones, entre ellas el Centro Sefaradí , la Asociación Cultural Israelita Max Nordau, la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA) La Plata, que posee bajo su órbita la Escuela Hebrea Jaim Najman Bialik y el Cementerio Israelita de la ciudad; el Beit Jabad La Plata¹, parte del Movimiento Jabad Lubavitch Argentina, que

¹ “El Beit Jabad La Plata es una entidad judaica de beneficencia, apolítica, parte del Movimiento Jabad Lubavitch Argentina, dedicada a actividades culturales, sociales y de asistencia que cuida las necesidades de la comunidad, abriendo oportunidades para que judíos, de todos los niveles, descubran y amplíen sus conocimientos en la búsqueda de su herencia genuina, la Torá, nuestra verdadera e inmutable guía de vida.” Recuperado de <http://www.jabadlaplata.org.ar/quienes-somos/>

cuenta con una Biblioteca, una Sinagoga y la única mikve² de la ciudad, que es utilizada para la realización de los baños rituales que indica el judaísmo.

Por su parte, la comunidad vasca tiene una profunda raigambre en la ciudad, derivada de aquellos inmigrantes que hicieron pie en la zona. Desde 1944, esa colectividad tiene al Centro Vasco "Euzko Etxea" (cuya sede funciona en 14 y 58) como su referencia, centro de reunión y espacio de cultivo de las costumbres propias de la comunidad.

La Plata también es hogar de una notable comunidad japonesa, la cual se encuentra organizada y cuenta con la Asociación Japonesa de La Plata.

También existen numerosas instituciones y organizaciones que corresponden a colectividades latinas:

Los peruanos cuentan con el Consulado General del Perú en La Plata, y organizaciones de carácter cultural tales como la Asociación Peruana (ASPE) y la Asociación Taller de Danzas Latinoamericano.

La colectividad paraguaya posee el Centro Paraguayo La Plata y el Consulado de Paraguay.

Bolivia cuenta con el Consulado Boliviano La Plata, el Viceconsulado del Estado Plurinacional de Bolivia y el Centro de Estudiantes y Residentes Bolivianos (CERB). La CERB fue reconocida oficialmente en 1983 por el Estado Municipal Platense. Surgió en el centro de la ciudad como una iniciativa de jóvenes universitarios provenientes de familias bolivianas. El Centro consiguió avances en el proceso de consolidación institucional como la Obtención de la Personería Jurídica en 1998 o su designación como Entidad de Bien Público en 2002. (Caggiano, 2005)

Dentro de sus actividades culturales tienen como objetivo "hacer presente" a Bolivia a través de su folklore y promover la integración a la sociedad local participando en Expo Ferias, Festejos por el Día del Inmigrante, por el Día de la Independencia, entre otros. En cuanto a las actividades sociales, se llevan a cabo asesoramientos legales y técnicos en cuestiones administrativas como

² Mikve, término hebreo que refiere al espacio donde se realizan los baños de purificación que prescribe el judaísmo. Recuperado de <http://www.tora.org.ar/que-es-una-mikveh/>

por ejemplo la documentación personal, y también se accionan ayudas sociales como la recolección y distribución de alimentos a barrios pobres.

Los organismo locales con los que la CERB tiene relación permanente son : la Dirección de Entidades , Colectividades y Cooperativas de la Municipalidad de La Plata , y la Federación de Instituciones de Colectividades Extranjeras (FICE).

2.1.4 Folklore boliviano en La Plata: Recontextualización

Las festividades bolivianas en la ciudad de la Plata toman como modelo a las celebraciones autóctonas de Bolivia: Carnaval de Oruro, Devoción a la Virgen de Copacabana y Urkupiña. Es fundamental dar a conocer los antecedentes históricos, símbolos y la organización de los eventos originales, ya que es el punto de partida para el desarrollo y entendimiento de esta investigación.

En primer lugar, se entenderá la entextualización de las danzas, es decir la elaboración colectiva de un texto autóctono y único en relación a los elementos constitutivos de la danza, el vestuario, la música, la coreografía, la organización de los conjuntos y los motivos para bailar.

En segundo lugar, la recontextualización en La Plata, es decir, el modo en que se comporta dicho texto originario en el nuevo espacio. (Gavazzo, 2006)

Según Bauman, la actuación es *“un modo de comunicación estéticamente marcado, enmarcado de una manera especial y actuado frente a una audiencia para su evaluación. Por lo tanto es un proceso de comunicación en el cual se resaltan las dimensiones estética, social y cultural”* (Bauman, 1975).

Las actuaciones o performances presentan lo que este autor denomina una *dimensión emergente*, que es la que refiere a los cambios que existen entre una actuación y otra. Estos cambios operan de acuerdo a lo que se denomina *brecha intertextual* que es la distancia que existe entre dos polos: *textos nuevos* y *textos fijos*. Nunca dos actuaciones pueden ser iguales pueden tender hacia uno u otro polo. Así, acercándose o alejándose del texto original, las danzas de Oruro en Bolivia se recrean en La Plata pero no de igual manera.

2.2 Carnaval de Oruro

El Carnaval de Oruro es una celebración religiosa- cultural con una antigüedad superior a los doscientos años proclamada “*Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad*” por la UNESCO en 2001; es un desfile de conjuntos folklóricos que demuestran su arte y valor cada año de carnaval. La misma se rige por la devoción a la Virgen de la Candelaria o también conocida como Virgen del Socavón, cuyo aniversario se festeja el 2 de febrero. Es la fiesta más representativa de Bolivia y genera un gran movimiento turístico en la Ciudad de Oruro.



La ruta del Carnaval de Oruro

CARNAVAL DE ORURO

La celebración se realiza en la ciudad de Oruro, la cual es considerada la capital folclórica de Bolivia. En el carnaval de Oruro aún conviven en una simbiosis la religión pagana y católica, mostrando ante el mundo su sincretismo religioso único a través de una peregrinación hacia el santuario del Socavón por parte de miles de danzantes.



DISPUTA ENTRE EL BIEN Y EL MAL.

Los españoles a partir del coloniaje durante el Virreinato del Perú, produjeron un singular sincretismo religioso de transculturización: el mal es representado por el Diablo o el Tío; y el bien por la Virgen del Socavón.

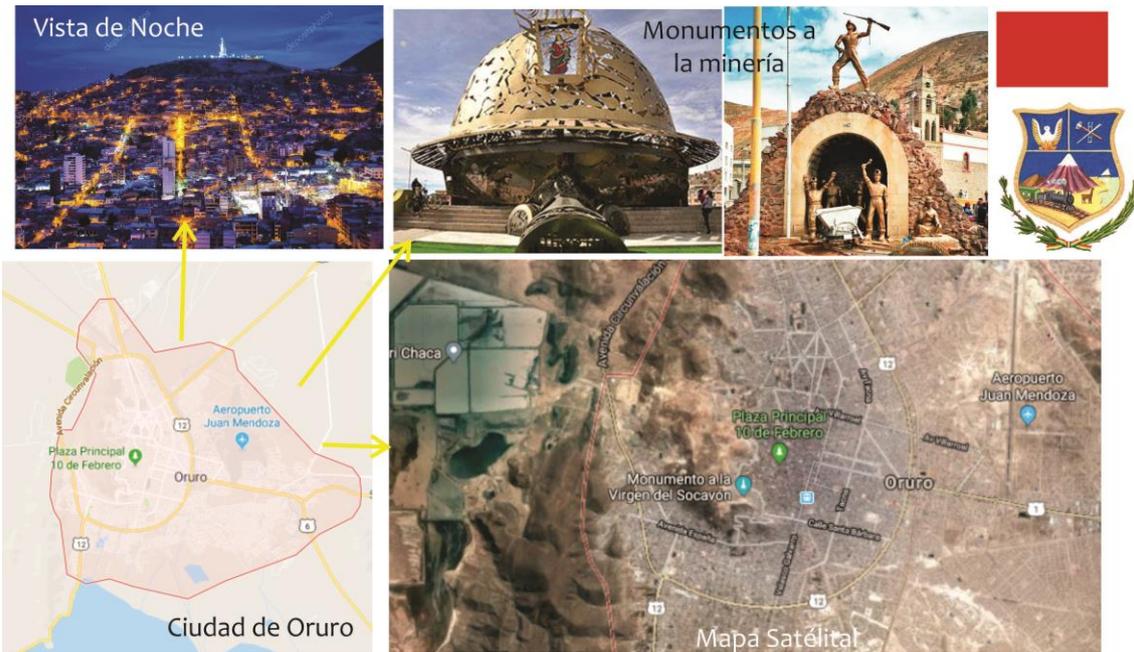


Síntesis Carnaval de Oruro. Fuente: Elaboración propia.

2.2.1 Ciudad de Oruro

Oruro es un ciudad y municipio boliviano, capital del departamento de Oruro y de la Provincia de Cercado. El municipio tiene una superficie total de 1633 km² y se ubica a una altitud de 3.735 metros sobre el mar, por lo que es considerada una de las ciudades más altas del mundo. El nombre de Oruro es

una derivación de *Uru Uru*³, pueblo establecido en el actual territorio incluso antes del Impero Inca.



Esquema Ciudad de Oruro y sus vistas. Fuente Elaboración propia

La ciudad fue fundada el 1 de noviembre de 1606, por el juez de la Real Audiencia de Charcas del Alto Perú, Manuel de Castro del Castillo y Padilla, como un centro minero de plata en la región de los Urus. Se le llamó “*Villa de San Felipe de Austria*” en honor al rey de España Felipe III. Esta villa fue diseñada en forma de damero, distribución espacial en cuadrados, reeditando los clásicos esquemas urbanos europeos de aquella época (siglo XVII). Para el día de su fundación, Oruro ya contaba con quince mil habitantes entre mineros, españoles, criollos, africanos e indígenas.

Durante la época colonial y producto de la intensa actividad minera, se convirtió en uno de los ejes económicos más importantes de la Audiencia de Charcas, dándole de esta manera a Bolivia y al mundo una enorme riqueza que fue extraída de sus montañas a costa del trabajo esclavo. Actualmente la economía continúa sustentándose de manera primordial por la actividad

³ Este término hace referencia a los *Urus*, pueblos nómadas que se establecieron en el altiplano boliviano 3500-4000 a.C. Ver Barnadas, J y Albó, X (1985). *La cara campesina de nuestra historia*. CIMA. La Paz, Bolivia.

minera; aunque en algunas épocas han provocado profundas crisis económicas y poblacionales. Por otro lado existen otras actividades fundamentales como la agropecuaria, los transportes, el turismo y por último el comercio debido a que en la Ciudad de Oruro se llevan a cabo diferentes ferias comerciales en diferentes días de la semana generando grandes influencias de compradores que llegan de todo el país.

Respecto a estas últimas actividades hay que destacar que Oruro cuenta con una posición geográfica estratégica que convierte al departamento en un eje de conexión entre las diversas regiones de Bolivia. Esto debido a que las principales vías camineras que conducen a los diferentes departamentos del país cruzan el territorio orureño. Lo mismo sucede con los caminos que conectan Bolivia con los principales puertos en el Pacífico chileno, lo que ayuda bastante para la importación de diferentes productos y da lugar al comercio. Por otro lado Oruro es el centro ferrocarrilero del país que tiene conexiones con diferentes lugares, especialmente con Uyuni, Tupiza y Villazón que es la frontera con la República de Argentina.

2.2.2 Inicios

A partir del siglo XV hasta la primera mitad del siglo XIX, las antiguas creencias andinas fueron mezcladas con las nuevas tradiciones cristianas adoptando nuevos significados. Por tal motivo y para un mejor entendimiento de dicho proceso histórico, es oportuno distinguir el proceso de convivencia entre culturas en tres periodos según el autor Romero Javier en *“Reflexiones acerca del Carnaval de Oruro”* (2012).

El prehispánico, donde se presenta la interculturalidad de los pueblos preincaicos y prehispánicos. Desde épocas remotas, el territorio *Uru Uru* también conocido *Jururu*, actualmente Oruro, fue un centro de peregrinación religiosa del mundo andino. Contaba con deidades protectoras llamadas *Wakas*, *Apus* o *Achachilas* y también con un semidiós llamado *Wari*.

Tras la conquista por el Imperio Incaico, los *Urus* debieron introducir en su religión al *Pachacamaj*⁴, a *Inti*⁵ y otras divinidades. Cuenta la mitología andina, que *Wari* al enterarse de la adoración de los *Urus* hacia la *Pachacamaj*, se sintió desplazado y envió plagas para castigar al pueblo. Estas plagas fueron petrificadas gracias a la aparición de una bella *Ñusta*⁶ *Incaica* o *Pachamama*⁷.

El segundo periodo es el colonial, donde se experimenta el encuentro del mundo occidental con las culturas nativas de la región. Los españoles, a partir de la conquista, establecieron un singular sincretismo religioso, sintetizando al *Wari* en el diablo universal, y a la *ñusta* como la Virgen de Candelaria. A lo largo de casi todo el siglo XVII, el gobierno colonial español desde Lima, prohíbe las celebraciones y rituales, sin embargo estas se mantuvieron y fortalecieron. En 1789, la iglesia católica entroniza oficialmente la imagen de la Virgen Candelaria, conocida también como Virgen del Socavón.

El periodo post colonial o republicano, resulta ser bastante complejo, ya que surge la tolerancia entre la fe, las religiones y la creatividad. En un principio, las danzas son discriminadas por la clase alta denominándolas “*danzas de la indiada*” que eran practicadas generalmente por indígenas o campesinos. Los criollos participaban de forma clandestina y protegidos en el anonimato por máscaras, haciendo su presencia en ese espacio sagrado de los indios, uniendo los rituales del hombre andino con los del mundo católico.

Tras la guerra del Chaco en 1935, las relaciones entre las distintas clases sociales se reconcilian con un mensaje nacionalista. De 1940 a 1980 fue un tiempo de expansión de las danzas e incorporación de clases sociales de elite a la entrada del carnaval popular que poco a poco fue creciendo en número de danzarines:

⁴ Pachacamaj, dios del cielo y creador del mundo según la mitología incaica. Recuperado de <http://www.arqueologiadelperu.com.ar/pachacamaj.htm>

⁵ Inti, dios del Sol según mitología incaica. Recuperado de <https://www.mitologia.info/inca/dioses/>

⁶ La ñusta refiere a una princesa, hija del emperador inca. La concepción popular y actual de Ñusta es el de una reina representante de cada agrupación folklórica boliviana. Recuperado de <https://www.eltiempo.com.ec/noticias/intercultural/1/la-nusta-o-princesa-inca>

⁷ Pachamama, diosa inca y madre tierra. Compañera de Pachacamaj. Recuperado de <https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/inca/pachamama.html>

“(...) Derribando prejuicios, empleados del comercio, la banca, maestros y hasta un militar, se unieron al carnaval. Los llamados pijes o qaras⁸, marcaron con sus innovaciones los futuros rumbos de la original Entrada” (Lara, 2003). La sociedad asume estas manifestaciones culturales como propias y comienzan a establecerse agrupaciones nuevas de comparsas mostrando voluntad organizativa y creadora para rendir devoción a la Virgen del Socavón en el Carnaval de Oruro.

2.2.3 El carnaval actual

A fines de la década de los cuarenta y principio de los años cincuenta, varias personas con gran inquietud, entre ellas periodistas y escritores, se ocuparon de observar e indagar sobre el Carnaval de Oruro y el papel que desempeñaban las agrupaciones existentes.

El Carnaval de Oruro, en un principio fue organizado por los representantes de las diferentes agrupaciones folklóricas. Posteriormente, la organización de esta fiesta pasó a la tutela de los gobiernos municipales. En ambos casos no se contó con una buena organización que promoviera los valores culturales de esta festividad hasta 1963.

Hubo dificultades para que las agrupaciones folklóricas pudieran participar del Carnaval libremente y sin restricciones, ya que por decisión del gobierno municipal, éstas no podían ingresar a la plaza principal de Oruro “*10 de febrero*”, y menos realizar celebraciones debido a que eran conceptualizadas como manifestaciones populares.

En 1952 Remigio Zudáñez, alcalde de Oruro, decidió tomar bajo tutela de la Municipalidad, la organización del Carnaval de Oruro, promulgando una Ordenanza Municipal que normaba los actos desde la procesión hasta la instalación de espacios para la recepción de visitantes del interior del país. Esta

⁸ Pijes o qaras” como eran llamados estos hombres, significaba “bien vestidos, pitucos, porque andaban presentables” (...) aparte de ser considerados “distinguidos jóvenes de la sociedad orureña”, los mismos se habrían propuesto participar con la tradicional comparsa de los diablos (...)” (Lara, 2003).

tuvo éxito rotundo, ya que incentivó la llegada de un gran número de turistas a la ciudad de Oruro.

En enero de 1963, se reunieron los presidentes y representantes de todas las agrupaciones folklóricas que participaban en el carnaval, estos fijaron los principales objetivos, las metas, creando un plan de trabajo y organizaron la Asociación de Conjuntos del Folklore de Oruro (ACFO). El primer director fue Avedaño Chavez Antonio, miembro directivo de la Diablada Artística Urus.

En ese entonces, lo más atractivo del carnaval era la danza de la diablada. La misma estaba compuesta por personas de clase de media baja, mineros y carniceros. El sábado de carnaval, las agrupaciones dancísticas eran seguidas por una caravana de animales: mulas, toros, asnos y llamas que cargaban platería y joyas camino al Socavón. En el Socavón los bailarines se quitaban la máscara y entraban de rodillas hasta la imagen venerada de la virgen, donde pedían perdón por los pecados cometidos. El domingo estaba destinado a los relatos, con los cuales se daba a conocer la esencia de la tradición folklórica mientras las danzas, ya aisladas, continuaban por las calles de la ciudad. El día lunes todo volvía a la normalidad pero en las minas se procedía a la víspera de la “*ch’alla*”⁹ y la repartija de “*t’inka*”¹⁰ a los trabajadores del subsuelo.

2.2.4 Simbología

2.2.4.1 Virgen de la Candelaria

La Virgen de la Candelaria, más conocida como la Virgen del Socavón, es una advocación de la Virgen María que se venera en la ciudad de Oruro, departamento de Potosí, Bolivia. Es la patrona de los mineros, quienes le agradecen por las riquezas minerales en los socavones de las minas. Además fue declarada “Patrona del Folklore Nacional” por la Ley de 12 de febrero de 1994.

⁹ Ch’alla: Este término hace referencia a la ofrenda o ritual andino que se realiza a la Madre Tierra por los beneficios otorgados. Recuperado de <http://www.redbolivision.tv.bo/actualidad/el-origen-de-la-ch%C2%B4alla-26620>

¹⁰ T’inka: Se denomina así a la repartija de las ventas del mineral extraído por las pequeñas asociaciones de mineros.

En 1559, los frailes Agustinos llegaron de España a Challacollo, Paria y Toledo, solicitados por el encomendero de Paria, Lorenzo de Aldana. Estos, en su misión evangelizadora, establecieron una fuerte devoción mariana desde España (donde la fiesta de la Candelaria ya se había establecido en el siglo XI), inculcando a los nativos la imagen de la Virgen y la figura del Diablo. Al fundarse Oruro en 1606, se efectuó su coronación oficial.



Monumento Virgen del Socavón. Fuente: Elaboración propia

2.2.4.2 Wari y las plagas

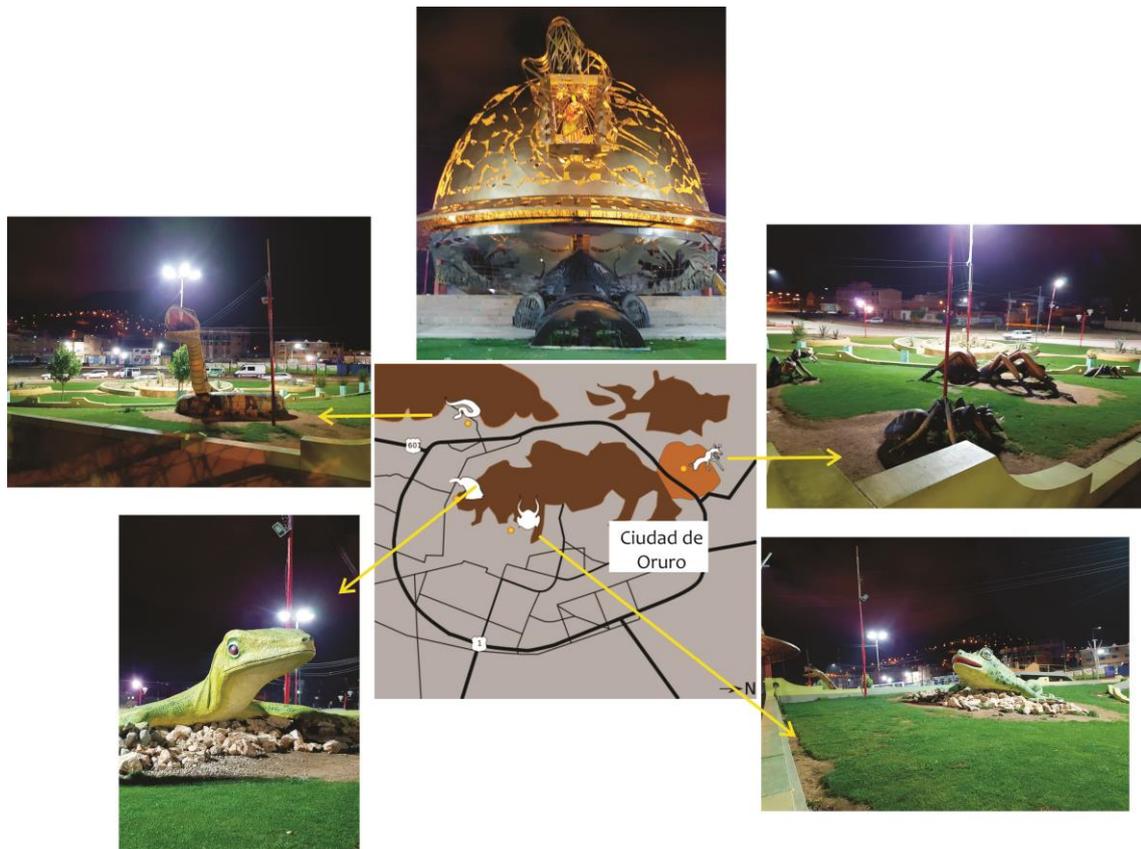
El escritor potosino Terán Erquicia Vicente (1943), en su obra titulada “*Chiwawayus y Achankaras*” fundamenta que la esencia filosófica del carnaval de Oruro se relaciona con el Wari y las plagas.

La leyenda nos retrata la configuración de cinco ídolos aún vigentes y cuya secuencia se inicia cuando Wari, el dios del mal, dominador de los Andes decidió castigar a los Urus habitantes de esta región porque se habían arrepentido de sus pecados, que les entregó como norma de vida y trataban de volver por los caminos del bien. Se sostiene también que el enojo de Wari fue desencadenado debido a que los Urus, luego de la conquista incaica, empezaron a venerar al dios Inti.

En su afán de castigar a los Urus, Wari les envió una serpiente gigante que se asomaba por el sur, un enorme sapo por el norte, por el este una plaga de hormigas hambrientas y por el oeste un monstruoso lagarto, con el fin de exterminar a los pobladores de la región. Atendiendo el clamor de los Urus, hizo aparición una bella ñusta, quien en lucha denodada derrotó al terrible Wari, quien sucumbió buscando morada en lo más profundo de la tierra y las bestias fueron convertidas en piedra.

La bella ñusta, según los historiadores: la Virgen de la Candelaria, quedó plasmada en una imagen que pervive hasta el presente para proteger a los mineros de la maldad de Wari, quien vencido y humillado cuida las riquezas naturales en las entrañas de la tierra.

Su presencia en los socavones despertó el temor y desconfianza en los trabajadores mineros. Consecutivamente, lo incorporaron en su círculo llamándole “Tío” o “diablo”. Habitualmente complacen a esta divinidad mediante ofrendas para evitar su ira y como recompensa, obtienen la entrega permanente de riquezas del subsuelo de las que es absoluto dueño y señor.



Mapa de las Cuatro Plagas con monumentos de la Plaza Casco del Minero, Ciudad de Oruro. Fuente: Elaboración propia.

2.2.4.3 La leyenda del Chiru – Chiru

En la obra titulada *Odas y Poemas* de Zaconeta Víctor (1925), se encuentra escrito “*La Virgen del Socavón y la Corte Infernal*” que nos relata de la existencia de un ladrón conocido como el “*Chiru-Chiru*” por su descuidada cabellera parecida al nido de un animalillo que lleva ese nombre. Este vivía en una guarida construida de manera precaria a las faldas del cerro “Pie de Gallo”, era un ladrón que durante cinco años cometió robos a los ricos para darles a los pobres, hasta que un día desapareció por lo que los vecinos decidieron ingresar a su guarida. Su puerta estaba entreabierta, el Chiru-Chiru muerto y tendido en su lecho, sobre su cabecera en la pared se encontraba una imagen maravillosa y sorprendente, casi en tamaño natural de la Virgen de la Candelaria.

Se dice que el Chiru-Chiru era devoto de la Virgen de la Candelaria, tenía un pequeño cuadro de ella y siempre que salía a realizar sus actos le prendía una vela para que lo cuidase. Una noche trató de robar a un peón y su familia, este cogió un puñal e hirió al Chiru-Chiru. A pesar de la gravedad de la herida el ladrón corrió seis cuadras aproximadamente y luego cayó desvanecido. Estaba agonizante, arrepentido y empezó a clamar a la Virgen que escuchando sus plegarias, se conmovió acudiendo al sitio y alentándolo en su fe, lo condujo hasta su guarida. Instaló al herido en su lecho, lo asistió hasta sus últimos instantes. El Chiru-Chiru sinceramente arrepentido agradeció a la Virgen por sus bendiciones y al cerrarse los ojos; la protectora se transformó en la hermosa imagen encontrada.

Cuentas Ormachea Enrique (1986) explica una pintoresca versión de la Leyenda del Chiru- Chiru que establece una relación concreta entre el fin de este sujeto y la danza de los diablos:

“La noche caminó hacia Chiru- Chiru. Le abrigó con su poncho sin estrellas. Se miró en sus ojos brillantes y resbaló por su herida. Un puñal tinto en sangre asomaba por su espalda. (...) El bandido se sumergió en la negrura de la cueva, acezando fatigosamente, mientras su corazón galopaba como un potro salvaje. Dos chispas arrancadas por su mano temblorosa prendieron las velas de la Virgen su patrona. La imagen se fue acercando a sus pupilas y la vio borrosamente en el muro donde estaba rústicamente pintada. Antes de caer, urgido por la agonía, entendió su sonrisa de perdón que le abría las puertas del cielo.-Su alma escapó en un suspiro y carabineros que se apresuraban en capturarlo, se detuvieron. Las llamas crecieron y saltaron a sus pies, titilando asustadas. El extraño fenómeno los paralizó por completo y se frotaban los ojos creyendo que soñaban (...) El fuego estalló adquiriendo la relumbrante forma de una criatura fantástica de oro, plata y pedrería; la figura diabólica comenzó a danzar, ¡Era Lucifer que llegaba a disputarles a su presa! Espantados quisieron retroceder, salir de allí, pero su propio temor los clavó a tierra y se quedaron para asistir a la danza fabulosa alrededor del cuerpo del bandido: La cueva se fue iluminando sucesivamente de verdes llameantes, rojos explosivos, amarillos subidos, violetas incandescentes, mientras el diablo evolucionaba, unas veces lentamente, como si no se moviera, otras con tanta

rapidez que se convertía en una ráfaga de luces. Su figura se distorsionaba, adoptada extrañas formas, se reducía o aumentaba de tamaño, o se disgregaba como si algo la rompiera en mil pedazos. Su mágica presencia enloquecía. Inmóviles los carabineros sentían latir sus sienes, hincharse sus venas, ahogar su respiración, ya estaban próximos al desmayo cuando un arcángel de alas lunares, transparentes, hizo resplandecer su espalda, defendiéndolo al caído, mientras el diablo se esfumaba en una nube de colores.- Al conocerse la noticia, los protegidos de Chiru-chiru tomaron como patrona a la Virgen del bandido, la Virgen del Socavón, llamándola la Candelaria, por haber defendido con candela al romántico bandido. La extraña danza del diablo y la aparición del arcángel fue representada con el tiempo por los ricos mineros de Oruro y poco a poco se fueron multiplicando los personajes hasta convertirse en grupos de cincuenta a ochenta bailarines”.



Representación del Chiru- Chiru en su lecho. Fuente: Recuperado de: <http://altatierradelosurus.blogspot.com/2017/02/el-chiru-chiru-y-el-nina-nina-nos-dan.html>

De esta manera inició el culto a la Virgen y relacionándose con el origen de la danza de La Diablada , Zaconeta (1925) concluye:

“Descubierta la imagen de la Virgen y sepultado el cadáver del Chiru–Chiru ,con todos los honores posibles, al tercer día reuniéronse todos los vecinos del Barrio Minero, al que perteneció aquel y llegaron a los siguientes acuerdos aprobados por unanimidad:

1º Que la mina de plata ‘Pie de Gallo’, que se trabajaba ya entonces, se denominaría, en lo sucesivo: ‘Socavón de la Virgen’, nombre con el que es conocida actualmente.

2º Que todos los años se celebraría con gran pompa la fiesta de la Virgen, debiendo, precisamente, coincidir ella con la fecha en que cayese el sábado de Carnaval, víspera de la Quincuagésima, tanto porque pocos días antes ocurrió el suceso, cuanto porque sólo entonces tenían los mineros una libertad de tres días de trabajo, los indispensables para celebrar la fiesta, tal como ellos la deseaban.

3º Que para honrar debidamente a su excelsa Patrona, todos los mineros se disfrazarían precisamente de diablos, tanto para dar realce a la fiesta cuanto para conservar ciertas tradiciones de la minería, sin que falten Satanás y el arcángel San Miguel, para representar, melodramáticamente, la caída de Luzbel.

4º Que estos acuerdos se pondrían en conocimiento de todos los mineros de las empresas de la jurisdicción; debiendo, con la anticipación debida, componerse canciones y villancicos especiales, para cantarlos (...).”(Zaconeta, 1925)

De esta leyenda escrita aproximadamente durante el siglo XVII; lo más relevante es la aparición de la imagen de la Virgen del Socavón, que según se dice es la que se encuentra en el Santuario en la actualidad, por la cual aún se realiza la peregrinación danzando con mucha fe y devoción hacia ella. Por otro lado se puede rescatar algunos argumentos acerca del origen de la danza de la Diablada que se bailó desde ese entonces en el carnaval. También se sostiene que los mineros ya tenían dentro de su tradición el culto al Tío de la mina por lo que deciden disfrazarse a su semejanza, en su honor, pero de manera tal que no sea ofensivo hacia a su diabólica majestad. Los mineros son devotos

del Tío de la mina y a la vez, con mucho fervor lo son de la Virgen del Socavón.

2.2.4.4 La leyenda Mariana del Nina – Nina

Esta leyenda fue publicada en la *“Novena de la Virgen del Socavón”*, por Villarroel Emeterio (1908) tomado de un manuscrito titulado *“Folletín Candelizas de la Milagrosa Virgen del Socavón”* de aproximadamente 1789. En esta se relata de la existencia de un hombre llamado Anselmo Belarmino apodado el Nina-Nina por sus hurtos (que tenían como fin ayudar a los necesitados) y quien encendía velas a una imagen de la Virgen de la Candelaria que se encontraba en la pared de un ambiente abandonado en las faldas del cerro *“Pie de Gallo”*. En esa época había un comerciante llamado Sebastián Choquiamo que era propietario de una tienda en el barrio de Conchupata y tenía una hija, la india Lorenza Choquiamo, quien poseía un prometido que fue rechazado por el padre. Un sábado de carnaval el comerciante tuvo que ausentarse dejando a cargo de la tienda a su hija; por la noche un hombre con barba falsa y aspecto sospechoso entró a la tienda, pidió un aguardiente con la intención de que se lo sirviera Lorenza, el muchacho era su prometido, Belarmino. La pareja decidió escapar, pero a pocos metros de su casa se tropezaron con el papá de Lorenza, éste al darse cuenta de las intenciones de los jóvenes entabló una lucha con el joven, al que hirió con su propia daga en el cuello y lo dejó tendido en el suelo. Al poco tiempo, apareció una joven vestida de negro que levantó al Nina-Nina y lo llevó al hospital, pidió que viniera el cura para confesarlo y después de dejar el encargo desapareció súbitamente. El párroco Don Carlos Borromeo Mantilla recibió la confesión de Belarmino en la que dijo que era devoto de la Virgen de la Candelaria que se encontraba en las faldas del cerro *“Pie de Gallo”*, a la que prendía una velita todos los sábados. También confesó que era el temido Nina-Nina y que fue auxiliado en su agonía por la misma Virgen que veneraba. Esta leyenda nos narra otra versión acerca de la aparición de la Virgen del Socavón iniciándose el culto de la misma.

2.2.5 Organización

El carnaval de Oruro se desarrolla bajo la organización de tres instancias: la Asociación de Conjuntos del Folklore de Oruro, el Gobierno Municipal de Oruro y el Ministerio de Culturas. A la ACFO, se encuentran afiliadas un total de cuarenta y ocho fraternidades. El directorio de la ACFO está compuesto por un total de doce representantes elegidos con una periodicidad bianual. Así mismo, previo a la implementación de la entrada folklórica que se realiza en sábado de carnaval, se conforma un comité impulsor del evento, conformado también por representantes del municipio y del gobierno central. El apoyo del municipio consiste principalmente en la infraestructura física durante el trayecto que abarca una longitud de más de cuarenta cuadras que inicia en la zona norte y culmina en la zona sur.

2.2.6 Agenda

Durante todo el año existen las muestras de fe en torno a la Virgen del Socavón pero la fiesta inicia en realidad desde noviembre con el primer convite, durante todos los sábados siguientes se realizan las veladas, los ensayos, las misas, etc. Hasta llegar al último convite, día de la renovación de la promesa y finalmente al gran día, es decir, el sábado de carnaval día en el que se realiza la peregrinación danzando.

Posteriormente se realizan las actividades complementarias y tradicionales del carnaval; el domingo se realiza nuevamente la entrada pero como un corso; el lunes es el denominado día del diablo todos los conjuntos realizan misas, recorridos y sus fiestas; el martes se realizan las ch'allas, no solo de las casas, sino también de las sedes de los conjuntos y algunas personas acuden a los sitios mitológicos a realizar ofrendas; el siguiente domingo se realiza el corso infantil donde es el turno de los niños que realizan la misma entrada pero solo con niños como protagonistas y el carnaval concluye con la entrada de bordadores una semana después en la que los artesanos muestran los mejores

trabajos que realizaron para el carnaval y también muestran su fe ya que dicha festividad es también en honor a la Mamita del Socavón.

2.2.6.1 Primer convite

El primer convite¹¹ coincide con el primer ensayo y organización de las fraternidades¹² llevándose a cabo el primer domingo de Noviembre después de la festividad de “Todos Santos” o “Día de los Difuntos”. Bailan todos los conjuntos así como lo harán en carnavales pero sin los trajes festivos, ni caretas, aunque están bien uniformados institucionalmente de acuerdo a su conjunto.

Finalizado el ensayo, los danzarines se dirigen al Santuario del Socavón y en presencia del párroco y ante el altar de la Virgen prometen solemnemente bailar por tres años consecutivos en su honor, ya sea en agradecimiento por alguna gracia concebida o también implorando un favor especial.

2.2.6.2 Veladas

A partir del primer convite hasta la llegada del carnaval, los días sábados de cada semana se realizan las “veladas” que consisten en actos devocionales a la Virgen del Socavón. En dicho acto se entablan relaciones entre hermanos del conjunto, se realizan rezos, costumbres autóctonas como la Pijchada¹³, fuman cigarrillos se, bebidas con y sin alcohol, hay bocaditos y otros. Dependiendo de sus tradiciones los conjuntos pueden realizar misas u ofrendas a la Pachamama. También se realizan rifas con la finalidad de recaudar fondos y

¹¹ Convite, según la Real Academia de la Lengua Española, es una comida o banquete que se invita a alguien. El Convite en Oruro consiste en un recorrido de ensayo y un llamado o invitación para bailar por tres años en devoción a la Virgen del Socavón, patrona del folklore boliviano.

¹² Fraternidad, según La Real Academia Española es “*amistad o afecto entre hermanos o entre quienes se tratan como tales.*” Específicamente en el ámbito boliviano, refiere a agrupaciones o conjuntos folklóricos de danzas.

¹³ La pijchada viene del quechua y es una práctica social, ritual y medicinal que consiste en masticar hoja de coca.

así amortiguar los gastos de la fraternidad durante el carnaval, los premios son donados por los miembros del grupo.

2.2.6.3 Segundo y último convite

Es el último ensayo que se realiza de manera general, y es el testimonio y afirmación de la promesa realizada en el primer convite, al cual tratan de asistir todos los danzarines incluso los que llegan de otros departamentos. Este se lleva a cabo un domingo antes del sábado de peregrinación, el recorrido es el mismo que el de la entrada así como el rol de ingreso, de forma ordenada y con una ruta establecida. Generalmente, los bailarines lucen el uniforme institucional o de ensayo que consiste en chombas o camperas personalizadas acorde a su fraternidad. Los exóticos trajes típicos serán exhibidos al día siguiente.

Las graderías se encuentran armadas y se puede observar grandes cantidades de espectadores, aparte de la población están los familiares de los danzarines y turistas.

El recorrido culmina con la llegada de los danzarines de rodillas al altar de la Virgen del Socavón. Es en este momento sublime en el que se produce el encuentro con la fe, donde cada uno de los danzarines creyentes hallan el significado, el objeto y fin de la danza.

2.2.6.4 La entrada del sábado de carnaval

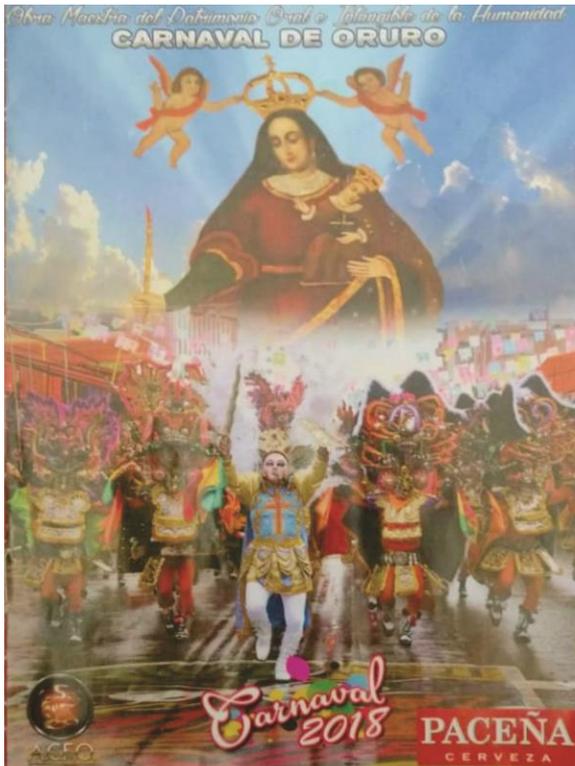
El viernes por la noche, antes del carnaval, la mayoría de las fraternidades que participan realizan la última velada en honor a la virgen en las principales calles y avenidas de Oruro.

La entrada del sábado del carnaval es la peregrinación que hacen los conjuntos y fraternidades folklóricas hacia los pies de la Virgen del Socavón, en expresión de fe y religiosidad mestiza. En este día, los bailarines desfilan sus

exóticos trajes y coreografías al ritmo de las bandas, interactuando con miles de espectadores que acompañan a lo largo del recorrido. Debido a su crecimiento en los últimos años tiene una duración extensa de casi veinticuatro horas, tiempo en el que se presentan todos los conjuntos con el mismo entusiasmo sin importar la hora de su participación y de manera continua.



Recorrido de los bailarines en la Ciudad de Oruro . Fuente: Guía Turística distribida en el Carnaval de Oruro 2018



Cronograma de actividades

- 1- Aniversario de la declaratoria del Patrimonio Intangible del Carnaval de Oruro 2018
Jueves 18 de Mayo de 2017
Lugar: Hall de la Gobernación
- 2- Elaboración del reglamento Carnaval de oruro 2018
Viernes 27 de Octubre de 2017
Lugar: Salón Auditorium de la A.C.F.O.
- 3- Publicación Rol de Veladas Lunes 2 de Octubre 2017
- 4- Entrega de Reglamanetos Carnaval 2018
Martes 3 de Octubre.
- 5- Primera Velada ofrecida por el directorio de la A.C.F.O.
Viernes 27 de Octubre de 2017
Lugar: ambientes de la A.C.F.O. Horas 20:00
- 6- Primeras Veladas Ofrecidas por cada Conjunto
Sábado 28 de Octubre de 2017 en sus diferentes Sedes
- 7- Encuentro Coreografico de Bandas de oruro
Sábado 4 de Noviembre Lugar Av. Cívica
- 8- Ingreso Primer Convite
Domingo 5 de Noviembre de 2017
(según rol establecido)
Concentración Hrs: 07:00 a.m.
Lugar: Potosí y Aroma
- 9- Elección Prefilecta Carnaval de Oruro 2018
Lugar: Poli Funcional de la A.C.F.O.
Segunda Fase Viernes 1 de Dic. de 2017
(Lugar: Ambientes de la A.C.F.O.)
- 10- Aniversario A.C.F.O Viernes 19 de Enero 2018
Según Programa Especial por sus 55 años
- 11- III Festival de la Música 100% Boliviana
Sábado 27 de Enero Lugar Avenida Cívica Hrs: 15:00
- 12- Procesión de Cifos en Honor a la Virgen de la Candelaria
Jueves 1 de Febrero de 2018
Lugar de Concentración: Parque de la Unión Hrs: 16:30
Participación de los 52 Conjuntos aliados
- 13- XVI Festival de Bandas
Sábado 03 de febrero Lugar Avenida Cívica
- 14- Ingreso Ultimo Convite
Domingo 04 de febrero de 2018
(Según Rol Establecido)
Punto de Partida (Potosí Esq. Aroma)
Hrs: 06:30 a.m.
- 15- Penetración al Santuario del Socavón
Sábado 10 de febrero de 2018
(Según Rol Establecido)
Lugar de Concentración: (Potosí Esq. Aroma)
Hrs: 06:30 a.m.
Inicio de Entrada Hrs: 07:00 a.m.
- 16- Domingo de Carnaval
Domingo, 11 de febrero de 2018
Lugar de Concentración: Potosí esq. Aroma
Hrs: 07:00 a.m.
- 17- Día del Diablo y del Moreno Lunes, 12 de febrero de 2018
Despedida de los Danzantes ante la Virgen de la Candelaria
Misa ofrecida por los diferentes Conjuntos
Demostraciones coreográficas ofrecidas por los diferentes Conjuntos en lugares estratégicos de nuestra ciudad y recepciones sociales en sus diferentes sedes o locales.
Actividad de los diferentes Conjuntos de acuerdo a programación interna.

Rol Primer Convite, Ultimo Convite y Sábado de Peregrinación 2018

OBRA MAESTRA DEL PATRIMONIO ORAL E INTANGIBLE DE LA HUMANIDAD

GRUPO 1
GRAN TRADICIONAL AUTENTICA DIABLADA ORURO
FRATERNIDAD HIJOS DEL SOL LOS INDIAS
CONJUNTO FOLKLORICO MORENADA ZONA NORTE
FRAT. ARTISTICA ZAMPONEROS HIJOS DEL PAGADOR
CENTRO TRADICIONAL NEGROS DE PAMPA
CONJUNTO FOLKLORICO AHUATIRIS
CONJUNTO WACA WACA SAN AGUSTIN DERECHO
FRATERNIDAD MORENADA CENTRAL ORURO
CONJUNTO CAPORALES INFANTILES IGNACIO LEÓN

GRUPO 2
CONJUNTO TRADICIONAL FOLKLORICO DIABLADA ORURO
CONJUNTO TRADICIONAL LLAMERADA ZONA NORTE
FRATERNIDAD CAPORALES CENTRALISTAS
FRAT. MORENADA CENTRAL FOLA. COM. COCANI
CONJUNTO FOLKLORICO TOBAS ZONA SUR
CONJUNTO NEGROS UNIDOS DE LA SIAYA
CONJUNTO WACATOCOSI UNIS
CONJUNTO FOLKLORICO ANTAWARA
CONJUNTO TINUS LOS TOLKAS

GRUPO 3
FRATERNIDAD ARTISTICA Y CULTURAL LA DIABLADA
CONJUNTO MORENADA METALURGICA
FRATERNIDAD FOLKLORICA LLAMERADA SOCACION
CONJUNTO FOLK. Y CULTURAL PHULLAY ORURO
GRUPO DE DANZA ESTILIZADA SURI SURI
CONJUNTO FOLKLORICO SAMBOS CAPORALES
FRATERNIDAD CALLAWAYAS BOLIVIA
CONJUNTO TRADICIONAL TOBAS ZONA CENTRAL
CONJUNTO FOLKLORICO KORY MAJITAS

GRUPO 4
DIABLADA FERROVIARIA
FRAT. REYES MORENOS FERRARI GHEZZI
CAPORALES REYES DE LA TUNTUNA ENAF
CONJUNTO TINUS LOS JAIRAS DE ORURO
FRAT. CALLAWAYAS TERRIBLES QUINQUINCHOS
FRATERNIDAD KALLAWAYAS BOLIVIA
COM. POTOLOS JHILANCOS CHAVANTA
CONJUNTO FOLKLORICO Y CULTURAL DOCTORCITOS ITOS
FRATERNIDAD DE DANZA ESTILIZADA INTI LLAYTA

GRUPO 5
DIABLADA ARTISTICA UNIS
FRATERNIDAD CULTURAL REYES MORENOS COMROL
CONJUNTO ARTISTICO Y CULTURAL TOBAS URU URU
FRAT. FOLK. CULT. CAPORALES UNIV. SAN SIMON
CONJUNTO AUTOCTONO WITTI
CONJUNTO TINUS HUACHAS
INDIAS KOLLASURO HIJOS DEL SOCAVON
TARQUERA JATUN JALLPA

GRUPO 6
FRATERNIDAD MORENADA METALURGICA ENAF
CONJUNTO CULTURAL RICOHARY LLAYTA
CONJUNTO UNIVERSITARIO SUR
CONJUNTO KANTUS SANTAFERRI
FRATERNIDAD CAPORALES C.B.N.
GRUPO CULTURAL AUTOCTONO SUMAJ PUNCHAY
FRAT. CULTURAL TINUS BOLIVIA (ARLU LLAYWAS)
FRAT. FOLK. ARTISTICA Y CULTURAL PHULLAY

Rol Domingo de Carnaval 2018

OBRA MAESTRA DEL PATRIMONIO ORAL E INTANGIBLE DE LA HUMANIDAD

GRUPO 3 (GRUPO 1)
FRATERNIDAD ARTISTICA Y CULTURAL LA DIABLADA
CONJUNTO MORENADA METALURGICA
FRATERNIDAD FOLKLORICA LLAMERADA SOCACION
CONJUNTO FOLK. Y CULTURAL PHULLAY ORURO
GRUPO DE DANZA ESTILIZADA SURI SURI
CONJUNTO FOLKLORICO SAMBOS CAPORALES
FRATERNIDAD CALLAWAYAS BOLIVIA
CONJUNTO TRADICIONAL TOBAS ZONA CENTRAL
CONJUNTO FOLKLORICO KORY MAJITAS

GRUPO 1 (GRUPO 2)
GRAN TRADICIONAL AUTENTICA DIABLADA ORURO
CONJUNTO MORENADA METALURGICA
CONJUNTO FOLKLORICO MORENADA ZONA NORTE
FRAT. ARTISTICA ZAMPONEROS HIJOS DEL PAGADOR
CENTRO TRADICIONAL NEGROS DE PAMPA
CONJUNTO FOLKLORICO AHUATIRIS
CONJUNTO WACA WACA SAN AGUSTIN DERECHO
FRATERNIDAD MORENADA CENTRAL ORURO
CONJUNTO CAPORALES INFANTILES IGNACIO LEÓN

GRUPO 4 (GRUPO 3)
DIABLADA FERROVIARIA
FRAT. REYES MORENOS FERRARI GHEZZI
CAPORALES REYES DE LA TUNTUNA ENAF
CONJUNTO TINUS LOS JAIRAS DE ORURO
FRAT. CALLAWAYAS TERRIBLES QUINQUINCHOS
FRATERNIDAD KALLAWAYAS BOLIVIA
COM. POTOLOS JHILANCOS CHAVANTA
CONJUNTO FOLKLORICO Y CULTURAL DOCTORCITOS ITOS
FRATERNIDAD DE DANZA ESTILIZADA INTI LLAYTA

GRUPO 2 (GRUPO 4)
CONJUNTO TRADICIONAL FOLKLORICO DIABLADA ORURO
CONJUNTO TRADICIONAL LLAMERADA ZONA NORTE
FRATERNIDAD CAPORALES CENTRALISTAS
FRAT. MORENADA CENTRAL FOLA. COM. COCANI
CONJUNTO FOLKLORICO TOBAS ZONA SUR
CONJUNTO NEGROS UNIDOS DE LA SIAYA
CONJUNTO WACATOCOSI UNIS
CONJUNTO FOLKLORICO ANTAWARA
CONJUNTO TINUS LOS TOLKAS

GRUPO 6 (GRUPO 5)
FRATERNIDAD MORENADA METALURGICA ENAF
CENTRO CULTURAL RICOHARY LLAYTA
CONJUNTO UNIVERSITARIO SUR
CONJUNTO KANTUS SANTAFERRI
FRATERNIDAD CAPORALES C.B.N.
GRUPO CULTURAL AUTOCTONO SUMAJ PUNCHAY
FRAT. CULTURAL TINUS BOLIVIA (ARLU LLAYWAS)
FRAT. FOLK. ARTISTICA Y CULTURAL PHULLAY

GRUPO 5 (GRUPO 6)
DIABLADA ARTISTICA UNIS
FRATERNIDAD CULTURAL REYES MORENOS COMROL
CONJUNTO ARTISTICO Y CULTURAL TOBAS URU URU
FRAT. FOLK. CULT. CAPORALES UNIV. SAN SIMON
CONJUNTO AUTOCTONO WITTI
CONJUNTO TINUS HUACHAS
INDIAS KOLLASURO HIJOS DEL SOCAVON
TARQUERA JATUN JALLPA

Agenda y horarios del Carnaval de Oruro . Fuente: Guía Turística distribuida en el Carnaval de Oruro 2018



Morenos de la Danza de la Morenada en el Carnaval de Oruro 2018. Fuente: Elaboración propia.

Al finalizar el recorrido los danzarines ingresan al Santuario elevando oraciones de agradecimiento hacia la Virgencita, son recibidos por el padre quien les da la bienvenida y la bendición, se inclinan de rodillas a los pies de la imagen de la Virgen, cumpliendo de esta manera con la peregrinación.



Altar en el Santuario del Socavón. Fuente: Recuperado de http://www.eldiario.net/noticias/2017/2017_04/nt170423/nacional.php?n=50&-santuario-del-socavon-sera-basilica-menor



Altar en el Santuario del Socavón. Fuente: Recuperado de <http://lapatriaenlinea.com/?nota=134546>

2.2.6.5 El alba

Concluida la entrada se lleva a cabo el “alba”, que para Cajías Fernando (2004) *“refleja el sincretismo religioso: como culto al sol y saludo a la Virgen del Socavón”*, es un acontecimiento en el que se reúnen las bandas en la avenida Cívica e interpretan todo tipo de música para que la multitud de personas que se dieron cita en el lugar continúe bailando.

2.2.6.6 Diana o domingo de carnaval

El domingo de carnaval se lleva cabo una segunda entrada, efectuando el mismo recorrido del día anterior, esta segunda entrada es la fiesta del carnaval o corso, donde todas las agrupaciones danzan por diversión. Se perciben variaciones respecto al sábado, en este caso el orden de ingreso cambia, se permite que los danzarines ingresen sin caretas, se bebe si así lo desean, se decoran con globos o serpentinas y los danzarines ya no ingresan al santuario. Sin embargo, al igual que el día anterior, la entrada se extiende por horas y los espectadores continúan animando a los bailarines para que lleguen hasta el final.

2.2.6.7 Lunes de Cacharpaya

Es el día denominado como el “Día del Diablo y del Moreno” o Lunes de Cacharpaya¹⁴ momento en el cual los danzarines se despiden de la Virgen. Durante la mañana se celebran misas devocionales en el santuario. Mientras tanto, en la plaza del Folklore se arman arcos de plata, por los cuales pasará la imagen de la virgen seguida por diferentes conjuntos danzantes.

En la plaza principal se lleva a cabo una gran demostración: la espectacular danza tradicional de la diablada muestra la lucha entre el bien y el mal con la representación de los siete pecados capitales. El bien es interpretado por el ángel, quien derrota a los diablos y por otro lado, se expresa el relato de los incas que narra hechos históricos de la conquista y colonización de América.

¹⁴ Cacharpaya significa despedida en quechua. Indica la finalización de las fiestas. Recuperado de <https://www.lifeder.com/cacharpaya/>

2.2.6.8 Martes de Ch'alla

La Ch'alla es un ritual ancestral ofrenda con la que se agradece a la Pachamama o Madre Tierra por la buena cosecha, los bienes materiales y espirituales concedidos, también se pide por un año de paz, abundancia y prosperidad. Este concluye la celebración del carnaval. Los bienes se decoran con serpentinas de colores, banderines, globos, flores, mixtura, confites, cereales, alcohol y vino. Es un día en el que se comparte en familia e incluso de juega con agua.



Ofrenda a la Madre Tierra. Fuente: Recuperado de <http://www.resumenlatinoamericano.org/2018/02/13/bolivia-se-celebro-el-martes-de-challa-agradecimiento-a-la-pachamama/>



Ofrenda a la Madre Tierra. Fuente: Recuperado de http://www.la-razon.com/nacional/Pachamama-III-Continental-Comunicacion-Indigena_0_2601339928.html

2.2.6.9 Corso infantil

Día en el que los principales protagonistas son los niños que participan danzando por las calles de Oruro al igual que lo hicieron los adultos en la entrada del sábado. Participan con el mismo rol de ingreso, se podría decir que es la misma entrada pero a escala pequeña, ya que cuentan con cargamento, estandarte, su ñusta, bloques y banda musical.

2.2.6.10 Entrada bordadores

Se realiza una semana después del curso infantil. Representa el final del carnaval en la ciudad de Oruro. Se reúnen todos los artesanos que hicieron posible que el carnaval resalte con el resplandor de los exóticos trajes. Estos se organizan en diferentes conjuntos, visten los mejores trajes que produjeron, realizan la respectiva misa, danzan y continúan la fiesta en un salón.

2.3 Devoción a la Virgen de Copacabana

Su origen se sitúa en la Cordillera de los Andes, en la península de Copacabana, en el lago Titicaca. Fue una región del Virreinato del Perú, actualmente pertenece a Bolivia.

Pedraza Arapasi J. en el artículo "*Copacabana Carioca, Copacabana Aymara*" sostiene que la palabra Copacabana es de origen aymara y proviene de las palabras *qhupax*: azul y *qhawaña*: observar. Su transcripción literal sería "*observar el azul*". Por su parte, el autor Serna Sánchez Cristóbal en "*Tiempo, espacio e historia de Copacabana*" (2002) plantea que la palabra proviene de dos palabras aymara: la primera, *Kgupac*: azul precioso y *Kgawana*: que se ve, por lo tanto se traduce a "*mirador del azul precioso*" o "*mirador del lago*".

Ciertamente, Copacabana tenía una ubicación privilegiada a la orilla del lago y era considerada como un lugar sagrado por los aymaras. Los incas también respetaban aquellos lugares místicos en las cercanas Islas del Sol y de la Luna, y por ello construían templos. Gisbert Teresa en su obra "*El ídolo de Copacabana, La Virgen María y el mundo místico de los aimaras*" (1984) señala que Copacabana era el nombre de un dios acuático del lago Titicaca, representado como una deidad antropomorfa con cola de pez, que era la personificación del lago.

La llegada de los españoles supuso la implantación del cristianismo sobre las antiguas creencias indígenas fueron desplazadas al imponerse la fe católica, aunque no desaparecieron totalmente y a veces se produjo un sincretismo y una transformación. Así el culto a la Pachamama (Madre Tierra) se asimilaría y transformaría en la Virgen. Allí nace la leyenda de la imagen milagrosa de la Virgen de Copacabana, a finales del siglo XVI, desde donde se difundiría por otros lugares de Sudamérica.

Sobre el origen y la historia de la Virgen de Copacabana son varias las versiones existentes aunque todas ellas tienen a un protagonista en común, el

indio Francisco Tito Yupanqui¹⁵ quien modela la imagen de la Virgen. Este escultor aficionado puso mucho empeño en su obra. Aunque poseía una gran voluntad, era totalmente inexperto y desconocía el arte del modelado. Sus primeros intentos fueron rechazados uno tras otro. En el proceso de elaboración surgió todo tipo de contratiempos y de impedimentos en los que la imagen resultó varias veces rota y de forma milagrosa recompuesta, como se narra en distintas historias. Finalmente, de su tesón y su amor salió la imagen de la Virgen, que fue entronizada en el Altar mayor de la Iglesia de Copacabana el 2 de febrero de 1583, festividad de Nuestra Señora de Candelaria. Posteriormente, se ha trasladado al 5 de agosto, con liturgia propia y gran celebración popular.

La imagen de casi un metro de altura está hecha de pasta de manguay¹⁶ y terminada en estuco. La efigie aparece de manera frontal con ciertos rasgos indígenas y serena majestad. Sostiene al niño con el brazo izquierdo, mientras con la mano derecha porta la candela y una cestilla con dos palomas. Presenta cierta tosquedad, rigidez y actitud hierática, con la mirada baja, sin alcanzar, en opinión de Rodríguez de Ceballos (1999), los cánones de belleza clásicos. El niño es mucho más dinámico y con su actitud parece querer escapar de los brazos de su Madre. Luego, los fieles la revistieron de costosos vestidos y joyas, dejando ver sólo su rostro.

La imagen adquirió pronto fama milagrosa, incluso, desde el mismo momento de su realización, dotándola de una aureola sobrenatural, aspecto que fue potenciado y difundido por los criollos. Esto, unido a la rápida difusión de los milagros y extraordinarios favores recibidos por quienes se encomendaban a ella como intercesora ante las malas cosechas, desastres naturales, enfermedades, entre otros problemas, hizo que en numerosos territorios se

¹⁵ Francisco Tito Yupanqui es el escultor más conocido de Bolivia del siglo XVI. Nacido a la mitad del siglo, hacia 1550-1560. Pertenecía al grupo indígena de los Anansaya, descendiente del Inca Huayna Cápac. Falleció en 1608.

¹⁶ “ *El manguay es una planta cactácea, similar a la pita y al ágave. Para realizar la escultura se utilizaban los tallos de las flores. Estos troncos tienen la corteza dura y el corazón blando y ligero. Primero se hacía una estructura liviana, uniendo con cola varios troncos de manguay secos, que formaban el alma de la obra; después se tallaba parte del mismo con cuchillos, gubias u otros objetos cortantes para darle la forma básica a la obra; posteriormente alrededor se modelaba el cuerpo de la imagen con fibras, pasta de manguay y estuco, que se recubría con telas, siendo finalmente dorada y policromada*”. García Álvarez (1984) *Literatura y arte: Francisco Tito Yupanqui, escultor virreinal*, en *Revista Agustiniiana Madrid*, N° 76-77, vol. XXV

pusieran bajo su protección. Entonces, la devoción a la Virgen de Copacabana se extendió rápidamente por el Virreinato de Perú y es venerada hasta el día de hoy.

Los creyentes participan de las ceremonias denominadas “La Llegada” y “La Despedida” con oraciones y cánticos litúrgicos especiales. Durante nueve noches se realizan ceremonias en el templo, especialmente misas y sermones de alabanza a la Virgen milagrosa.



Virgen de Copacabana. Fuente: Recuperado de http://www.la-razon.com/la_revista/Virgen-Copacabana-nuevas-joyas-corona_0_1864613605.html

2.4 Devoción a la Virgen de Urkupiña

2.4.1 Inicios

Etimológicamente, el término Urkupiña proviene del quechua *Orkopiña*, cuyo significado es “*que está en el cerro*” (Hernández, 2010). El origen de la Virgen de Urkupiña se sitúa en el siglo VIII, cerca del pueblo de Quillacollo. Se afirma que la Virgen se le apareció a una pastora quechua en la Serranía de Cota, a unos quince kilómetros de Cochabamba, Bolivia.

“Cuenta una leyenda de la aparición de la Virgen, que a fines de 1700 (...), a principios de la colonia, en la comarca de Cota (sudoeste de Quillacollo), vivía una humilde familia de campesinos que tenía una pequeña hija que cuidaba a las ovejas. La muchacha se dirigía diariamente hacia las bajas colinas del frente de Cota, pasando el río de Sapinku donde había agua y pasto para su rebaño. Un día de agosto, se le apareció una señora con un hermoso niño en sus brazos con quien sostenía largas conversaciones en quechua. Frecuentemente la pastorcita jugaba con aquel niño en las aguas de una vertiente que brotaba de las rocas.

Desde entonces, la muchacha demoraba al retornar a su casa, por lo que sus padres le preguntaron el motivo de sus tardanzas, la niña relató sus encuentros con la señora. Decía que la “mamita y su niño” descendían a jugar con ella. Al oírla, sus padres se alarmaron y se dirigieron a la colina para convencerse de los increíbles relatos de la niña.

Anoticiados del acontecimiento el párroco y los vecinos decidieron cerciorarse de su veracidad, acudiendo al lugar guiados por la niña. Cuesta arriba del cerro estaba la señora y al verla la niña gritó en quechua “Jaqaypiña urkupiña, urkupiña” (Allí está, ya está en el cerro). La señora al llegar a la cima, desapareció, pero lograron ver una imagen celestial que se esfumaba en la maraña de los algarrobales, cactus y ululas. En el lugar hallaron una imagen de la Virgen y la trasladaron en procesión hasta la capilla de Quillacollo y desde entonces es venerada y su fiesta es el 15 de agosto en honor a la Asunción de la Virgen María.

Según el actual párroco del Santuario de Urkupiña de Quillacollo, Víctor Benavente, hay historiadores que sitúan esta leyenda en el año 1681, otros en

1745 basados en algunos documentos y pinturas de esas épocas que hacen referencia a la Virgen.” Red Informática de la Iglesia en América Latina (2015, 11 de julio) “Origen de la aparición de la Virgen de Urkupiña”. Bolivia Misionera. Recuperado de <http://www.boliviamisionera.com/wpboliviam/2015/07/29/origen-de-la-aparicion-de-la-virgen-de-urkupina/>



Virgen de Urkupiña. Fuente: Recuperado de <https://forosdelavirgen.org/213/virgen-de-urkupina-bolivia-15-de-agosto/>

2.4.2 Urkupiña en la actualidad

Hasta los años cincuenta, la fiesta tuvo un carácter meramente local y era celebrada por los vecinos indígenas de las aldeas circundantes de Quillacollo que veneraban a María, frecuentemente concebida como una encarnación de la Pachamama. Sin embargo, a partir de este momento, los propios lugareños de Quillacollo, en su mayoría mestizos, comerciantes y descendientes de españoles, fundaron las primeras fraternidades y comenzaron a implicarse en la celebración de la fiesta mediante representaciones de danza. Ya en los años

setenta, la expansión de la fiesta cobra una fama nacional que acaba siendo internacional, en relativo poco tiempo (Derks, 2006).

El 15 de septiembre de 1992, la Iglesia de San Ildefonso de Quillacollo es declarada Monumento y Patrimonio Nacional por Jaime Paz Zamora, Presidente de la República (Ley 1.347) y el 8 de diciembre de 1998, es declarada Santuario (Decreto Arz. 1998/091). Efectivamente, la fiesta de la Virgen de Urkupiña es considerada como la Fiesta de la Integración Nacional. El 24 de octubre de 2003, Carlos Mesa, Presidente Constitucional correspondiente, declara Patrimonio Cultural de Bolivia a la Festividad Religiosa de la Virgen de Nuestra Señora de Urkupiña (Ley 2.536).

Concretamente, en la actualidad las celebraciones se sitúan alrededor del día 15 de agosto con carácter anual.

2.4.3 Organización

La fiesta dura cuatro días. El primer día es la “Entrada Autóctona”, y consiste en el desfile de las tropas y fraternidades de bailes indígenas o más tradicionales, que insatisfechos por la gran cantidad de grupos foráneos que se presentaban en la fiesta, quisieron un día para ofrendar a la Virgen de Urkupiña con su música y bailes típicos de distintas zonas de Bolivia.

El segundo y el tercer día son las entradas del resto de las fraternidades, y desde temprano en la mañana comienza el baile, que se prolonga por varios kilómetros en un circuito al interior del pueblo, hasta llegar al Templo de San Ildefonso, donde cada grupo saluda a la Virgen y es bendecido por ella. A lo largo del trayecto el público ovaciona a los bailarines, ya sea desde las graderías instaladas en las aceras o desde la misma calle.

El cuarto día es completamente diferente, se inicia a la medianoche del tercer día, cuando miles de devotos de la virgen inician la peregrinación desde Cochabamba hasta el cerro Cota, a dieciocho kilómetros de distancia. Antes de que se asomen los primeros rayos de sol se realiza la misa de gallos en el Templo de San Ildefonso, en la que una inmensidad de velas ilumina la iglesia

y la plaza de Quillacollo. Desde el pueblo hasta el cerro, en los últimos tres kilómetros, abundan los puestos callejeros, entre ellos se destacan los que ofrecen desayuno a los peregrinos y los que venden alasitas, miniaturas que se compran para representar lo que se le quiere pedir a la virgen, ya sea una casa, un bebé, un auto, un título universitario, pareja o un pasaje de avión.

Una de las características que hacen distintiva a esta festividad es el ritual de rompimiento de piedras en la parte superior del Cerro de Cota. Los fragmentos de roca extraídos con los martillos o mazas son utilizados simbólicamente en forma de préstamo solicitado a la Virgen para conseguir algún beneficio económico, de salud o de otra naturaleza. Se imputan significados al tamaño de las piedras, a la forma de las mismas, al modo en que se desgajan, al peso que tienen, al color de la veta, etc. La premisa necesaria de la petición consiste en la devolución de dicho bien al año siguiente. Al momento de devolver las piedras se reinicia el ciclo, se entregan las antiguas y se toman nuevas, implorando otra vez por favores a la virgen. Así concluye la fiesta de la virgen de Urkupiña, después de cuatro días de fervor y devoción popular donde se funden los más antiguos rituales andinos con la tradición católica.



Extracción de piedras en el Cerro Cota. Fuente: Andia Jimena.

2.5 Festividades de la comunidad boliviana en Argentina

Una de las principales ideas que anuncia en el presente estudio, es la interculturalidad dada la interrelación entre lo global y lo local en el contexto de diáspora¹⁷. Por esto se entiende que los inmigrantes siguen identificándose con su país de origen, y que a su vez, constituyen nuevas identidades en nuevos contextos.

La colectividad boliviana en Argentina lleva a cabo fiestas que se fundan sobre la base de una continuidad de las celebraciones tradicionales de Bolivia. Estas fiestas “emigraron” junto a los pobladores quienes trajeron las vírgenes (imágenes autóctonas) desde Bolivia.

Las fiestas patronales no sólo se anclan sobre lo social y lo religioso, sino que toma resignificaciones a través de las cuales se reconstituye permanentemente la identidad nacional y étnica.

“La cultura de los bolivianos en el contexto migratorio de Buenos Aires es algo nuevo que remite a un complejo proceso de selección, reactualización e invención de formas culturales”. (Benencia y Karasik, 1995)

Por lo tanto, el estudio del campo cultural boliviano que hace posible la práctica de las danzas bolivianas en el Gran Buenos Aires y sus alrededores nos permite comprender el carácter cambiante de toda cultura.

Pierre Bourdieu, reproduce el “pensamiento relacional” del estructuralismo que identifica “lo real” con las relaciones sociales, lo que observa en su definición de los dos conceptos centrales de su teoría, al *campo* y al *habitus*. El autor pretende sustituir la relación entre individuo- sociedad por la relación construida entre dos modos de existencia de lo social:

¹⁷ El término diáspora originalmente fue utilizado para referirse a poblaciones judías dispersadas en todo el mundo luego de su expulsión de Jerusalén. Actualmente la palabra abarca también a todos los que viven fuera de su país pero que siguen identificándose en primer lugar con su país de origen o de descendencia. (Eriksen, 2002)

1. Las estructuras sociales externas, plasmado en condiciones objetivas. Este modo define los *campos sociales* históricamente constituidos.

2. Las estructuras sociales internalizadas, lo social hecho cuerpo, incorporado al agente (no en cuanto individuo sino agente socializado). Hace referencia al *habitus* como sistema de disposiciones incorporados por los agentes a lo largo de su trayectoria social.

“La noción de campo subraya fundamentalmente el carácter de “relaciones de fuerza” en los modos de interactuar, lo que se puede observar en la conformación de un campo cultural migrante en Buenos Aires, dentro del cual se dan luchas entre distintos agentes por posicionarse dentro del mismo. Este campo es un “campo de fuerzas” en el que circula un capital cultural específico, un conjunto de relaciones objetivas que se imponen a todos los que entran en el mismo, y que “son irreductibles a las intenciones de agentes individuales” (Bourdieu, 1985). El espacio social y los grupos que en él se distribuyen, son el producto de luchas históricas, en las cuales los agentes se comprometen en función de su posición en el espacio social y de las estructuras mentales a través de las cuales aprehenden ese espacio (Bourdieu, 1988).” (Gavazzo, 2006). Entendiendo este razonamiento, los agentes del campo cultural boliviano en La Plata u en otro espacio social determinado son:

1. Bolivianos que se dedican a la práctica de danzas o a las diversas actividades que se llevan a cabo durante las celebraciones (incluidos pasantes, feriantes, músicos, artesanos, público, socios pasivos de las instituciones, gestores y promotores).
2. No-bolivianos incluye desde el público ocasional, el público consumidor, hasta hijos y nietos de bolivianos (segunda y tercera generación), parejas no-bolivianas de bolivianos, entre otros actores que sin tener un parentesco sanguíneo con bolivianos deciden compartir un espacio social común vinculado a la práctica de las danzas.
3. Instituciones que orientan las prácticas de las danzas a partir de la implementación de políticas públicas.

A continuación, se identificarán las principales diferencias que se dan entre las fiestas autóctonas de Bolivia y los eventos folklóricos bolivianos manifestados en Buenos Aires y específicamente en la ciudad de La Plata.

2.5.1 Motivo

Uno de los cambios que se dan en las danzas es en los motivos para bailar. En Bolivia, las danzas se bailan casi exclusivamente en el contexto del Carnaval de Oruro o de grandes fiestas como la del Gran Poder en La Paz o la de la Virgen de Urkupiña en Cochabamba, y en determinados espacios oficialmente autorizados.

El motivo devocional se va perdiendo en el contexto migratorio puesto que van apareciendo nuevos motivos para danzar. De acuerdo con la autora Gavazzo Natalia, las danzas folklóricas de Bolivia se presentan en Buenos Aires dentro de tres tipos de contextos: fiestas patronales, actos cívicos y eventos culturales.

2.5.1.1 Fiestas patronales

Las danzas bolivianas son consideradas oficialmente danzas devocionales, por lo tanto, la mayoría de las veces que se llevan a cabo es dentro de una procesión religiosa en la que se honra a un santo o una virgen, generalmente de origen boliviano.

Actualmente existe un sinnúmero de fiestas patronales bolivianas en Buenos Aires. De acuerdo con el “Novenario para Fiestas Patronales” publicado por el Equipo Pastoral Boliviano se celebran Ntra. Señora de Copacabana, del Carmen, de Urkupiña, de Surumi, de Chaguaya, de la Candelaria, de Cotoca, del Socavón, de La Paz, de Changuaral y de San Bartolomé, Justo Juez, Señor de Exaltación, de Quillacas, de Maica, del Gran Poder, Tata Lagunas, Tata Santiago, entre otras. Las fechas de éstas no siempre corresponden con el calendario originario de Bolivia.

“Las devociones se han ido multiplicando a la par de los asentamientos de los migrantes” (Lamounier,1990) ya que en un principio se celebraba la Virgen de Copacabana y hoy en día se han incorporado homenajes a los santos y vírgenes anteriormente nombrados, y que demuestran “la vigencia de una amplia red de ayuda mutua en el seno de la colectividad” .(Lamounier, 1990)

Uno de los eventos más reconocidos de Buenos Aires es la Devoción a la Virgen de Copacabana en Luján. Desde el año 1956 se realiza cada primer domingo de Agosto una peregrinación a la Basílica de Nuestra Señora de Luján, donde se celebra una misa y fiesta en su honor.



Celebración Virgen de Copacabana en Luján. Fuente: Recuperado de <https://www.giepra.com.ar/1197/peregrinaciones-bolivianas-a-lujan.html>



Celebración Virgen de Copacabana en Luján. Fuente: Recuperado de <http://www.diariodelujan.com/se-realizo-la-58-peregrinacion-de-la-colectividad-boliviana-a-lujan/#.W8Op42hKjIU>



Celebración Virgen de Copacabana en Luján. Fuente: Recuperado de <http://www.elcivismo.com.ar/notas/10145/>

“Durante la mañana del domingo, la imagen de la Virgen de Copacabana es retirada de la cripta del santuario de la Basílica Nuestra Señora de Luján por las autoridades eclesíásticas bolivianas y argentinas, y es ubicada en un palco que se monta en la Plaza Belgrano, donde se realiza una misa para los peregrinos.

Luego de la misa y pasado el mediodía, la dimensión ritual y simbólica cobra significatividad, ya que las comunidades bolivianas comienzan su peregrinar en torno a la plaza con las imágenes de las devociones mencionadas, música y bailes tradicionales con vestimentas de las distintas regiones de Bolivia.

Finalmente, las distintas agrupaciones comunitarias bolivianas se reúnen en lo que se denomina el “descanso del peregrino”, ubicado a pocos metros del Santuario Nacional, donde cierran la jornada con comidas, cantos y más prácticas devocionales”. Rebotaro Alan. “Peregrinaciones bolivianas a Luján”. GIEPRA (Grupo Interdisciplinario de Estudios sobre el Pluralismo Religioso en Argentina). Recuperado de <https://www.giepra.com.ar/1197/peregrinaciones-bolivianas-a-lujan.html>

2.5.1.1.1 Fiestas patronales bolivianas en la Ciudad de La Plata

En la ciudad de La Plata, las celebraciones más significativas para la comunidad boliviana son las que se realizan los cuatro domingos del mes de agosto en el barrio Tolosa. Como se ha observado en los últimos y el presente año, los primeros dos domingos hacen referencia a la Virgen de Copacabana, consecutivamente, los últimos dos a la Virgen de Urkupiña.

“La fiesta de la Virgen de Copacabana comenzó a celebrarse en La Plata a fines de los setenta, en una zona cercana a la que se realiza actualmente, en el barrio de Tolosa. Una mujer boliviana apodada “Lucha” (Giménez Felipa) trajo de su país una imagen de esta advocación con la que construyó un santuario en el garaje de su casa. Este espacio comenzó a ser visitado por numerosos devotos, en su mayoría migrantes bolivianos asentados en el barrio. Desde entonces comenzó a celebrarse en forma regular la fiesta patronal cada 5 de

agosto. En aquel momento no existía una comisión específica para la organización de la fiesta, de modo que “Lucha”, ayudada por sus vecinos, se encargaba de dicha tarea. Si bien la celebración no tenía las dimensiones actuales, la concurrencia ya era masiva. La comisión organizadora de la fiesta surgió aproximadamente en 1985, debido a la necesidad de garantizar un espacio más propicio para la veneración de la Virgen. En ese año compraron el terreno en el que actualmente se emplaza la capilla, que fue inaugurada en 1990. En tanto, la fiesta de la Virgen de Urkupiña, una de las advocaciones religiosas más importantes y antiguas de Bolivia, transcurre en La Plata los últimos dos fines de semana de agosto, en continuidad con la celebración de Copacabana”. (Pasarelli, 2015)

El desarrollo de estos eventos ayudó a tramar la construcción de la bolivianidad ligada al barrio, que se reforzó con la apertura en la zona de diferentes locales gastronómicos y la constitución de grupos culturales que conformaron espacios de práctica en el barrio. En efecto, uno de los objetivos centrales de ambas celebraciones es afianzar esa identidad común, comunicarla y transmitirla a las nuevas generaciones, en su mayoría integradas por personas que son primera o segunda generación argentina. Estas fiestas dieron paso a la habilitación de instituciones que no tenían emplazamientos en la zona, como es el caso de la iglesia católica o la formación de organismos como la Asociación de Fraternidades Unidas Virgen de Copacabana La Plata (AFUVIC).



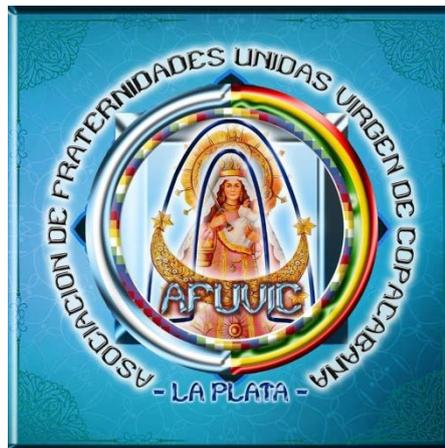
Plaza y parroquia Nuestra Señora de Copacabana.
Fuente:https://www.facebook.com/copacabanalaplata/media_set?set=a.339107026180333&type=3

Si bien ambas festividades actualmente poseen distintas comisiones organizadoras, la fiesta de la Virgen de Copacabana y la de Urkupiña mantienen una continuidad tanto en su desarrollo como en el espacio en el cual se llevan a cabo.

2.5.1.1.1.a Asociación de Fraternidades Unidas Virgen de Copacabana (AFUVIC)

La Asociación de Fraternidades Unidas Virgen de Copacabana fue fundada en el año 2016 y conformada actualmente por las fraternidades: Caporales Sin Fronteras, Caporales Cruz del Sur, Caporales San Carlos, Caporales San Simón, Caporales Reales, Caporales Estrella del Norte, Caporales Bolivia Unida, Caporales Simones de Urkupiña, Caporales Nueva Pasión, Caporales Figuras Leales, Caporales Sangre Moreno, Caporales Autenticos Raices de mi Tierra, Caporales Raices, Caporales Chinas Jatun, Caporales Los Únicos, Diablada Ana La Plata, Morenada Real Intocables, Tinkus La Plata, Tinkus San Simón Filial, Tinkus Tolqa Masis, Tinkus Ghorí Songos, Tinkus Altos San Lorenzo y Tinkus Kaymontera

El 14 de Julio del presente año, AFUVIC llevó a cabo un evento de gran magnitud donde todas las fraternidades platenses concursaron para seleccionar a los representantes de la asociación, y confraternar en este encuentro. La Ñusta y Predilecto 2018 son Huarachi Joana y Pérez Sergio, ambos pertenecientes a la Fraternidad Caporales Sin Fronteras de La Plata



Logo AFUVIC . Fuente : Recuperado de <https://www.facebook.com/afuvic.lp>

ASOCIACIÓN DE FRATERNIDADES UNIDAS VIRGEN DE COPACABANA
 INVITA A LA FESTIVIDAD EN DEVOCIÓN A LA

Virgen de COPACABANA
 CALLE: 20 Y 525 La Plata 2017

Sábado 29/7: Vispera - Misa 19:30hs.
 Presentación de Pasantes y Fraternidades, cierre con Fuegos Artificiales

Domingo 30/7: Fiesta Principal - Misa 10:30
 Procesión, Presentación de Pasantes y Fraternidades

Domingo 6/8: Calvario - Misa 10:30
 Procesión, Presentación de Pasantes y Fraternidades, cierre con Fuegos Artificiales

29 Fraternidades que participarán:
CAPORALES: Nueva Pasión, San Simón LP, Sangre Andía, Estrella del Norte, Auténticos RDM Tierra, Sol de los Andes, Bolivia Unida, Los Únicos, Cruz del Sur, Amigos por Siempre, Raíces de la Plata, Chinas Jatun, Sin Fronteras La Plata, Sangre Moreno, Saya Sensual, Simones de Urkupiña, Juventud Urkupiña Merlo, San Carlos.
TINKUS: La Plata, Tolká Masís, Altos de San Lorenzo, Goris Songos, Chaskas, Choleros, San Simón filial La Plata.
MORENADAS: Real Intocables, SALAY: Cochabamba Filial Bs. As. La Plata.
DIABLADA: La Plata. **KULLAGUADA:** Unidas La Plata.

Fiestas Patronales Virgen de Copacabana 2018
 Vispera Sábado 4/8 Misa 20 hs
 Fiesta Principal Domingo 5/8 Misa 12 hs
 Calvario Domingo 12/8 Misa 12 hs
 Procesión 15 hs después de Misa
 Calle 20 y 525 La Plata

Fraternidades participantes

Caporales Los Únicos, Morenada 15 de Agosto, Tinkus Tolka Masís, Morenada Gran Poder, Diablada La Plata, Caporales Nueva Pasión, Caporales Urkupiña, Luis Gallón, Caporales Estrella del Norte, Tinkus Rompes

Invitación de AFUVIC al público. Fuente: Recuperado de <https://www.facebook.com/afuvic.lp>

2.5.1.1.1.b Sábado de Víspera

Entendiendo el origen y la conmemoración de la Virgen de Copacabana y Urkupiña en Bolivia, se afirma que esas celebraciones fueron transportadas por migrantes bolivianos y concretadas en diversas partes del país Argentino. Las festividades de ambas vírgenes en la localidad platense comienzan en la fiesta del año anterior en la que eligen nuevos pasantes¹⁸, quienes se comprometen en aportar ayuda en la organización tanto de la fiesta mayor o pública como de la fiesta privada.

El sábado previo al primer domingo de celebración en devoción a la Virgen de Copacabana, se realiza la víspera¹⁹. Es un procedimiento similar la segundo y último convite del Carnaval de Oruro donde se lleva a cabo una misa durante la noche, aproximadamente a las 20:00 hrs en la Parroquia barrial Nuestra Señora de Copacabana ubicada en la calle 20 y 525, Tolosa. Frente a la Iglesia hay una plaza la cual lleva el mismo nombre donde se continúa la vigilia una vez finalizada la misa.

Un sector de la plaza, específicamente frente a la Iglesia, es equipada con iluminación y sonido donde hacen aparición todas las fraternidades de la ciudad de La Plata y bailan dando inicio a un mes lleno de festejos. Finalizado su baile pasan a saludar a la Virgen. Generalmente las fraternidades se presentan sólo con uniforme institucional (chombas, remeras, camisas o camperas con identidad propia de la fraternidad a la que pertenece) y algún accesorio de su traje festivo. Este encuentro inicia aproximadamente a la ocho de la noche y finaliza a media madrugada.

El realiza un procedimiento similar en homenaje a la Virgen de Urkupiña el tercer sábado de agosto.

¹⁸ Pasante o preste se refiere a la persona que posee la responsabilidad total y máxima del evento. Los padrinos (o pasantes menores) se encargarán de los bailes, orquestas, de los cargamentos, etc. (Gavazzo, 2006) Para más sobre el sistema de ser preste o pasante (organizador y financiador de fiestas) véase Albó y Preiserk (1986).

¹⁹ Víspera, según la Real Academia Española, “*día que antecede inmediatamente a otro determinado, especialmente si es de fiesta*”.



Víspera Virgen de Copacabana. Fuente: Elaboración propia.

2.5.1.1.1. c Domingo de celebración

El presente año, la celebración por la Virgen de Copacabana se llevó a cabo el domingo el 5 de agosto. La fiesta mayor inicia con una misa a la mañana entre las 10:00 a 12:00 hrs. Luego, la procesión es encabezada por los pasantes y el párroco quienes salen de la Iglesia cargando la imagen de la Virgen. Detrás de ellos se ubican los conjuntos de danzas. Cada fraternidad va acompañada de su orquesta, o equipo de sonido móvil. La peregrinación es acorde a la geografía del barrio, parte de la plaza de Copacabana, se extiende varias cuadras y culmina en la parroquia dueña de la imagen venerada. Durante el recorrido hay arcos decorados por donde pasan las fraternidades danzando y donde esperan personas que asisten a los bailarines brindándoles bebida u otra asistencia.



Procesión. Fuente: Recuperado de <https://www.diariocontexto.com.ar/2015/07/27/virgen-de-copacabana-religion-y-cultura-boliviana-en-la-plata/>



Caporales Sin Fronteras durante la Procesión en Tolosa. Fuente: elaboración propia.

Parte importante de la fiesta es la feria que se monta sobre la plaza y alrededores, donde se pueden apreciar juegos, artesanías, platos y bebidas

típicas de Bolivia. Esto sumando al espectáculo de los danzantes que van llegando de la procesión y continúan bailando alrededor de la plaza atrae un público masivo, no solo participa la colectividad boliviana, también la comunidad local. El público establece relaciones sociales, conversan con los bailarines, se toman fotografías con los trajes más extravagantes, degustan nuevos sabores, hasta incluso muchos espectadores deciden bailar al próximo año. De este modo, estas celebraciones permiten analizar las relaciones que Grimson llama “interculturales” entre bolivianos y no-bolivianos, atendiendo a su posible influencia sobre los distintos discursos que se producen dentro de la colectividad acerca de la identidad cultural boliviana en La Plata.



Festividad Virgen de Copacabana. Fuente: Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GhvcQWv8TA>

Gracias a la municipalidad de La Plata se cuenta con el espacio predispuesto, una amplia disponibilidad horaria de la fiesta, control urbano para organizar el paso por las calles de los bailarines y la puesta de baños químicos móviles para el público en general. Algunos años se cuenta con la presencia del Intendente, a quien se lo agasaja con los platos típicos bolivianos y a quien

hacen bailar la tradicional “cueca”²⁰ con los máximos representantes del evento como forma de agradecimiento.

Grimson analiza y toma el caso de la fiesta de la Virgen de Copacabana en el barrio Charrúa de Villa Soldati, Bs As. Considera que “*nadie que se relacione de algún modo con la colectividad boliviana puede desconocer este acontecimiento multitudinario*” (Grimson,1999). El autor denomina *Nueva Bolivia* al espacio cultural conformado por esta fiesta, que es interpretada en el marco de los procesos comunicativos que se producen en el seno de la colectividad boliviana en un nuevo contexto.

Finalizado el evento público, las fraternidades se dirigen a un espacio privado, generalmente un salón, local o casa provista por los respectivos pasantes o padrinos para continuar el festejo entre amigos, familiares y fraternos.

2.5.1.2 Actos cívicos

Se refiere a la conmemoración de fechas patrias. Por ejemplo el aniversario de la fundación de ciudades de Bolivia o el festejo por el Día de la Independencia (6 de agosto). En estos actos siempre se monta un escenario en el que se ubica un relator quien anima el festejo y revive el motivo de reunión a partir de relatos de la historia boliviana. Los animadores apelan al público con el que interactúa constantemente y a su vez, presentan los números artísticos. La feria de artesanías y comida en los alrededores es infaltable en estas ocasiones. La organización, por otra parte, recae en distintas personalidades según ocasión pero frecuentemente es una asociación vecinal, un medio periodístico o un centro cultural de la colectividad quien la difunde y ejecuta. A continuación la experiencia de Gavazzo en uno de estos tipos de eventos en Buenos Aires:

“Personalmente, el 6 de agosto de 2000 pude asistir a la celebración del aniversario de la Independencia boliviana organizada por la Embajada de

²⁰ La cueca es un baile de salón boliviano que se efectúa en pareja. Se lo asocia con un determinado sector social: el criollo- mestizo. (Sigl, 2012)

Bolivia y realizada en el Parque Centenario, centro geográfico de la Capital Federal. Este acto consistió básicamente en espectáculos musicales y dancísticos, presentados sobre el enorme escenario que es propiedad del Gobierno de la Ciudad. Asimismo se montaron diversos puestos con comidas típicas que convivían con los tradicionales de la zona (...) El clima entre los asistentes era de peña ya que todos aquellos que observaban el espectáculo bebían y bailaban al son de las músicas más populares de Bolivia. Cabe mencionar también la presencia de espectadores originales que se distinguían de los otros (los que fueron convocados con anterioridad) por el hecho de no cantar ni bailar sino simplemente mirar absortos una realidad extraña. También asistí a los festejos por el Aniversario de la fundación de la ciudad de La Paz realizados en octubre del 2000 en el Parque Avellaneda, del barrio de Floresta. Este acto se asemejó mucho al anterior solo que se realizó durante el día, en las inmediaciones de lo que era un torneo de fútbol organizado por distintas Ligas de la colectividad. Participaron como bailarines los miembros de América Morena (...) La organización estuvo a cargo del Centro Cultural que funciona en el mismo parque (y que depende del gobierno de la ciudad) en colaboración con algunos miembros de la asociación vecinal local.” (Gavazzo, 2006)

2.5.1.2.1 Actos cívicos en la ciudad de La Plata

En la ciudad de La Plata se lleva a cabo la conmemoración por el día de la Independencia de Bolivia. Desde su primera edición el festejo contó con apoyo municipal, entre otras cosas, con la provisión de escenario, sonido y puestos para venta de platos típicos y otros productos. Con el cambio de gestión el apoyo se mantuvo, pero se ordenó movilizar el evento de Plaza Moreno, la más grande e importante de la ciudad, donde se emplazan la Catedral y el Palacio Municipal, a la Plaza Islas Malvinas, de dimensiones más reducidas y habitual escenario de ferias y otros eventos.



Independencia de Bolivia en Plaza Malvinas. Fuente: Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2018-8-4-19-34-0-con-un-colorido-festival-se-celebro-el-193-aniversario-de-la-independencia-de-bolivia--la-ciudad>

El sábado 4 de agosto del presente año las actividades comenzaron en Plaza San Martín con la colocación de una ofrenda floral y el posterior desfile cívico-patriota que se desarrolló sobre Avenida 53. Luego, se iniciaron las celebraciones en la Plaza Islas Malvinas (avenida 19 y 51), donde los vecinos se acercaron a celebrar la fecha patria del Estado Plurinacional de Bolivia. En ese marco se llevó a cabo un colorido festival que incluyó bailes típicos y la música tradicional de Bolivia. El evento fue organizado por la Federación de Instituciones de Bolivianas de La Plata, el Viceconsulado de Bolivia y la Municipalidad de La Plata.

Es la constitución y existencia del estado nacional lo que se festeja durante estos actos cívicos y es por ello que la práctica de las danzas en este contexto representa la reafirmación de la cultura boliviana en general. En este caso, se baila como una manera de recordar que se “*es boliviano*” y no como una forma de conocer y afirmar la propiedad indígena de la danza. Se puede considerar a la práctica de danzas en este contexto, como un acto social en el que se expresa la identidad y pertenencia a la nación. Además, los bolivianos también

se presentan en actos cívicos argentinos ya sean en las escuelas o peñas es una forma de expresión intercultural.

El día 4 de Septiembre del presente año se realizó una muestra cultural en la Honorable Cámara de Diputados en el marco del Día del Inmigrante. El diputado Escudero Guillermo encabezó la entrega de reconocimientos a instituciones destacadas de Perú, Bolivia y Paraguay. El emotivo acto consistió en la entrega de más de setenta reconocimientos y se realizaron bailes con coloridos trajes típicos de cada país. Se apreciaron danzas como Caporales, Tinkus, Salay, Marinera, Festejo, Pájaro Campana y Chiperita. En ella participaron las siguientes fraternidades platenses: Caporales Sin Fronteras, Tinkus La Plata y Salay Aiquile.



Jóvenes representantes de AFUVIC en el Anexo Cámara de Diputados. Fuente: Gelmer Ari

El actual diputado provincial Escudero Guillermo sostuvo: *“Nosotros venimos realizando acá en La Plata un trabajo codo a codo con todas las colectividades, con todos los representantes que han nutrido la cultura de nuestra ciudad y (...) teníamos que hacerles un homenaje (...) Quiero agradecer la presencia de*

todos los inmigrantes que fueron reconocidos hoy, porque ellos han forjado en todos nosotros las raíces de nuestros antepasados y han contribuido a la pluralidad cultural. Es importante poder reconocerlos y disfrutar de sus historias, sus orígenes y sus danzas”. (Escudero G., 4 de Septiembre del 2018. Recuperado de: <https://www.hcdiputados-ba.gov.ar/prensa/noticia/un-homenaje-a-los-inmigrantes-lleno-de-historias,-colores-y-musica-la-hcd>).

Las fraternidades Folklóricas bolivianas también son invitadas y participan en otros actos cívicos argentinos como la Revolución de Mayo o el Día de Independencia, haciendo su presencia en actos escolares, peñas y otros eventos similares.

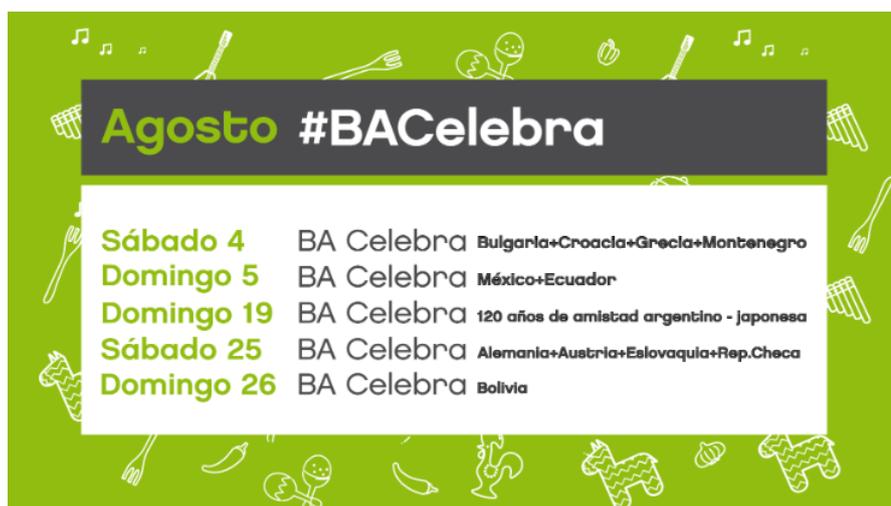
2.5.1.3 Eventos culturales

Los eventos culturales refieren a los encuentros de diversas colectividades organizados por distintos organismos públicos como el gobierno de la ciudad de Buenos Aires u otros de carácter nacional (migratorios o culturales) y provincial (generalmente a través de municipios). Se realizan en espacios abiertos en donde se arman ferias de productos culturales tales como comidas o artesanías, representándose lo más característico de cada colectividad de inmigrantes, es decir es un encuentro de carácter intercultural. Al igual que los actos cívicos se monta un escenario para que puedan presentarse distintas agrupaciones artísticas que en su mayoría son de música y danza, siempre presentadas por uno o más locutores.

Por este motivo, se entiende estos eventos culturales como un espacio de negociación de los bolivianos en la ciudad, como oportunidades para reposicionarse dentro de la sociedad local a través del diálogo con el Estado y con el público no boliviano. En este sentido, cabe mencionar que algunos de estos eventos culturales se realizan en espacios legitimados de la ciudad, o incluso en espacios abiertos habilitados a tales fines por los organismos gubernamentales.

La Dirección General de Colectividades de la Subsecretaría de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural, promueve el reconocimiento y la apreciación de la diversidad cultural aportada por las colectividades dentro de la identidad porteña. Con ese objetivo, difunde distintos proyectos y programas:

Buenos Aires Celebra es un proyecto que inició en 2009 cuyo objetivo es dar a conocer y compartir la cultura, historia e identidad de diferentes colectividades con los vecinos de la zona y turistas. Se llevan a cabo danzas, coros, desfiles, gastronomía, entre otros. El lugar elegido como escenario de los *Buenos Aires Celebra* es la tradicional Avenida de Mayo, columna vertebral del centro histórico y cívico de la ciudad. El proyecto tiene determinado calendario y se aprecian las siguientes colectividades: griega, judía, rusa, boliviana, chilena, china, coreana, búlgara, española, lituana, italiana, eslovena, escocesa, ucraniana, japonesa, armenia, irlandesa, croata, uruguaya, dominicana, paraguaya, portuguesa, brasilera, polaca, libanesa, colombiana, peruana y vasca.



Agenda de Buenos Aires Celebra - Agosto. Fuente: Recuperado de <http://www.buenosaires.gob.ar/derechoshumanos/colectividades/buenosairescelebra>

Buenos Aires Celebra Bolivia se llevó a cabo el 26 de agosto del presente año caracterizado por la puesta de numerosos gacebos donde la colectividad compartió con el público información, artesanías, experiencias, costumbres y platos típicos.

La jornada inicia con una procesión de las distintas imágenes junto con la comunidad y autoridades hacia el escenario del Buenos Aires Celebra a Bolivia. El gran desfile se despliega por la Av. De Mayo desde 9 de Julio hacia Bolívar donde miles de personas de la colectividad boliviana lucen su vestuario y bailes típicos. A continuación, se realiza una muestra del ritual de la Pachamama, rescatando y revalorizando las costumbres ancestrales de los pueblos originarios.

El Día de la Diversidad Cultural (12 de octubre) se lleva a cabo un evento de igual magnitud, organización y espacio denominado *“Entrada Folklórica Bolivia Baila en Argentina”*.



Bolivia en Avenida de Mayo 2013. Fuente: Recuperado de <http://estoslugares.blogspot.com/2013/10/fiesta-de-la-virgen-de-copacabana.html>



Bolivia en Avenida de Mayo 2013. Fuente: Recuperado de <http://estoslugares.blogspot.com/2013/10/fiesta-de-la-virgen-de-copacabana.html>



Bolivia baila en Argentina 2018. Fuente: Elaboración propia.

2.5.1.3.1 Eventos culturales en la ciudad de La Plata

Un ejemplo de este tipo de eventos es la Expo Feria de Colectividades que se lleva a cabo el Día de la Diversidad Cultural (12 de octubre) y en el

aniversario de la ciudad de La Plata (19 de noviembre). Este tipo de eventos es organizado por la Federación de Instituciones de Colectividades Extranjeras (FICE) fundada en 1994. Actualmente FICE es una entidad autónoma pero que desarrolla ciertas actividades en conjunto con la Dirección de Entidades, Colectividades y Cooperativas y con la Dirección de Cultura de la Municipalidad. La FICE agrupa veinte instituciones de colectividades y, como la Dirección de la Municipalidad, abarca no solamente colectividades de La Plata, sino también de Berisso y Ensenada.



Día de la Diversidad Cultural en Plaza Moreno. Fuente: Recuperado de http://www.impulsobaires.com.ar/nota/267764/una_multitud_disfruto_con_el_encuentro_cultural_latinoamericano_en_plaza_moreno/

Las Expo Ferias se efectúan anualmente en el mes de octubre o noviembre en Plaza Moreno o Plaza Malvinas. La misma se caracteriza por presentar diversos stands donde cada colectividad puede exponer artesanías, platos típicos, videos o películas culturales, exposiciones de trajes típicos y danzas.



Día de la Diversidad Cultural en Plaza Moreno. Fuente: Recuperado de <http://www.plusinformacion.com.ar/nota.php?Id=49254>

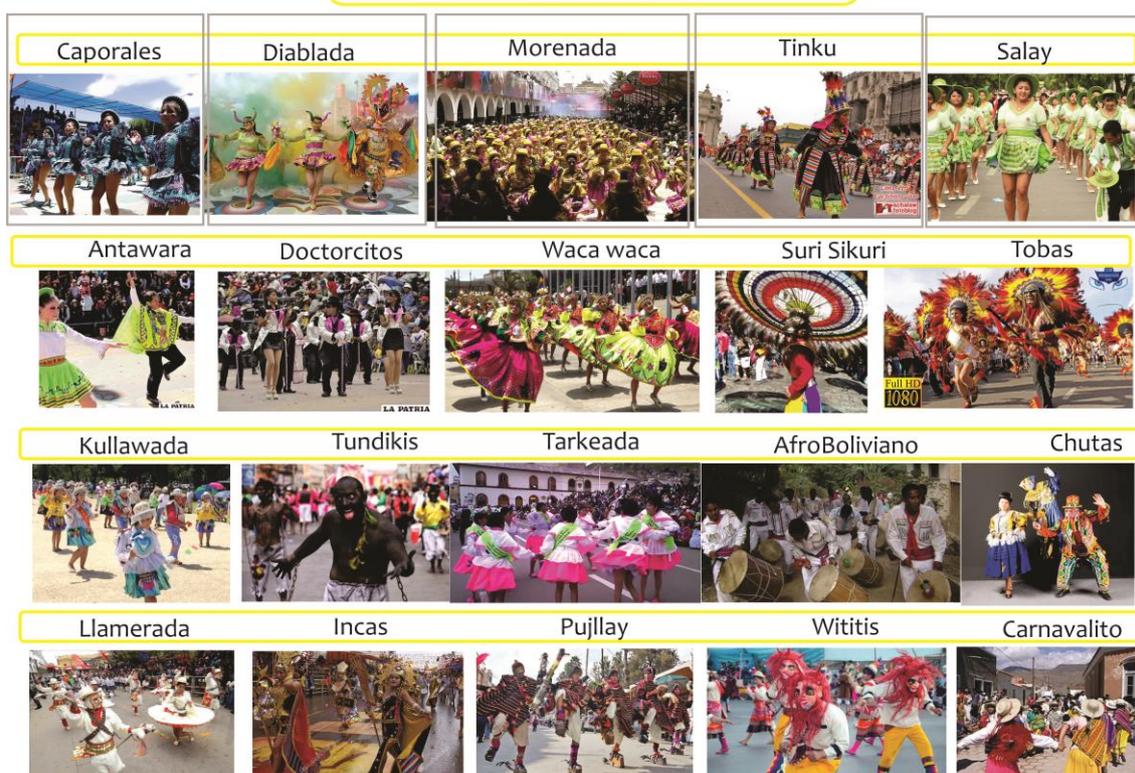
Capítulo III

3. Danzas Folklóricas

El discurso etno-político de las danzas autóctonas de Bolivia enfatiza lo “puro”, “ancestral”, “original”, y por ende, la inmutabilidad de estas expresiones. Sin embargo, estas son dinámicas y sujetas al cambio como cualquier otra manifestación cultural. Las transformaciones no se limitan a lo visible, es decir, a las nuevas reglas de participación, indumentaria, movimientos y pasos, sino también incluyen alteraciones musicales y la creación de nuevos significados y discursos. Como instrumento intercultural la danza folclórica boliviana ayuda a construir y rectificar imágenes acerca del otro. Tanto para los espectadores como para los bailarines no bolivianos, la danza en muchos casos representa el primer contacto con un país hasta ese momento desconocido.

Según Sigl Eveline (2012) existen doscientas cuarenta danzas folklóricas bolivianas provenientes de diferentes ámbitos sociales, históricos y regionales. En el siguiente esquema se observan las danzas folklóricas más representativas de Oruro, y se marcan con recuadro gris aquellas que son parte del presente estudio. Específicamente en La ciudad de La Plata se aprecian danzas como La Diablada, Tinku, Caporal, Morenada, Salay debido a que existen entidades fijas o fraternidades que se desenvuelven en el contexto platense. Sin embargo, en ciertas ocasiones llegan fraternidades visitantes o invitadas que traen consigo otros bailes como Tobas o Kullawadas.

DANZAS FOLKLÓRICAS REPRESENTATIVAS
DE ORURO



Danzas folklóricas bolivianas. Fuente: Elaboración propia.

A continuación se describirán las danzas autóctonas bolivianas, sus orígenes, características, personajes e indumentaria. Consecutivamente se hará un análisis comparativo entre el indumento folklórico boliviano autóctono, y aquel existente en la comunidad ciudadana de La Plata.

3.1 Diablada

3.1.1 Origen y Significado

La diablada es el producto de una compleja relación entre la cosmovisión andina y el catolicismo. Antes de la llegada de los españoles no existía ningún diablo como ser enteramente maligno, sino que los dioses andinos poseían caracteres ambivalentes por lo cual podían llegar a ser peligrosos pero que también podrían ser apaciguados mediante ritos y ofrendas. Gracias a la influencia del pensamiento humanista del Renacimiento y el Concilio de Trento los sacerdotes españoles del siglo XVI, aproximadamente en el año 1559,

iniciaron la evangelización a través de analogías. Buscaron elementos de la cosmovisión andina que podían servir para establecer analogías libres, entre estos y la doctrina católica. Así es como el semidios *Huari* o *Wari* fue convertido en el equivalente de la figura del diablo católico. El nombre de *Wari* (en aymara: vicuña). En la cosmovisión aymara se lo relaciona con el descontrol, la fertilidad y el salvajismo ya que la vicuña es un animal salvaje asociado al espacio no cultivado, es decir no controlado. De acuerdo a Condarco Santillan (1999), *Wari* también habría sido una antigua deidad uru relacionada con la venida de las lluvias.

En Oruro *Wari* es asociado directamente con el mito de las cuatro plagas (sapo, lagarto, serpiente y hormigas) enviadas a destruir el pueblo orureño (uru). Según Paredes Candia (1972), este semidios es derrotado por “(...) *una ñusta de singular belleza y de espíritu superior escondido tras unos ojos almendrados y oscuros. De cabellos más oscuros todavía, pómulos salientes y tez no tan bronceada como de las mujeres lugareñas, notablemente vestida(...)*” a quien se la identifica como la Virgen de Candelaria o del Socavón. Las leyendas del Chiru- Chiru²¹ (siglo VII) y la del Nina Nina²² (1789) explican el inicio de la gran devoción hacia a la Virgen de Candelaria. Según Zaconeta (1925), la leyenda del Chiru- Chiru dio origen a la danza de la diablada en 1789.

Wari, derrotado por la Virgen, se refugia en las entrañas de la tierra. Frecuentemente es equiparado con el “Tío” de la mina a quien los mineros rinden culto para evitar su enojo y pedir protección.

En Chiripaca , La Paz, sitio próximo al lago Titicaca, se encontraron entre las pinturas rupestres correspondientes al siglo XVIII, figuras de diablos danzando, “(...) *probablemente la representación más antigua del Diablo Danzarín, al que lo podemos relacionar directamente con el Tio de la Mina (...)*” (Taboada, 1989).

²¹ Leyenda del Chiru- Chiru . Ver Cap. 2.2.4.3

²² Leyenda Mariana del Nina- Nina .Ver Cap.2.2.4.4

Según la investigadora Fortún Julia en *“La danza de los diablos”* publicado en 1961, la diablada como danza inició entre los años 1780 a 1790 en Potosí a causa de la explotación minera.

“(…) La presencia de la Virgen del Socavón que se transforma en la imagen andina de una Pachamama cósmica (…) como la presencia del “Tío” o diablo que representa a los seres infernales que habitan (…) se les debe hacer atenciones”. Entonces, cuando los mineros ingresan a los socavones *“(…) regalan a las imágenes del “tío” coca, cigarrillos, y alcohol para contentarlos, ya que por ser ellos forasteros su vida está en sus manos y ellos tienen el poder de destruirla. Por esta razón es que los mineros no permiten el ingreso de mujeres a las minas, ya que temen que los “Tios” puedan fecundarlas y haciendo que nazca un ser infernal (…)”*. Este mito se proyecta hacia la danza donde la representación de la *“chinasupay”*²³, hembra del diablo, antiguamente era desempeñada exclusivamente por hombres y no por mujeres debido a este temor.

Fortún (1961) también destaca la posible influencia de dos bailes catalanes, el *Ball des Diables* y *Los Siete Pecados Capitales*.

Actualmente, en Valencia existe una *“Federación de Demonios y Diablos”* que se desempeña en la difusión de esta danza cuyos orígenes se remontan a las fiestas nupciales del conde de Barcelona con la hija del Rey de Aragón celebradas en 1150. En este evento, se escenificó una farsa en el que un grupo de diablos guiados por Lucifer, lucha en duelo de palabras y en forma coreográfica con otro de los ángeles dirigidos por el Arcángel San Miguel. Fortun reproduce otras menciones de este tipo de performance en los años 1423, 1612 y 1695.

El baile de Tarragona llamado la danza de los *Siete Pecados* simboliza la lucha en diálogo entre los vicios y una dama que representa a la virtud. Por lo tanto, es posible que Montealegre Ladislao, párroco de Oruro en 1818 haya conocido estas danzas y las haya adaptado a su trama para el contexto orureño. Él compuso lo que se denomina la representación o relato de la

²³ China supay, personaje de la diablada. Ver Cap. 3.1.2.4

Diablada para educar al pueblo, dando a conocer los siete pecados capitales.
(Beltran, 1956)

La mayoría de las danzas incaicas estaban ligadas a representaciones teatralizadas o melodramas, así “la diablada” que también corresponde a una danza teatralizada se fusionó con la ritualización indígena andina. En esta *performance* se representa la eterna lucha del bien contra el mal, y se fusionan personajes de la doctrina católica tales como Lucifer, el arcángel San Miguel, los siete pecados capitales y las siete virtudes, con personajes de la cosmovisión andina como las plagas de Wari, y otros animales sagrados que se darán a conocer posteriormente.

Céspedes Ricardo en *“La diablada tradicional de Oruro: Un sincretismo en América Latina”* (2003) relata que *“Lúcifer que sale del Ucupacha²⁴ a nuestra tierra (Kaypacha²⁵) con todas sus huestes, siete pecados capitales desde el socavón y aquí se enfrenta a San Miguel que representa a los seres benignos y quien lo condena a volver al profundo infierno (...).*

La diablada, mito y realidad, es una conjunción perfecta, es la lucha constante entre los seres del Ucupacha y Kaypacha para mantener el equilibrio en el cosmos, una simbiosis de rituales andinos que invocan el mito ancestral, unidos sutilmente a representaciones sagradas que manifiestan la fe y el espíritu cristiano impuesto por la colonia”. (Céspedes, 2003)

3.1.2 Personaje

3.1.2.1 El diablo menor o de tropa

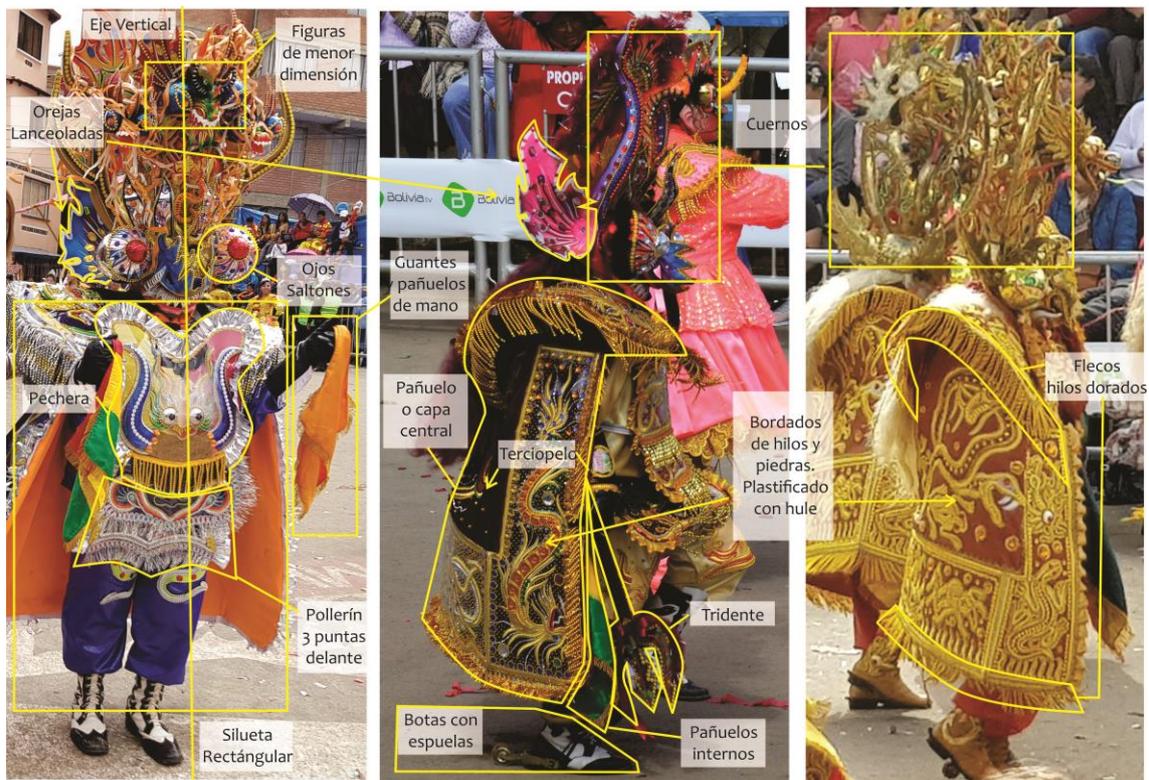
Es el personaje central de la diablada, habitante del infierno quien sale a la luz en época de carnaval para desencadenar furor entre la gente y consecutivamente ser dominado por el arcángel San Miguel ante la mirada de la Virgen del Socavón. Los diablos menores personifican a los siete pecados

²⁴ Ucupacha , según mitología incaica, el mundo de abajo. Inframundo o el mundo de los muertos.

²⁵ Kaypacha, según mitología incaica, el mundo terrenal donde habitan los seres humanos.

que eran mostrados en épocas medievales en formas de animales como el gallo que simboliza la soberbia, el perro la envidia, el cerdo la gula, entre otros.

Representan a “(...) los corazones incautos de los humanos quienes al mando de Lucifer y Satanás son los portadores de los Siete Pecados Capitales: Soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza”. (Vargas Luza, 1996). Por lo tanto, el diablo como portador de los pecados, también está luchado simbólicamente consigo mismo mientras danza. Los trajes que llevan los diablos son imitaciones a los que llevaban los legionarios romanos.



Diablo menor. Fuente: Elaboración propia.

3.1.2.1.1 Careta o máscara

Es lo más impactante de la indumentaria diablesca y los diablos se diferencian gracias a las características de este accesorio. En el orden demoniaco “(...) cada uno de los Siete Pecados Capitales corresponde a un determinado “tipo” de diablo, que a su vez es asociado con determinados colores, estableciendo así las siguientes relaciones:

Lucifer- soberbia- rojo (Según Vargas Luza, 2011) o negro (PASCO²⁶), Satanás- ira- guindo, Mammón- avaricia- negro, Asmode- lujuria- anaranjado, Belcebú-gula-azul,Leviatán-envidia-amarillo y Belfegor-pereza-verde. Las referencias acerca de estos colores difieren bastante: Viscarra Antonio²⁷ atribuye un rostro verde a Satanás, el dorado a la ira, el plateado a la gula y el rojo a la pereza. Según el PASCO, la máscara de Lucifer (identificado con la soberbia) tiene un fondo negro, color que representa “el poder, la elegancia, la formalidad, la muerte y el misterio. Mientras tanto, el guindo característico de la ira/Satanás evocaría “energía, vigor, cólera, etc”.(Sigl, 2012)

Un siglo atrás las máscaras eran simples y pequeñas con rasgos felinos, u otros animales como cerdos y perros. Estas eran fabricadas con yeso y fieltro. Con el tiempo adquirieron formas más ostentosas y fantásticas, en cuanto a materialidad, hoy en día hay máscaras de cartón prensado, yesería policromada o fibra de vidrio lo que las hace más livianas, y por lo tanto las máscaras son de mayor tamaño, cubren toda la cabeza y se colocan sobre una peluca de crines de caballo. Tanto las máscaras como los bordados de los trajes están poblados de serpientes ,lagartos, sapos que no solo evocan al origen mitológico de la ciudad de Oruro, sino que también podrían interpretarse como remotas referencias al significado ritual que tienen esos animales en el mundo andino.

“En tiempos incaicos, Amaru habría sido la temible serpiente del Antisuyu que en transcurso de la época colonial empezó a parecerse más y más a un dragón posiblemente a causa de la influencia del salmo 74, 13” (Sigl, 2012)

Es por ello que también se aprecian figuras de dragones asiáticos (inspirados en los estampados del *te Hornimnas*). También se tiene en cuenta

²⁶ Plan de Acción de Salvaguarda del Carnaval de Oruro.

²⁷ Viscarra Antonio, artesano boliviano dedicado a la construcción de máscaras folklóricas. (La Paz, Bolivia, 1913-) Pertenece a una familia que tradicionalmente se ha dedicado a elaborar máscaras. Sus trabajos han sido expuestos en galerías del exterior de Bolivia (en Europa y en países de Norte y Sud América) por gestiones de Peter McFarren. Una reseña escrita por Wendy McFarren en 1985, cuenta: “Viscarra es el más viejo creador de máscaras en La Paz y su trabajo ha ayudado a renovar la desintegrada tradición del uso de las máscaras en las danzas bolivianas. Mientras que otros elaboran máscaras excesivamente adornadas de vidrios y otras lencerías, perdiendo las originales formas de las antiguas, Viscarra ha vuelto a usar los moldes de 100 años de antigüedad que su abuelo usaba”.

que en el medievo europeo: mono, araña, serpiente y dragón eran considerados símbolos del diablo.

La máscara del diablo de tropa es de menor dimensión se caracteriza por los ojos saltones con pestañas largas, detrás de estos se desprenden grandes orejas lanceoladas y astas. Posee dientes y colmillos sobresalientes y una nariz deforme. Estos son los rasgos de la cabeza principal, por sobre esta aparece otra figura demoniaca (dragón, serpiente, lagarto) en menor dimensión. La máscara está decorada con piedras transparentes de colores, lentejuelas, perlas, piedrecillas y en algunos casos con plumas.

3.1.2.1.2 Pañuelos

En 1940, el diablo cubría su espalda con un juego de tres grandes pañuelos que cumplían la función de capas. Para armar los pañuelos en el cuerpo, el bailarín debía estar con los brazos extendidos de manera que los pañuelos laterales formaran un rectángulo perfecto, y el pañuelo central debía caer en punta y en medio de los otros pañuelos. En los años cincuenta *“los pañuelos espalderos eran en su mayoría de color entero, rosados, blancos, celestes; había uno que otro de “charmé”²⁸ del mejor, con las figuras bordadas del diablo, de la careta y de lagartos y serpientes, a todo color. Algún pañuelo negro o rojo llevaba los bordados superpuestos y cosidos por los bordes”* (Beltrán, 1956). Pero también existían pañuelos estampados según Fortún (1961): *“Todos los diablos llevan en la espalda uno o más pañuelos a manera de capa, a veces hasta de un metro cuadrado; algunos llevan estampados a mano y otros hermosos bordados”*.

Actualmente solo llevan un pañuelo o capa central, generalmente el fondo es de terciopelo color negro o rojo y sobre él resaltan los bordados por sus altos relieves y colores. Las figuras bordadas corresponden a dragones escupiendo fuego, serpientes, y otros seres demoniacos. En los bordes, los pañuelos presentan flecos de hilos dorados.

²⁸ Charmé, tela doble hecha con dos tejidos de una cara, cosida dos veces a máquina, hecha con jersey y paño. Recuperado de <http://www.ribescasals.com/blog/glosario-textil/glosario-textil-de-la-a-a-la-c/>

3.1.2.1.3 Pechera

La pechera refiere a la imagen marcial de la Diablada y remite a los legionarios soldados romanos retratados en pinturas coloniales. Esta armadura se divide en dos partes unidas por un pedazo de tela sobre el cual cae una amplia hilera de perlas.

3.1.2.1.4 Guantes, víbora y tridente

Inicialmente se usaban guantes, generalmente de color blanco o rojo. Según Beltrán Heredia (1956) en la mano izquierda se envolvía una serpiente de trapo verde y resorte (lo cual le daba movimiento). También existían diablos que llevaban un bastón o tridente, en cuya parte inferior se enroscaba la víbora, en este caso de madera.

En el transcurso del tiempo una víbora reemplaza en su totalidad al tridente, convirtiéndose en un elemento tradicional. La víbora es considerada símbolo del mal de acuerdo al catolicismo, ya que según la Biblia, la serpiente incita a Eva a cometer el pecado original.

“Un diablo: Lleva una víbora de esponja enroscada en la mano izquierda y al son de la música se mueve en forma ondulante dando la impresión de que la víbora tiene vida.” (PASCO, 2006)

Actualmente, predomina el uso de guantes con apliques de dragones y las víboras fueron reemplazadas por pañoletas de color en cada mano.

3.1.2.1.5 Faja

La faja de cintura posee monedas perforadas colgantes, símbolo de prestigio y poder económico de quien baila de Diablo.

3.1.2.1.6 Pollerín

El pollerín del diablo orureño se caracteriza por tener cinco hojas bordadas. La morfología del pollerín tiene una interpretación poética: remite a la estrella del alba, la estrella de la mañana, la Virgen. Con el tiempo se redujo en tamaño, ya que antes llegaban hasta la rodilla.

3.1.2.1.7 Buzo

Prenda del interior del traje, es adherente al cuerpo y de mangas largas. En Oruro, Bolivia, el color de la misma representa la pertenencia a determinada fraternidad.

“Así, los “Mañazos” utilizaban buzo rosados hasta los años `70 para luego cambiarse a anaranjado, la “Frate” es identificada con el buzo blanco con una raya roja a los costados, la Diablada “Oruro” es conocida como “los diablos del buzo verde”, la “Ferroviaria” usa rojo y la “Urus” tiene buzos azules”. (Sigl, 2012)

3.1.2.1.8 Botas

Antes de los años cuarenta, utilizaban cualquier calzado cubierto con polainas o botas de minero. Actualmente, se emplean botas de corte militar acordonadas de color blanco el cual contrasta con siluetas de dragones, sapos, lagartos, entre otros.

3.1.2.1.9 Espuelas

El chinchillar de las espuelas en las botas indica la llegada de los diablos, el poder de dominar a los caballos, y a todo. El uso de ellas permitía abrir el paso entre la multitud. *“Antiguamente, esas espuelas solían ser de plata y se las conocía como roncaderas. Son un aditamento antiguo (...) y según la ubicación*

que tiene el Diablo en su estamento, la coloca en el pie derecho o izquierdo”. (Sigl, 2012)

3.1.2.2 Lucifer y Satanás

Lucifer (o Luzbel, “Luz bella”) es considerado como el líder de los Diablos, fue aquel ángel que por una conducta soberbia fue arrojado desde los cielos al infierno, y que desde entonces, comanda a los hombres para que caigan en la tentación. También es conocido como el “rey del averno”, “luz del abismo” o “príncipe de las tinieblas”.

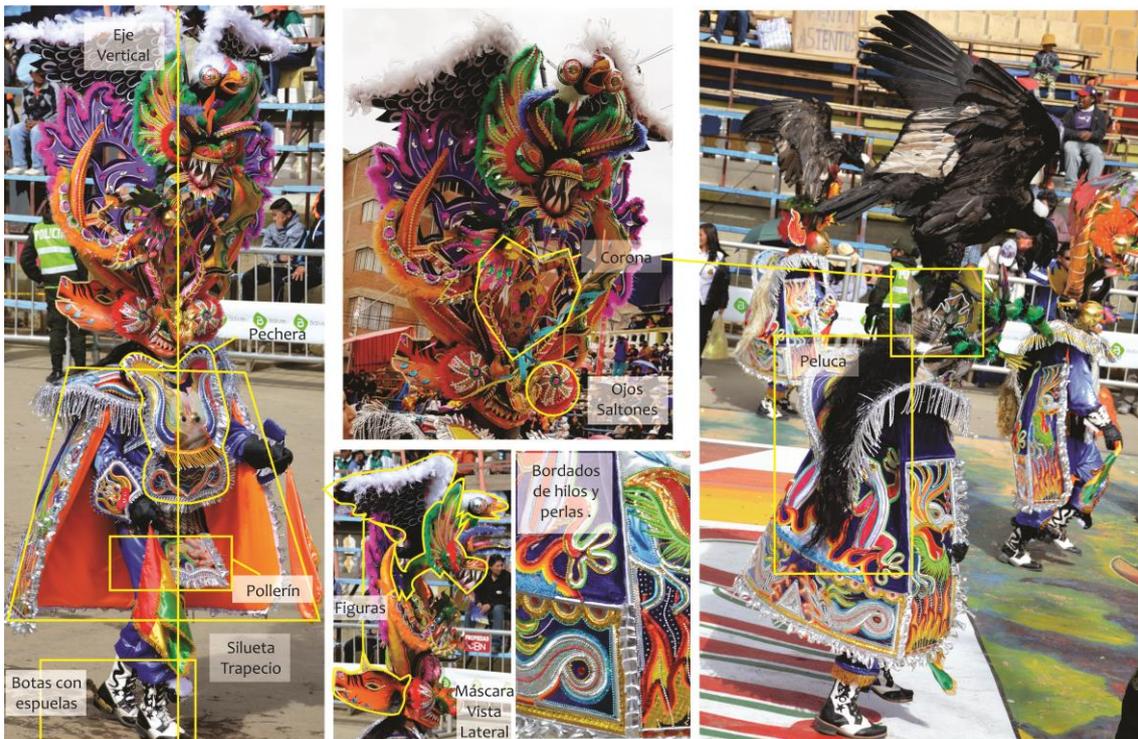
“Es el dios Wari que es por la presencia del diablo se esconde en las montañas de la tierra y que es conocido por los mineros como el “Tío de la mina” al que adoran y ofrecen rituales (...); los mineros le temen y respetan, saben que es dueño de las riquezas mineras”: (PASCO, 2006)

Antes, entraba solo y montando un corcel negro, con jaeces de plata brillante, delante de toda la tropa. Posee una capa de terciopelo ostentosamente bordada con plata y piedrecillas que cubren desde los hombros. El peto o pechera es igualmente rico en bordados. Antiguamente usaban pollerín de tres hojas, hoy en día emplean una especie de taparrabos donde penden monedas, placas de plata o cadenas perladas. Portan una máscara imponente y pesada, una peluca blanca que denota su edad avanzada, corona y un cetro.

Satanás es considerado como el capitán y comandante de las hordas demoniacas, colaborador y seguidor de Lucifer a quien auxilia en el combate contra el ángel San Miguel. A diferencia de Lucifer, lleva una corona plateada más pequeña y con menos puntas. El buzo de Lucifer y Satanás es insinuante, no ceñido.



Lucifer. Fuente: Elaboración propia



Lucifer. Fuente: Elaboración propia.

3.1.2.3 El ángel San Miguel

Desenvuelve un papel protagónico dentro de la diablada, es el ángel celestial que defiende y escolta la imagen de la Virgen, está al mando de la coreografía y forma parte de la presentación escénica de la lucha contra Lucifer. Este personaje es un meritorio bailarín que generalmente es de imponente estatura y el cual ha pasado por varios otros personajes como el oso o el diablo antes de ser dotado con ese rol emblemático.

La vestimenta del Arcángel San Miguel es similar a la de los diablos ya que “Lucifer” antes de pecar también fue un ángel, morfológicamente se continua la idea de la milicia romana. En su traje predomina el color blanco o celeste con detalles dorados y plateados. San Miguel lleva una máscara humana de rostro fino con ojos vidriados en contraposición a la monstruosidad del diablo; por encima un casco metálico con alas pequeñas en los laterales y por debajo de este una larga cabellera que llega hasta la cintura. Posee pechera bordada y capa central que llega hasta las rodillas, un faldón con lentejuelas y mostacillas, dos *“alas bordadas con hilos de oro y plata y con aderezos de pedrería y perlas”* (Fortún, 1961) en la espalda, (actualmente de plumas, blusón en el interior, guantes y botas blancas. Porta una espada flamígera en la mano derecha (acompañada de pañuelos) con la cual expulsará al demonio de la tierra y un escudo en la mano izquierda, que se destaca por sus reflejos de espejo y el símbolo de la cruz en el centro, esta vestimenta es similar a los trajes de los arcángeles representados en pinturas virreinales de la colonia.



Arcangel San Miguel. Fuente: Elaboración propia.

3.1.2.4 China Supay

La China Supay es el diablo femenino que acompaña específicamente a Lucifer, este personaje nace en el marco de la dualidad andina ya que el diablo cristiano no tiene pareja. Antiguamente existía una creencia que determinaba totalmente prohibido el ingreso de las mujeres a las minas ya podrían ser fecundadas por el “Tío” y atraer desgracias. Por esta razón, las Chinas Supay eran interpretadas exclusivamente por hombres vestidos de mujer. Su propósito era entretener y hacer reír al público, frecuentemente eran personalidades importantes de Oruro. Este personaje representa a la lujuria, la tentación de la carne y durante la danza intenta seducir al Ángel San Miguel.

“Su andar y bailar es desfachatado; en los saltos y vueltas deja ver un largo calzón de tela blanca” (Beltrán, 1956)

Antiguamente la China Supay bailaba a lo largo de la entrada, molestando al público, haciéndoles travesuras tales como levantarse la pollera delante del espectador, quitarles sombreros o simular el acto de orinar entre la multitud.

En algunas ocasiones, la China Supay se pasaba la careta con locoto²⁹ picante, se acercaba al público, y besaba a cualquier presente al azar dejándole los labios ardiendo.

Para llevar a cabo estas conductas, las Chinas Supay debían ser pocas figuras, de esta manera podían moverse libremente entre los danzarines. Con el transcurso del tiempo, fueron dejando este tipo de comportamiento y empezaron a formar pequeños bloques. En 1968 se creó la primera sección diablesca femenina en el “Círculo Cultural de Artes y Letras”, Bolivia. Superada esta exclusión, las mujeres empezaron a participar de forma masiva, transformando a la china supay en un personaje elegante, erótico y tentador que utiliza corsés ceñidos y polleras cortas decorados con motivos de leyendas orureñas, usan botas y pañuelos en las manos. Las caretas tiene rostro humano femenino pero con cuernos y una corona, y debajo de ella se aprecian dos trenzas envueltas con tullmas³⁰(peinado).



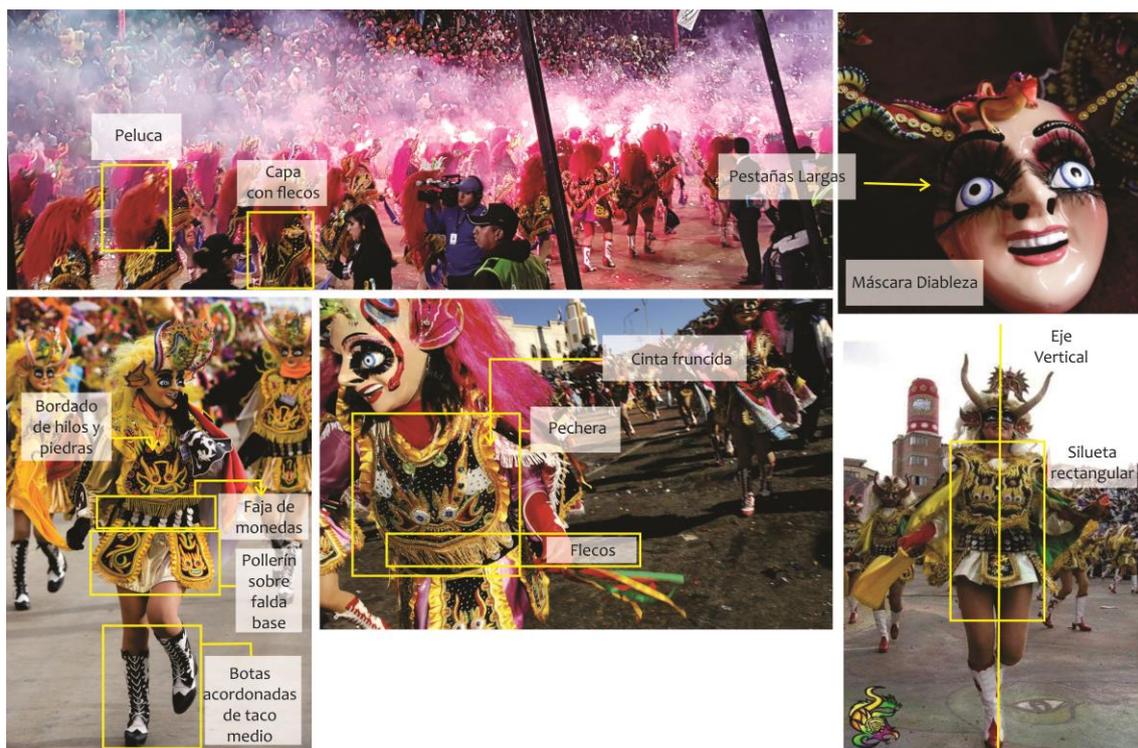
China Supay. Fuente: Elaboración propia.

²⁹ Locoto, condimento picante tradicional en la gastronomía de Perú, Bolivia y México.

³⁰ Las *tullmas* son elementos decorativos que aseguran las trenzas. Ver Cap. 3.4.2.3

3.1.2.5 Diablesa

Las diablesas son las que conquistan las almas jóvenes, a quienes convierte en portadoras de los siete pecados capitales. Este personaje fue creado por Vargas Luza Jorge en el año 1991 para su hija. Es la feminización del diablo de tropa, ya que la vestimenta es similar a excepción de que la diablesa usa pollera (no muy corta), una máscara de menor dimensión y botas con taco (conservan espuelas pero en menor tamaño). No lleva corona como la China Supay.



Diablesa. Fuente: Elaboración propia.

3.1.2.6 China Diabla

Es una variante de la diablesa, con trajes más cortos y descubiertos, y lleva una máscara que cubre la mitad de la cara. Su paso es ágil al igual que los diablos.

3.1.2.7 Virtudes y pecados

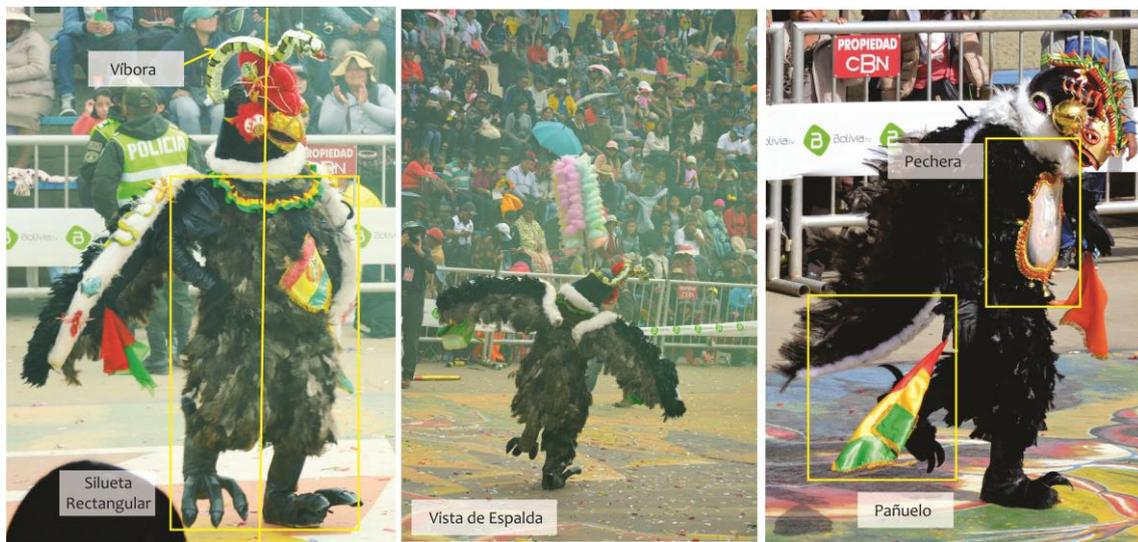
Las virtudes están representadas por una fila de mujeres jóvenes con trajes blancos y alas de plumas. “*La idea de este personaje es formar un contrapeso a los pecados omnipresentes en la Diablada y representar virtudes como la pureza, la bondad y la caridad (...)*” (Sigl, 2012). También surgieron filas femeninas que presentaban a los siete Pecados Capitales o la transición hacia estos. Poseen corsé escotado sin mangas, guantes largos, minipollera con las insignias de la virtud o pecado al que representan.



Virtudes. Fuente: Elaboración propia.

3.1.2.8 El cóndor

Es un símbolo patrio que forma parte del escudo boliviano, denota majestuosidad, sabiduría e imponencia. También es venerado como Mallku, espíritu protector de las alturas. Este personaje tiene un traje completamente emplumado de color negro y en el cuello lleva plumas blancas, se desplaza como si estuviera planeando. Usa botas, una minicapa en la espalda, una máscara con la forma de un cóndor que incluye una víbora en la parte superior (otro símbolo andino que este caso parece unir el mundo de abajo y el mundo de arriba). El PASCO (2006) lo considera incluso como un “*nexo entre el bien y el mal, es mediador entre las huestes infernales y el ángel Miguel*”.



Cóndor. Fuente: Elaboración propia.

3.1.2.9 El oso

Es la representación del *Jukumari*, oso andino protagonista de numerosas leyendas que enfatizan su fuerza y coraje así como su salvajismo y su acto del raptar doncellas vírgenes. Su función es abrir campo para el ingreso de las tropas e interactuar con el público. De acuerdo a lo observado en el Carnaval de Oruro 2018, algunos osos se desplazan libremente aplaudiendo e incitando al público a acompañarlos al son de la música, simulan el rapto de jóvenes para sacarlas a bailar y al mismo tiempo abren el paso a los danzarines diablicos, así como también hay tropas formadas de este personaje que danzan en forma coordinada.

La autora Silg Eveline realizó una entrevista a Navarro Ernesto el cual aporta:

“Es el oso el que acompaña a uno de los pecados capitales, a la gula, al que come mucho, al que duerme mucho [...] ese siempre ha estado con los osos. Porque cada rato se caía, entonces los osos le alzaban. Es la representación de estar al lado de los flojos, de los que comen mucho, de los que exageran todo. (Navarro Ernesto, 05.03.10)” (Sigl, 2012)

En un principio el traje estaba hecho de lana de oveja y su careta retrataba a dicho animal. Actualmente su traje es de pelo artificial, varían en color: blanco, marrón o negro. En el cuerpo llevan apliques de arañas o cadenas gruesas. Su careta tiene forma diabólica con los típicos ojos grandes (en algunos casos llevan luces) y colmillos sobresalientes. Llevan un pañuelo rojo en el cuello, corbata o una mini capa central en la espalda. En la mano derecha, sostiene un pañuelo o cintas con sus garras.



Oso. Fuente: Elaboración propia

3.1.2.10 El condenado

El condenado se puede comprender como una sombra humana que causa daño a los vivos y que vaga lamentándose entre el mundo de los vivos y de los muertos. Sigl explica que este personaje “(...) *existió hasta los años 1940 y que recién su recuperado por la Diablada "La Auténtica"* (...) Según las investigaciones de Spedding (2005:96), uno puede “condenarse” por varios motivos: tener compromisos pendientes y morir antes de cumplirlos, incesto (...) “ tener muchas deudas y morir sin

pagarlas, y sobre todo, tener ocultado mucha plata u otros bienes valiosos y morir sin indicar a nadie donde encontrarlos” o morir por asesinato o suicidio”. (Sigl, 2012)

Viste una polera y pantalón con diseño de esqueleto, una capa negra con una máscara de yeso similar a una calavera y en ella un cuchillo clavado en el cráneo. Porta una guadaña, cuchilla en arco.



Condenado. Fuente: Elaboración propia

3.1.2.11 La muerte

Es muy similar al condenado, pero a diferencia del anterior, lleva una bata o túnica de cura color negro.



Muerte. Fuente: Elaboración propia

3.1.3 Música

Inicialmente la melodía era ejecutada con instrumentos tales como quenás, tarkas y bombos. Según Fortún (1961) hoy en día la música se compone con instrumentos de banda europea a ritmo marcial.

La música para Oscar Elias (2008) se escribe en compas 2/4, tiempo de marcha y ritmo brioso, o al compás 6/8. Las dos primeras partes producen sonidos agudos con trompetas, clarinetes y saxofones. La tercera parte llamada “*fuerte de bajos*” genera sonidos graves con instrumentos tales como el barítono, bajos, trombones, elicones acompañados por tambores y bombos.

3.1.4 Coreografía

Según Beltrán (1956) , tanto Lucifer, sus generales y Chinas Supay ingresaban montados en caballos, el resto bailaba al ritmo de la música y el arcángel San Miguel era quien custodiaba a la Virgen del Socavón que era llevada en andas. Los pasos que empleaban durante el recorrido eran pasos simples de marcha con fuertes pisadas, vueltas y vueltas dobles. El relato o secuencia principal según Vargas Luza (2011) se constituye de la siguiente manera: En un principio, las escuadras de diablos llevan a cabo la invasión y posesión de la tierra. Luego, los diablos rinden homenaje a Lucifer y Satanás, ambos orgullosos de haber logrado su cometido. El Arcángel San Miguel los enfrenta, y concluida la derrota del mal, las huestes se arrodillan ante él, se forma una estrella de cinco puntas, símbolo de la Virgen del Socavón, y por lo tanto una especie de reverencia a esta entidad celestial, también es interpretada como firma de resignación por parte del mal.

3.1.5 Diablada en La Plata

En la ciudad de La Plata existe una sola fraternidad que desenvuelve este tipo danza llamada *Diablada Ana La Plata* fundada el 5 de Agosto de 1996, a cargo de Morales Tito y su hija, Morales Belén. La misma pertenece a la Asociación de Fraternidades Unidas Virgen de Copacabana La Plata (AFUVIC)

y participa en las Fiestas Patronales de La Virgen de Copacabana y Urkupiña en Agosto, barrio Tolosa.

Morales sostiene esta danza surge para venerar a la Virgen pero lo hacen vestidos de diablos para no enojar al Tío según la leyenda de origen:

“La Diablada nace en Oruro, departamento de Bolivia. La historia dice que unos trabajadores una mina de Oruro tenían una deidad llamada El Tío, era dios y diablo al mismo tiempo, el cual les brindaban protección y riqueza a cambio de chicha³¹, alcohol y coca. Un día se les aparece la imagen de la Virgen de Socavón o Virgen de Candelaria en la mina (...). Por otro lado está el Chiru Chiru, que era un hombre que robaba a los ricos para ayudar a los pobres, un día lo descubren y lo atacan salvajemente, entonces una mujer lo encuentra malherido y cuida de él. Éste muere y junto a él quedó la imagen de la Virgen. Ahí fue cuando los mineros comienzan a creer en ella y deciden bailar en su honor vestidos de diablos para no enojar al Tío de la mina. Así surge la diablada donde podemos apreciar diversas figuras que representan el bien y el mal, y los Siete Pecados Capitales. ” (Morales B., comunicación personal, 6 de octubre de 2018)

El intercambio intercultural se da en los eventos folklóricos bolivianos que se llevan a cabo en la Ciudad de La Plata, y a su vez también se refleja en la indumentaria.

“Por interculturalidad entiendo que es interactuar o dar con otras personas de distintas culturas y/o costumbres. (...). Yo no soy boliviana pero lo llevo en la sangre y me llena de orgullo poder representar mis raíces a través de la danza. A su vez, es muy satisfactorio cuando las personas disfrutan de vernos, nos preguntan el origen de la danza, prueban nuestra gastronomía, se sacan fotos con nosotros y nos hacen entrevistas para diarios o revistas” (Morales B., comunicación personal, 6 de octubre de 2018).

En cuanto a los trajes, Diablada Ana La Plata sostiene que fueron enviados desde Bolivia ya que prácticamente no hay artesanos bordadores, zapateros o mascareros en la ciudad que se dediquen a la elaboración de trajes de

³¹ Chicha, bebida tradicional boliviana derivada principalmente de la fermentación no destilada del maíz y otros cereales originarios de América.

diablada. Gavazzo observa que a veces en Buenos Aires, *“los mismos bailarines intentan reproducir los trajes originales pero reconocen que la tarea demanda un saber que no sólo se adquiere con experiencia sino a través de la celosa transmisión oral por parte de los artesanos de Oruro”*. (Gavazzo, 2006).

En ocasiones, por falta de vestuario original se cubren con otros elementos a los que tienen acceso. También se observó que no todos portan el calzado original, ya que es costoso y demanda largas horas de fabricación. Las botas son reemplazadas por zapatillas urbanas o botas de plataforma. *“Es decir que lo artesanal que remite a la bolivianidad originaria (...) debe convivir necesariamente con lo industrializado propio de la nueva bolivianidad”*. (Grimson, 1999).

“Lo que llama la atención de esta danza es la indumentaria que llevamos, por sus colores, detalles de fuego y dragones. También las ostentosas máscaras, algunas de ellas pueden lanzar fuego. (...) Los colores de nuestro traje simbolizan el fuego del infierno y el cielo por el ángel”. (Morales B., comunicación personal, 6 de octubre de 2018). Los colores del infierno hacen referencia al uso dominante de rojo, naranja y negro; y el cielo es representado por el blanco. Específicamente en el caso de los trajes de diablada platense se integraron detalles o accesorios en celeste y blanco, colores representativos de la bandera Argentina.

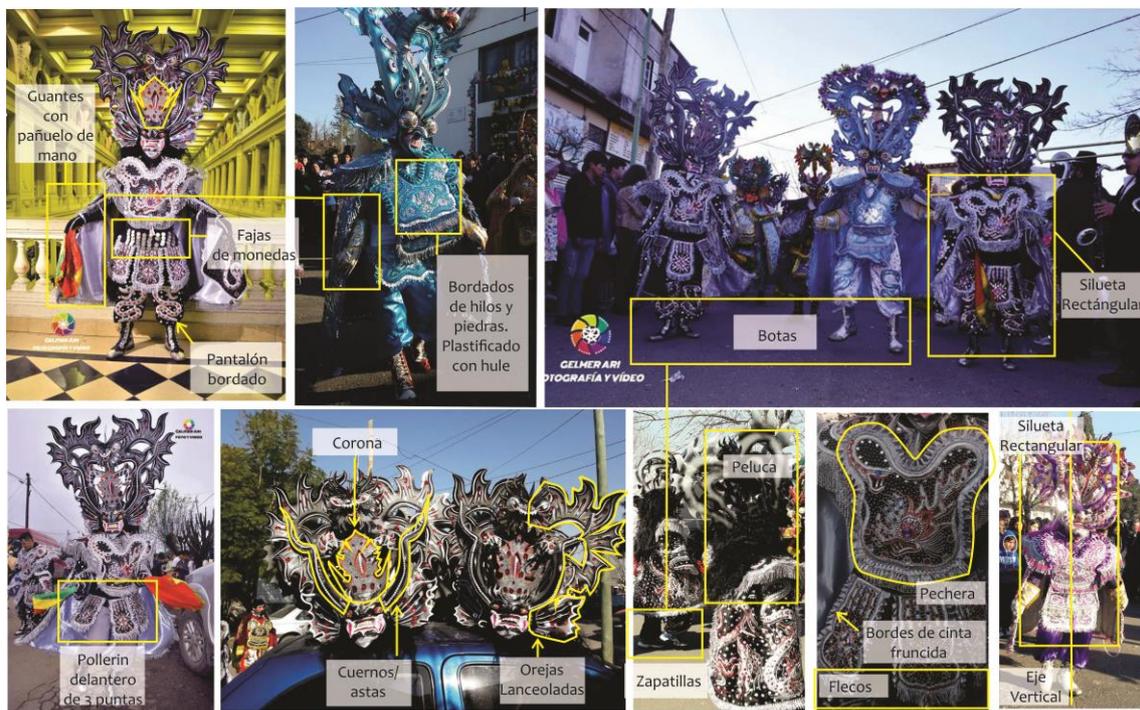
Los personajes que se pueden apreciar en esta fraternidad platense son el diablo menor, lucifer, el arcángel San Miguel, la virtud, la china supay, la diablesa y el oso.

El diablo lleva una máscara que lleva (...) generalmente dragones, víboras, dientes grandes y filosos. Una capa bordada con detalles de fuego y dragones (...), una pechera y pollerines con monedas colgadas que representan la riqueza. (Morales B., comunicación personal, 6 de octubre de 2018). Se observó que las prendas internas del diablo menor son calzas y poleras mangas largas de color blanco. Las capas en algunos casos son más grandes, pesadas y están plastificadas; y en otros casos son simples y de menor tamaño. Lucifer posee un traje más ostentoso, por la complejidad y tamaño

de su máscara, y los abundantes bordados de dragones y serpientes fabricados con hilos, perlas, piedras y lentejuelas.



Diablo menor en Diablada Ana La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Facebook Oficial "Diablada Ana La Plata".

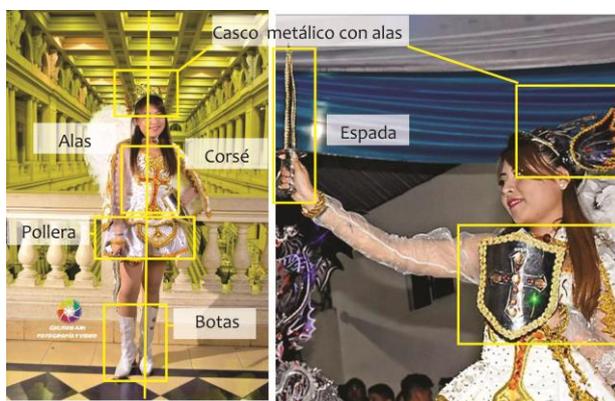


Lucifer en Diablada Ana La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari - Facebook Oficial “Diablada Ana La Plata”.

Entre las figuras de esta danza “(...) podemos destacar al Arcángel que lleva un casco, una espada y un escudo para defenderse de los diablos (...)” (Morales B., comunicación personal, 6 de octubre de 2018). Este personaje es el guía de toda la tropa de diablos, resalta por su contextura física ya que generalmente es una persona alta y por su exclusiva paleta de color: blanco y dorado. En el grupo hay una sola Virtud, personaje femenino de atuendo similar al del arcángel San Miguel.



Arcángel San Miguel en Diablada Ana La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari - Facebook Oficial “Diablada Ana La Plata”.



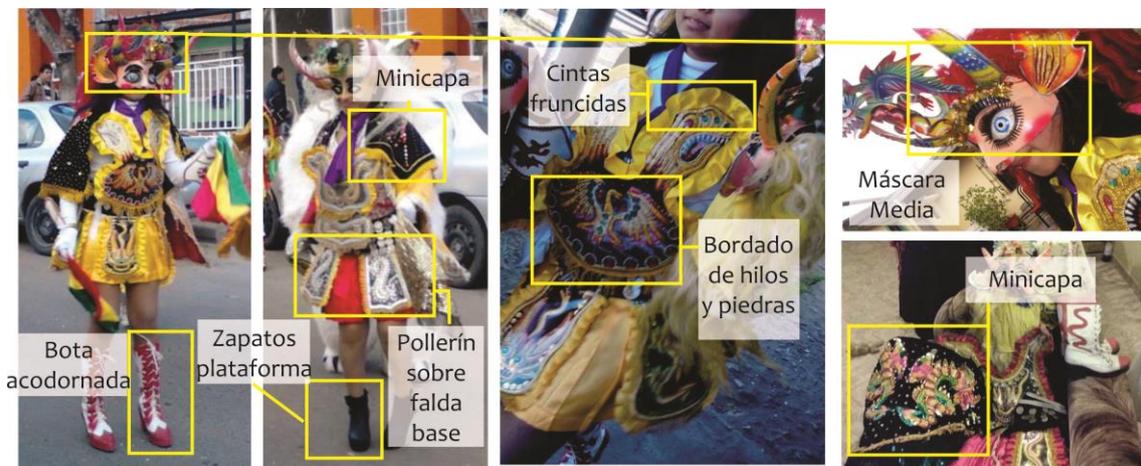
Virtud en Diablada Ana La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari.

“La china lleva un atuendo provocador con una pollera corta y escote porque representa la lujuria para los diablos.” (Morales B., comunicación personal, 6 de

octubre de 2018). Usan corona, trenzas y máscara diabólica caracterizada por tener rostro humano con cuernos. En las manos llevan pañuelos con colores representativos de Bolivia y Argentina. También se presenta la china supay versión pollera de chola, este atuendo generalmente lo lucen las señoras mayores. Sumado a ello, la fraternidad cuenta con diablasas quienes son la feminización del diablo menor.

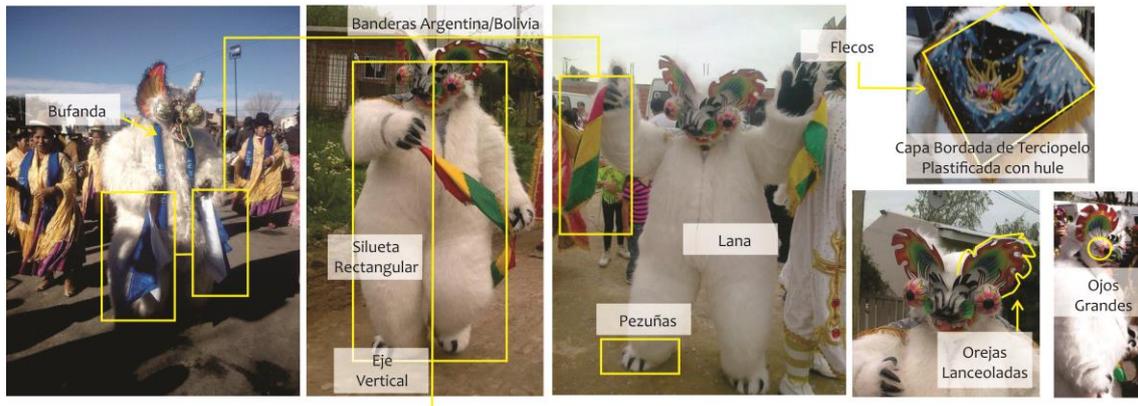


China Supay en Diablada Ana La Plata: Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Facebook Oficial “Diablada Ana La Plata”.



Diablasa en Diablada Ana La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Facebook Oficial “Diablada Ana La Plata”.

“El cóndor y el oso son los animales que abren el camino al ángel para guiar a los diablos y luciferos”. (Morales B., comunicación personal, 6 de octubre de 2018). Porta en sus manos banderines de Bolivia y Argentina, su traje es de pelo sintético blanco y su máscara continúa con rasgos diabólicos: Orejas lanceoladas, ojos saltones y colmillos.



Oso en Diablada Ana La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Facebook Oficial “*Diablada Ana La Plata*”.

A partir de este análisis, se determina que los puntos clave y representativos de la indumentaria de la diablada se deben a las figuras mitológicas presentes en los bordados, específicamente dragones y serpientes, y a las complejas máscaras que diferencian a los personajes.

3.2 Morenada

3.2.1 Origen

Existen diversas teorías respecto al origen de la danza de la Morenada, pero todas las versiones se relacionan directamente con los esclavos transportados desde África hacia América, a ellos se los denomina “morenos”.

La primera versión documenta que esta danza representa el traslado de los esclavos a las minas del altiplano (Potosí). El autor Vargas Manuel (1992) relata que este viaje traumático era efectuado a pie, los esclavos se desplazaban encadenados y sus rostros se caracterizaban por llevar ojos saltones y la boca abierta. Esto demostraba cómo la presión atmosférica (a la que no estaban acostumbrados) y el cansancio intercedía sobre ellos. Es por ello que se considera a la morenada como una danza pesada, donde los pasos cansinos son cortos debido a la poca movilidad que brinda del traje, la careta representa el agotamiento, y la matraca que lleva el moreno produce un sonido similar al de las cadenas que arrastra el esclavo.

“Pero estos hombres (...) no resistieron el frío ni las inclemencias de las altas montañas andinas, que les producían sorojche³¹. Murieron a millares. Por ello a los esclavos se los condujo a los cálidos valles de los yungas, donde debían realizar trabajos agrícolas” (Vargas, 1992)

La segunda versión representa la sublevación de los negros contra la autoridad. Beltrán (1956) sostiene que los cautivos debían trabajar pisando uvas bajo la supervisión del Caporal, encargado del poder español, quien castigaba a los cautivos con su látigo.

“La inspiración en la leyenda de una rebelión de los esclavos negros contra el caporal de un viñal llamado “María Antonieta”, en honor a la conyugue del caporal. Se relata que ocurrió un hecho inspirador: Una joven negra distrajo con su belleza al caporal, llevándolo a un torrente embriagador. Fue allí a donde lograron ridiculizarlo, obligándole a pisar la uva y mover el torno,

³¹ Sojroche, mal de altura que sufrieron los esclavos. (Vargas,1992)

gritándole frases ridículas; convirtiendo el odio en una danza de irónica alegría y burla al poder. (Revollo, 1993)

La tercera teoría es la de Fortún Julia quien considera que la danza se originó de la sátira de la población afroboliviana hacia la elite española. Los morenos reproducían a sus patronos quienes poseían “Sombreros *con plumajes descomunales (...) barbas y bigotes (...)*” (*Revista Khana, 1955*). También imitaban las danzas de carácter social que se llevaban a cabo en los salones virreinales. Entonces esto “*(...) da lugar a las cofradías de negros, que generalmente se reunían en corralones, satirizaban a sus propios señores, tratando de imitar desplazamientos del ciclo del minuet.*” (Fortún, 1995)

3.2.2 Personajes

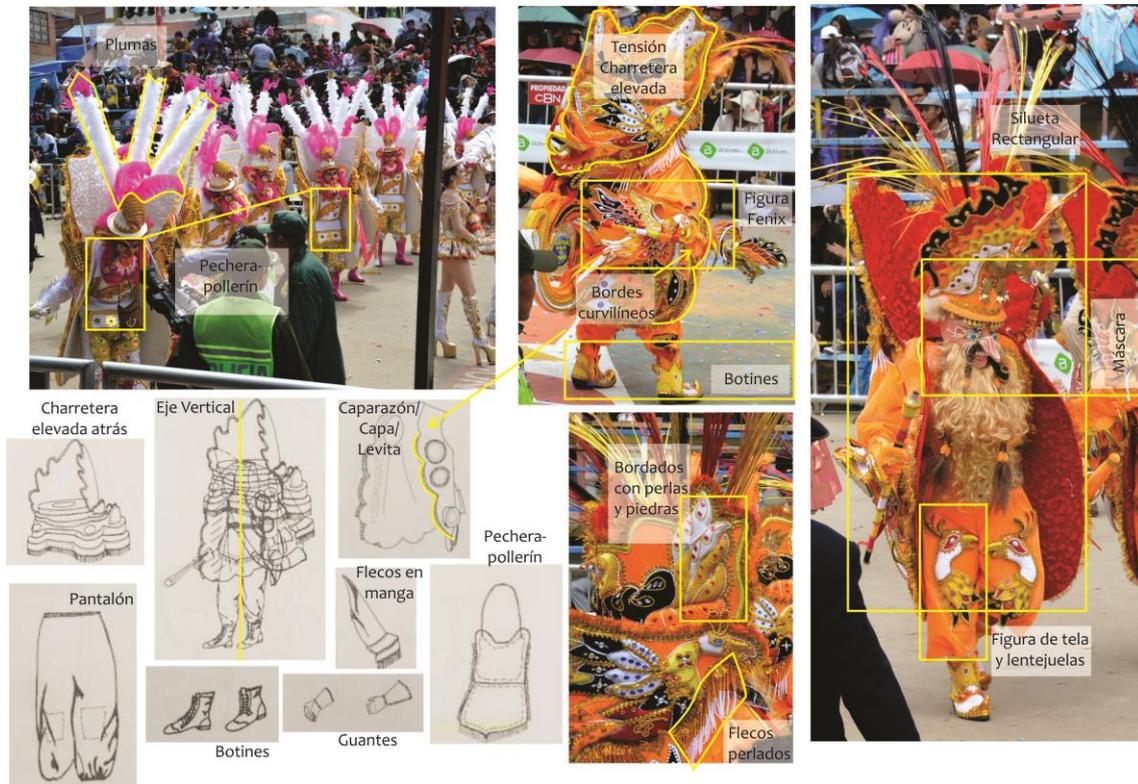
3.2.2.1 Achachi

El Achachi es la representación de los viejos, que anteriormente desarrollaban su labor como Caporales. Es considerado autoridad por excelencia, quien tiene el poder de castigar y disciplinar a sus subalternos.

En la cabeza lleva una máscara de hojalata cromada, su rostro es descrito como un viejo sabio, de ojos celestes y saltones con espesas pestañas, nariz larga y aguileña, quijada en punta, cara rosada, bigote y barba sintética, sonrisa burlona y fumando su cachimba. Lleva un sombrero de copa adornado con tres plumas grandes del lado derecho. Su peluca sintética es de color blanco.

En el interior lleva una camisa de manga larga de satén. Encima de ella, una charretera, atributo u hombrera voluminosa y rígida, la cual posee dos niveles, y en la parte de atrás se eleva. Está bordada con hilos de plata, luce perlas y lentejuelas, se aprecian figuras florales y mitológicas. Los bordes de este atributo están decorados con flecos y perlas. Generalmente la charretera se plastifica con hule para su protección y durabilidad.

La levita o caparazón y la pechera-pollerín, están elaborados de la misma forma de la charretera: ricamente bordados, con flecos en los bordes y plastificados. Posee botines de cuero forrados de tela acorde al color del traje.



Achachi. Fuente: Elaboración propia.

3.2.2.2 Caporal

Representa al capataz de los esclavos, hombre de mando al servicio de ricos hacendados. "(...) *Es el mayordomo que vigila el trabajo*" según Beltrán (1956). Los capataces generalmente eran mulatos mestizos. También llevaban látigo y comandaban a la tropa de morenos, pero a diferencia del Achachi carecían de connotaciones de vejez y sabiduría.

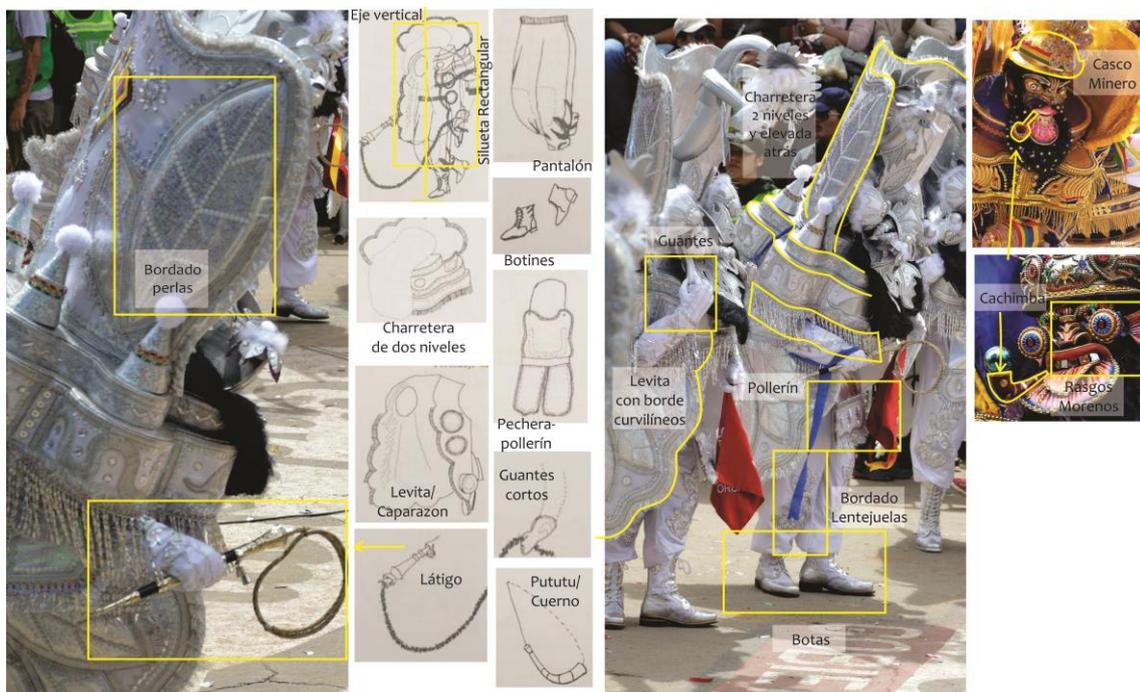
En la danza, se sitúan en la parte posterior de los Reyes Morenos³², otros delante de los morenos, guiando al grupo de esclavos en su marcha hacia el Socavón. Por lo tanto, esta figura tiene libre desplazamiento.

³² Personaje Rey Moreno. Ver Cap. 3.2.2.6

La máscara de hojalata cromada presenta facciones negroides muy pronunciadas: ojos saltones con espesas pestañas, cejas y labios abultados, nariz ancha y lleva una cachimba en la boca. Además, lleva un casco minero adornado con tres plumas en el centro. Peluca rizada estilo Luis XV, bigote y barba sintética de color negro.

En el interior lleva una camisa de manga larga de satén y un pantalón bordado insinuante. Encima de ello, una charretera u hombrera voluminosa, la cual posee dos niveles, y la parte de atrás tiene forma de nube. Los bordes de este atributo están decorados con flecos y perlas al igual que la pechera, la levita y el pollerín.

El caporal lleva un cuerno o *pututu* (en quechua), símbolo de la abundancia, cruzado en el cuerpo, y un látigo en la mano derecha que simboliza la disciplina. Posee guantes de terciopelo, y pañuelos de seda en la mano izquierda.



Caporal de morenada. Fuente: Elaboración propia

3.2.2.3 China Morena, Negra o María Antonieta

Esta figura surgió en 1920, en la fraternidad La Morenada Central de Oruro. En ese entonces, el papel de China Morena era representado únicamente por hombres. Dependiendo de la fuente, esta figura fue la hija o esposa del temido caporal y era conocida como *“María Antonieta”*.

El folleto Tradición y Cultura de La Paz aporta una explicación bastante coherente acerca del nombre de María Antonieta:

“Cuentan que este diestro mandamás [el caporal] tenía una compañera de igual trato despótico con los negros cautivos, por la que estos le pusieron el sobrenombre de “María Antonieta”, en remembranza a la famosa Reina de Francia muy mentada en la Colonia por su vida silenciosa y su soberbia.”
(Tradición y cultura s.f.:30)

Sin embargo, en Oruro suelen darle otra interpretación:

“María Antonieta en realidad es la hija del capataz que lo único que hace es interceder porque no sea tan severo con los negros y por eso anda a nivel del capataz (Carzola Maurice , 27.01.12)” (Sigl, 2012)

Para caracterizar el indumento de este personaje es necesario comprender que se entiende inicialmente por *“cholo/a”*. El *“cholaje”* es una clase popular o estrato social urbanizado con ascendencia rural, es decir, que mantienen costumbres (fusión de catolicismo y cosmovisión aymara), lazos familiares y comerciales con las zonas rurales. Las cholitas son conocidas como mujer *“de pollera”* ya que implementan esta forma de vestir en su vida cotidiana a diferencia de la mujer *“de vestido”* que se viste de forma occidental. Las mujeres que se visten de pollera ocasionalmente para ciertos contextos o eventualidades, la autora Sigl Eveline las denomina *“transformers”*.

En un principio, el traje de la China Morena era representativo de la Chola Orureña. La indumentaria de la Chola está constituida por *“ (...)polleras, es decir , faldas muy voluminosas con muchos volados y cuatro a seis enaguas, mantas con flecadura larga, dos trenzas adornadas con tullmas y pequeños sombreros borsalinos al estilo del bombín, aquel tocado cefálico masculino*

europeo de principios del siglo XX(...)” (Silg, 2012). Las enaguas también llamadas *manqanchas* pueden llevar puntillas, varían en cantidad y colores dependiendo de la ocasión y el clima. Una representación maximizada de la pollera es la que posee la Chola de la danza de las *Waca Waca*³³, quien llega a vestir pollera de más de diez capas. Las blusas son finamente bordadas, utilizan botas media caña, en algunos casos llevan un barrilito de plata ya que este personaje era considerada también como la aguatera. Posee guantes y pañoletas en ambas manos. Su máscara en los inicios era negra y estaba adornada con uvas en la parte de las orejas.

Con el tiempo, el personaje se fue modificando y se le dio más feminidad . Actualmente el sombrero bombín está elaborado con lana de oveja, bordado en los bordes y lleva dos plumas en el lado izquierdo. El cabello de la figura está recogido en dos trenzas , envueltas con cintas y tullmas brillantes. La careta es de material sintético plástico o fibra , y no cubre todo el rostro . La misma posee características de belleza fantasmagórica, ojos grandes globosos, pestañas largas, cejas muy demarcadas, tez sonrojada, sonrisa sensual, dientes de oro, relucientes, aretes colgantes, de los pabellones de la orejas. Poseen corsets que dejan escote y brazos descubiertos, las faldas voluminosas son cortas y en su interior poseen varias capas de enaguas . Llevan botas con plataformas largas hasta las rodillas.

³³ Waca Waca, danza folklórica boliviana que hace énfasis en la ridiculización de las corridas de toro españolas. (Silg, 2012)



China morena. Fuente : Elaboración propia.

3.2.2.4 Chola Antigua o Chola Morena

La Chola Antigua evoca la imagen de aquella chola de elite que existía a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. La Chola Antigua es representada por verdaderas cholas y por mujeres de clase media-alta que no tiene nexos con el cholaje actual, pero que sí se identifican con la elegancia, la alcurnia y el gusto occidentalizado de las cholas de antaño. Continúan la indumentaria típica de la Chola original:

El sombrero elaborado con lana de oveja, estilo bombín. El peinado son dos trenzas, en algunos casos se emplea pelo postizo para que las trenzas se luzcan largas, estas se envuelven con cintas y tullmas. La blusa de mangas largas es finamente bordada, encima de ella posee una manta doblada que pasa sobre el hombro. La pollera es de terciopelo, con varias enaguas, ancha y de gran amplitud, con cinco alforzas, y cuyo largo modular es por debajo de las rodillas.

La careta de fibra posee facciones negroides: ojos saltones con pestañas y cejas abultadas, nariz punteaguda, pómulos pronunciados, amplia sonrisa, labios gruesos pintados de rojo y un lunar en la frente. Usan botines de cuero y taco alto, llevan un barrilito que va colgado del lado derecho, y del lado izquierdo un cuerno o pututu.



Chola morena. Fuente: Elaboración propia

3.2.2.5 Moreno

El Moreno también llamado como Matraquero o Turrilito, es el personaje masculino central de la Morenada. Representa al esclavo, traído de África al Nuevo Mundo por los españoles. El color de su piel los condenaba a lo más bajo de estratificación del género humano. El moreno simboliza el paso lento, pesado y agotador de los esclavos, la pisa de uvas, y a su vez, es una burla hacia el poder, ya que imitan ostentosamente la vestimenta del señor español.

El moreno posee una máscara de hojalata cromada con rasgos negroides. Se destacan los ojos extremadamente desorbitados y la lengua saliente de

tamaño descomunal, elementos que representan el cansancio y el efecto producido por el *sorojche*.

“La careta es la de un perfecto negro: grandes jetas, narices enormes, el cabello gris y ensortijado; un poco largo, en forma de peluca ”. (Cuentas, 1929)

El bigote, la barba y la peluca (rizada al estilo de Luis XV) son sintéticas rizada. En el área rural paceño se mantienen la peluca blanca que hace referencia al intruso colonial, mientras en la ciudad la peluca negra suele ser parte integral de la máscara.

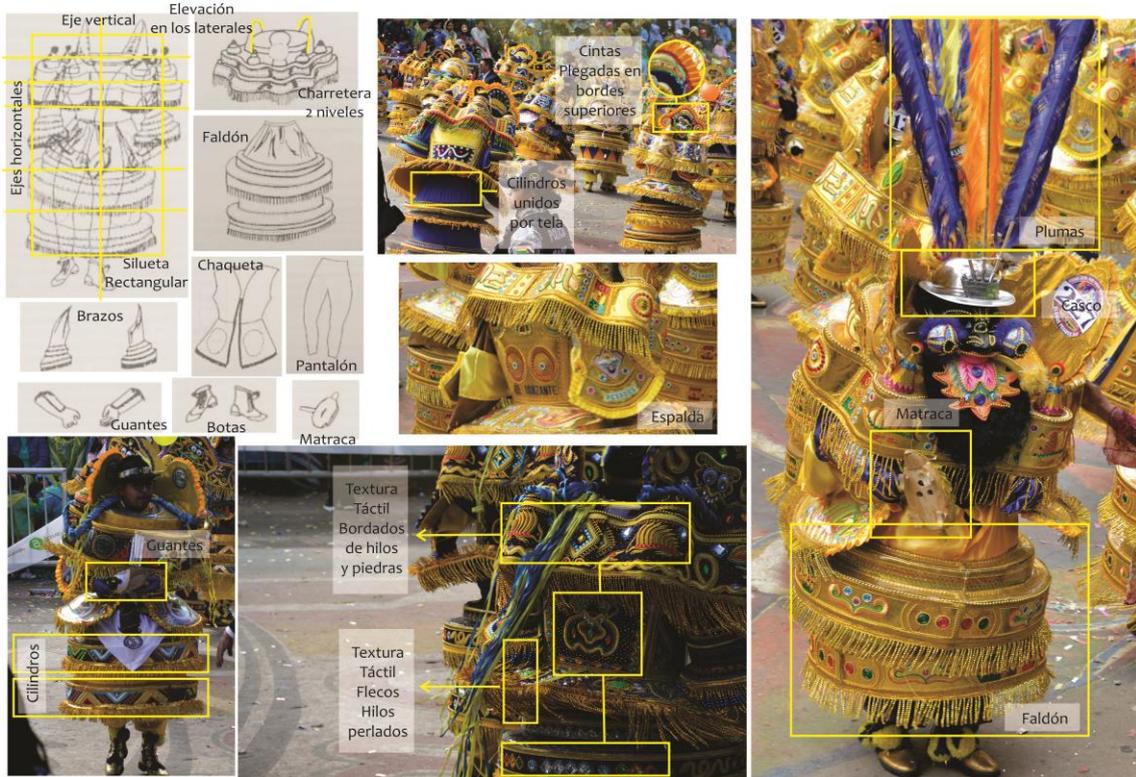
Los Morenos de principios del siglo XX llevaban sombreros de paja adornados con dos plumas que recién en los años cuarenta a cincuenta son reemplazados por un casco de metal parecido al guardatojo de minero. El casco lleva tres a cinco plumas grandes y con dos cintas es sujetado debajo del mentón.

En el interior del traje exuberante, el moreno viste una camisa y pantalón adherente de satén.

La charretera es voluminosa y rígida de dos niveles, se elevada en la parte de atrás. Está bordada y decorada con perlas, lentejuelas y greca. Plástica para mayor vida útil de este atributo. Lo más propio del moreno es el faldón o pollerín barril que simboliza los toneles de vid. Este atributo está constituido por dos aros de alambre cubiertos de tela, formando dos cuerpos cilíndricos con flechaduras de perlas en los bordes. Esto reduce la movilidad del bailarín, por lo cual, los morenos dan pasos cortos a la hora de efectuar la pisa. Usan botines de cuero.

El moreno posee guantes bordados y sostiene una matraca que hace sonar cuando da giros enteros. Estas matracas eran fabricadas inicialmente con quirquinchos pero luego se reemplazó su propiedad matérica por madera o plástico para la conservación de la fauna. Pese que en muchas fotos antiguas se ven matracas muy simples rectangulares, hay evidencia de que la región lacustre se destacó por fabricar matracas en forma de animales (no sólo peces, sino también aves y porcinos), y en formas geométricas como

triángulos, rombos y hexágonos. Esas matracas eran bastante grandes, y para hacerlas resonar debían agarrarse con las dos manos.



Moreno. Fuente: Elaboración propia.

3.2.2.6 Rey Moreno

Representa al Rey Bonifacio Pinedo. El Rey Moreno es una autoridad afro-yungueña coronada en el siglo XVIII.

Posee una máscara cromada, consta de una corona adornada con tres plumas largas en el centro. Rasgos semejantes al personaje del Moreno descrito anteriormente. Su charretera no tiene niveles, es simple pero igualmente esta bordada y lleva flecos de perlas en los bordes. Posee capa rígida con diversas figuras al igual que la pechera- pollerín, bordes también posee fleco. Usa botines de cuero y lleva un cetro.



Rey moreno. Fuente: Elaboración propia.

3.2.3 Música de la Morenada

La melodía es cadenciosa y alegre. En el marco musical inicialmente fueron instrumentos originarios de viento. Actualmente, la danza es musicalizada mediante bandas: bombos y trompetas aportan mayor prestancia y sonoridad. A su vez, acompaña el sonido de las matracas de los bailarines, que hacen girarlas simultáneamente.

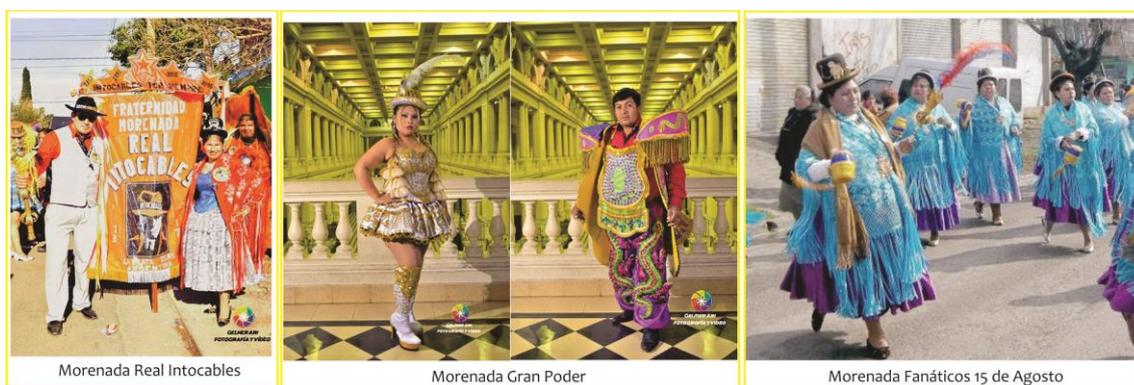
3.2.4 Coreografía

El ritmo de la morenada se trata de un movimiento lento y pesado para representar las largas y penosas caminatas de los esclavos hacia las minas.

Las pisadas son cortas, avanzan, retroceden, van de izquierda a derecha simulando que están a punto de desvanecer. Los bailarines giran simultáneamente y las matracas acompañan su movimiento. El sonar de las mismas representa el sonido tembloroso de las cadenas con que eran aprisionados los esclavos unos con otros.

3.2.5 La Morenada en La Plata

En la ciudad de La Plata existen tres fraternidades que efectúan la danza de la Morenada: *Morenada Fanáticos 15 de Agosto*, *Morenada Real Intocables* y *Morenada Gran Poder*.



Morenadas en La Plata. Fuente: Elaboración Propia. Fotografía: Gelmer Ari.

Se toma como referencia de análisis a la fraternidad Morenada Real Intocables de La Plata, a cargo de Herrera Gabriel. La misma se fundó el 9 de Noviembre de 2013 y actualmente forma parte de AFUVIC. Participan en las fiestas de “calle 19” (barrio Tolosa) en Agosto para la Virgen de Copacabana y la Virgen de Urkupiña. También bailan en Gutiérrez (Berazategui) para la Virgen de Copacabana, y en Barrio Futuro (La Plata) para la Virgen de Urkupiña.

“El grupo se fundó con cinco bailarines, los cuales eran mis suegros, pareja y así se fueron agregando. Actualmente somos entre veinticinco y treinta personas.” (Herrera G., comunicación personal, 28 de septiembre de 2018).

El director sostiene que la morenada es una danza típica de Bolivia y que representa a los esclavos durante la época colonial:

“En cuanto al origen de la danza, sé que inició en ciudad de La Paz, Bolivia. La danza representa a los esclavos o morenos que eran comercializados para los laburos pesados en la minería o en el campo. Los morenos estaban constantemente encadenados y en su penosa y pesada marcha hacia el trabajo, arrastraban sus cadenas ruidosas. Ese sonido característico es representado a través del sonido emitido por las matracas que portamos. Hubo un conflicto hace unos años, donde se decía que la morenada era danza típica de Perú y de Chile. Hace cuatro años se ratificó que la morenada es danza típica de Bolivia (...) Para esa fecha, justo tocó el Calvario de la fiesta de la Virgencita de Copacabana. Estábamos todos de fiesta por el hecho de bailar primero por la “mamita” y segundo, porque se declaraba Patrimonio Festivo y Cultural de Bolivia a la morenada” (Herrera G., comunicación personal, 28 de septiembre de 2018).

En cuanto al concepto de interculturalidad, sostiene que hay una interacción activa entre las colectividades. Los platenses participan en las fiestas patronales bolivianas así como los bolivianos se presentan en los actos cívicos argentinos:

“Por interculturalidad entiendo que es la relación que hay entre la diversidad de cultura. Representa un cruce de culturas. Respecto a las fiestas patronales bolivianas, yo veo que las personas se sienten atraídas por las danzas y los colores, buscan saber por qué nos vestimos así, por qué usamos máscaras, por qué tales polleras anchas, por qué la fantasía de usar el oro o plata en la vestimenta, te piden fotos, conversamos. Siendo argentino, a mí me pone contento que vengan, me pregunten y así, poder explicarles lo poco que sé (...) Y así como a mí me gusta, hay personas que no participan en ninguna danza pero que les encanta ir a ver, apreciar (...). Lo que noto es que los bolivianos se acoplan a las fiestas típicas argentinas y hacen presentaciones para las mismas.” (Herrera G., comunicación personal, 28 de septiembre de 2018).

Los personajes que se pueden apreciar en esta fraternidad son el Achachi, el moreno, la china morena y la chola. Los trajes de las cholitas, las chinas y los

achachis se traen de Bolivia a pedido, excepto el caso del moreno. En relación a la paleta de color, el director sostiene que el naranja y el blanco representan a cualquier Morenada Intocable en el mundo. Dicho planteo se presenta en el logo, y en las prendas y accesorios de los danzantes.

“Los achachis representan a los que comercializaban a los morenos, por eso tienen látigo, máscara, bailan de diferente forma y van delante de toda la tropa de morenos”. (Herrera G., comunicación personal, 28 de septiembre de 2018).



Achachi en Morenada Real Intocables. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari – Facebook Oficial “Morenada Real Intocables”.

“Las chinas van en el medio porque son las más jovencitas usan polleras cortas, corsé con brazos descubiertos y botas largas”. (Herrera G., comunicación personal, 28 de septiembre de 2018).



China morena en Morenada Real Intocables. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari – Facebook Oficial “Morenada Real Intocables”.

Las cholas son las mujeres de los morenos y se caracterizan por sus polleras anchas, las capas de enaguas internas y la manta de flecos.



Chola morena en Morenada Real Intocables. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari – Facebook Oficial “Morenada Real Intocables”.

“Los morenos con su traje pesado y su matraca simbolizan el ruido de las cadenas de los esclavos y van últimos en ubicación.” .(Herrera G., comunicación personal, 28 de septiembre de 2018). Sin embargo, en la fraternidad platense, los morenos no llevan el traje típico de Bolivia

(caracterizado por el faldón de anillos) debido al costo y a la complejidad de transporte de los mismos. Están vestidos de saco largo, camisa, corbata, sombrero, anteojos negros y portan matracas con formas de autos, camiones, barriles o personajes de la morenada.

“La indumentaria típica de los hombres (morenos) la mandamos a hacer a capital a medida. Nuestros morenos no tienen pollerín como Los Fanáticos o los Centrales, usan el saco largo. Será mi sueño, algún día estar con mi Morenada Real Intocables vestidos como las demás morenadas: con pollerín, máscara, plumas con todo lo que antecede tener el traje.” (Herrera G., comunicación personal, 28 de septiembre de 2018).



Moreno en Morenada Real Intocables. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari – Facebook Oficial “Morenada Real Intocables”.

Los recursos destacados de esta danza se deben a las faldas voluminosas de las cholitas por la cantidad de capas internas que poseen, su amplitud y movimiento al igual que sus mantas con terminaciones en flecos.

3.3 Caporal

La danza de los caporales ha iniciado por el movimiento de los africanos hacia los Yungas, departamento de La Paz, Bolivia. Es una glorificación del capataz o caporal negro de los Yungas³⁴. Sin embargo, en el transcurso de los años este Caporal y su acompañante femenino (en un principio cholita³⁵ afro-

³⁴ Los Yungas es una región geográfica de Bolivia ubicada en el departamento de La Paz

³⁵ Cholita, diminutivo de Chola.

yungueña) ascendieron de clase, del tal modo que hoy en día en asociada con las élites. La danza del caporal es poder.

3.3.1 Origen

Se reconoce a la familia Estrada Pacheco como creadora de la danza que surgió en 1969 en el marco del grupo folklórico “Urus del Gran Poder” y que en 1972 por primera vez se presentó en la fiesta del Gran Poder.

Los caporales son producto del desborde de creatividad de principios de los años setenta, una época prolífica en la creación de danzas compuestas por figuras protagónicas de otras danzas. La danza del caporal se inspiró en un capataz de los Yungas , referente de la danza de Negritos o Tundiquis³⁶.

“El caporal nace del desorden social en la década de los setenta a raíz de los repetidos regímenes militares, es por ello que sus pasos se asemejan a un ejército , todos los danzarines llevan un látigo que representan el poder (...)” (Daza , 2006)

3.3.2 Personajes

3.3.2.1 Caporala , Cholita o Caporal femenino

En representación de la cholita afro-yungueña, las primeras capótalas utilizaban zapatos planos o botas por debajo de las rodillas adornadas con cascabeles, vestían polleras hasta cuatro dedos encima de la rodilla combinadas con enaguas, cintas y un par de lentejuelas. Al igual que la danza de los Tundiquis , se pintaban la cara con carbón de corcho o crema.

Actualmente la caporala lleva una pollera corta tipo plato que al girar se abre en toda su amplitud, la minipollera posee dos o tres capas internas de enaguas. La caporala usa culotte de tiro alto , un corsé o chaqueta con hombros bombé. El escote y parte de la espalda son descubiertas.

³⁶ La danza de los Negritos , Tundiquis o Saya Afroboliviana surge como instrumento de lucha y reconoce al colectivo afro-descendiente como población boliviana. (Sigl, 2012)

El sombrero es chico y se sostiene a la cabeza de la bailarina mediante invisibles (hebillas de pelo) que se encastran en las trenzas cosidas. Las dos trenzas están envueltas de cintas y tullmas. Los zapatos son altos y de taco grueso para mayor seguridad de apoyo y movilidad.

El sombrero, el corsé, la pollera y en algunos casos los zapatos llevan bordados o apliques de lentejuelas con figuras mitológicas tales como serpientes, dragones, fénix, felinos, entre otros. La paleta de colores del traje es elegida por la fraternidad.

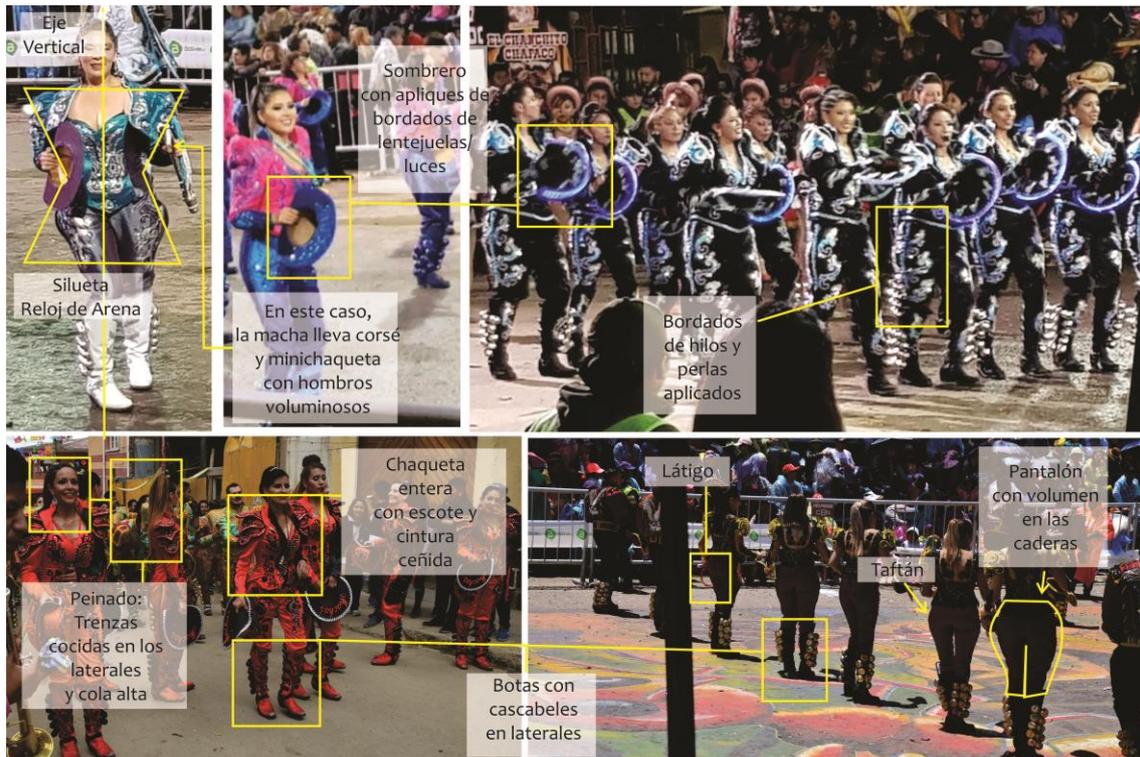


Caporala. Fuente: Elaboración propia.

3.3.2.2 Macha caporal

La figura de la Macha caporal es una mujer que baila de “*macho*”, es decir, de capataz en la danza de los caporales. Esta figura baila con chaqueta escotada o corsé, pantalón voluminoso en la parte superior, botas, látigo y sombrero. Su estilo es fuerte, pero sensual, y demuestra que la feminidad y el

poder no se contradicen. El peinado generalmente es una cola alta con mini trenzas cocidas en los laterales.



Macha caporal. Fuente: Elaboración propia.

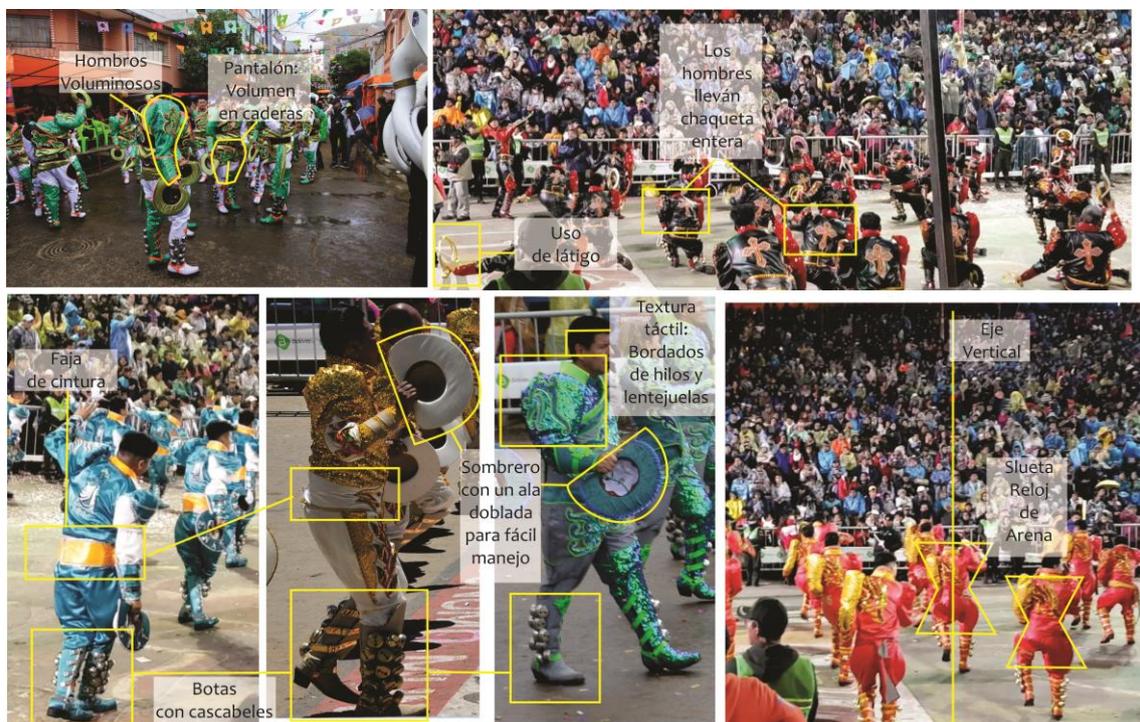
3.3.2.3 Macho caporal

La vestimenta de los hombres estaba inspirada en el personaje Caporal yungueño de Coroico: camisa blanca, hombros abombados, chaqueta, una pañoleta en el cuello, pantalones abuchonados que llevaban cascabeles originales de la víbora cascabel, portaba un chicote tradicional y un sombrero grande de paja que lo cubría del sol.

En base a ello, se realizó el primer traje caporal masculino: buzo ancho, polainas de cuero y cascabeles, una manta cruzada sobre la blusa y un sombrero. El ala ancha del sombrero era doblada hacia arriba en la parte delantera para facilitar su manejo, se usaba un pañuelo rojo en el cuello. Las polainas de caballería se sustituyeron por botas con una hilera de cascabeles en su borde superior. Luego se hizo uso de guarachas, volados anchos en las mangas. El único elemento andino en todo ese atuendo fue la manta de la

chola citadina de tela brillante bordada que los caporales llevaban cruzada sobre un hombro y enganchado en la cintura.

Actualmente la vestimenta del caporal está compuesta por una chaqueta bordada, cuyas figuras mitológicas pueden estar bordadas o representadas por apliques de lentejuelas y perlas. Los hombros de esta chaqueta son elevados y voluminosos, le dan cuerpo al torso. El pantalón igualmente decorado se amplía a partir de la cadera hacia los costados. La unión de la chaqueta y el pantalón está dada por el cinturón o faja que se coloca encima de ambas prendas. Las botas adornadas de igual manera, llegan hasta debajo de las rodillas, poseen dos hileras de cascabeles metálicos ubicadas en los laterales externos. El ala ancha del sombrero está doblada hacia arriba. Algunos llevan un látigo.



Macho caporal. Fuente: Elaboración propia.

3.3.2.4 Achachi caporal

Son las figuras que van delante de la tropa, llevan traje de caporal, guarachas en los brazos, látigo y una máscara con barbas largas.



Achachi caporal. Fuente: Elaboración propia.

3.3.3 Música Caporal

La música se aproxima a la expresión afro-yungueña de los Tundiquis. Este nuevo ritmo fue creado por la banda musical “Pagador de Oruro” (Quisbert, 1995).

Una propiedad característica de esta danza es el sonido generado por los cascabeles que los bailarines producen al bailar de manera conjunta. Los pasos marcados acompañan el ritmo de la banda musical.

3.3.4 Coreografía

La danza imita al Capataz de la Saya Yungueña. Por lo tanto los Caporales transmiten lujuria y poder, y como expresión social es la representación de la dinámica cultural urbana- mestiza del post - modernismo, siendo la más popular entre los jóvenes de distintas clases. Para los hombres, la forma coreográfica de esta danza está dentro del campo gimnástico y acrobático. Realizan en el aire sublimes formas y figuras con su cuerpo, giros, patadas, saltos acompañados de gritos, avanzan y retroceden de forma ágil y marcan su avance al ritmo marcial con pequeñas flexiones en las piernas. Las mujeres bailan con pasos estilizados estilo ballet, avanzan conjuntamente

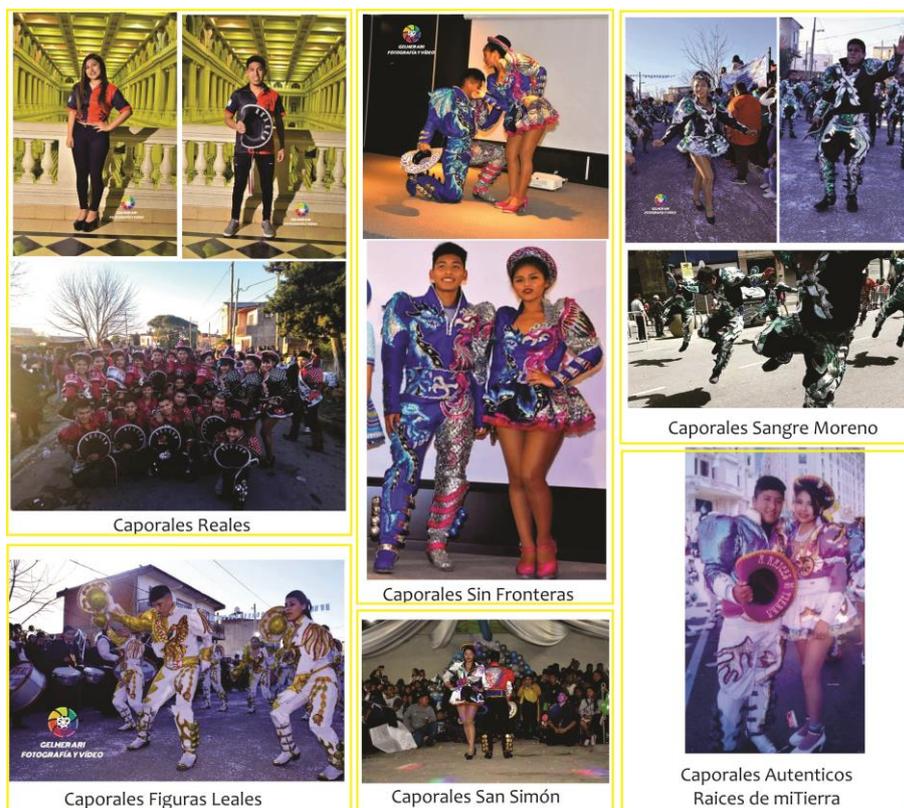
moviendo las caderas, haciendo girar y volar sus polleras, también llevan a cabo perfectas figuras con movimientos delicados, femeninos y sensuales.

3.3.5 El caporal en La Plata

Las fraternidades platenses que se dedican a la danza del caporal son: Caporales Sin Fronteras de La Plata, Caporales Centralistas Cruz del Sur, Caporales Nueva Pasión, Caporales Chinas Jatun, Caporales Reales de La Plata, Caporales Simones de Urkupiña, Caporales Sangre Moreno, Caporales San Simón de La Plata, Caporales Estrellas del Norte, Caporales Figuras Leales, Caporales Raíces Auténticos de mi Tierra, Caporales San Carlos de La Plata, Caporales Bolivia Unida y Caporales Los Únicos.



Caporales de La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari



Caporales de La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari

Se tomó como referencia a la Fraternidad Caporales Sin Fronteras de La Plata fundada en 2011 por su actual director Pérez Álvaro. El grupo forma parte de AFUVIC y ACFORBA. Sus hermanos Huarachi Joana y Pérez Sergio son los actuales Ñusta y Predilecto representantes del folklore boliviano en La Plata. Caporales Sin Fronteras participa en eventos grandes tales como Luján para la Virgen de Copacabana y Avenida de Mayo :“*Bolivia baila en Argentina*”. En La Plata participan en fiestas patronales de la Virgen de Copacabana y Urkupiña, otros santos y diversos eventos culturales.

En cuanto al origen, el director hace referencia a que la danza del caporal es la representación del poder: “ *En la época de la colonización, los esclavos de África empezaron a trabajar en las minas de Oruro. A ellos les hacía mal la altura, entonces, los pasaron y vendieron a la zona de los Yungas. Los esclavos trabajaban en hacendados y eran custodiados y/o castigados por un capataz, una autoridad designada por los españoles. El capataz o caporal también era africano pero traicionaba a los suyos.*” (Pérez A., comunicación personal, 4 de octubre de 2018).

Acerca de la interacción intercultural entre las comunidades, es notable la participación de no bolivianos en las danzas folclóricas bolivianas. Además estos bailes se van renovando y urbanizando en el nuevo contexto. La música de las bandas se inspiran en canciones actuales (se modifican las bases de los temas para que continúen el ritmo clásico del caporal), y los pasos coreográficos son creados por los mismos fraternos.

“Con respecto a los argentinos, en realidad no sólo lo digo por ellos porque también vienen muchos paraguayos y peruanos, veo que les atrae, es más lo bailan incluso más allá que no sean sus raíces”. (Huarachi J., comunicación personal, 4 de octubre de 2018).

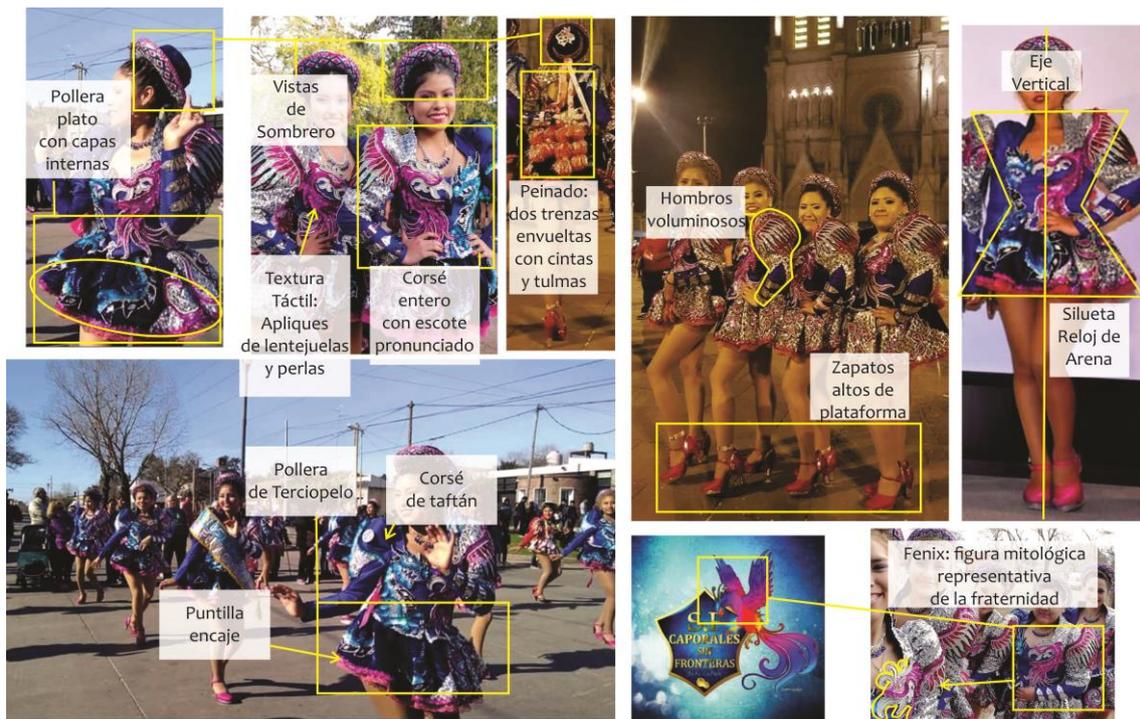
“En general, noto que la mayoría de los platenses les gusta, les interesa, se acercan por curiosidad, se sumergen en el ámbito boliviano, tratan de informarse y conocer nuestro folklore. Incluso hay casos de argentinos que no tienen parentesco boliviano y que de igual manera bailan con nosotros. Históricamente, la danza del caporal no es el mismo que en sus inicios. Acá se trata de seguir lo que se hace allá (Bolivia) o reproducir algo similar. Generalmente, año a año la danza se va modernizando por el contexto en sí pero se trata de que no se alteren las bases fundamentales (...)” (Pérez A., comunicación personal, 4 de octubre de 2018).

El traje inicial de esta fraternidad (importado de Bolivia) era color bordó y turquesa. Actualmente es azul y plateado, pero siempre en sus detalles se trata de conservar los colores iniciales. *“Así como en trajes de otras fraternidades se pueden apreciar escorpiones, serpientes, dragones en nuestro traje se aprecia a un Fénix. Representa el renacimiento, el fénix por más que caiga, vuelve a resurgir.”* (Pérez A., comunicación personal, 4 de octubre de 2018).

“El fénix es una figura mitológica que tenemos en los bordados de lentejuelas del traje. Tengo entendido que era un ave de fuego que moría y luego, de sus cenizas volvía a renacer”. (Huarachi J., comunicación personal, 4 de octubre de 2018).

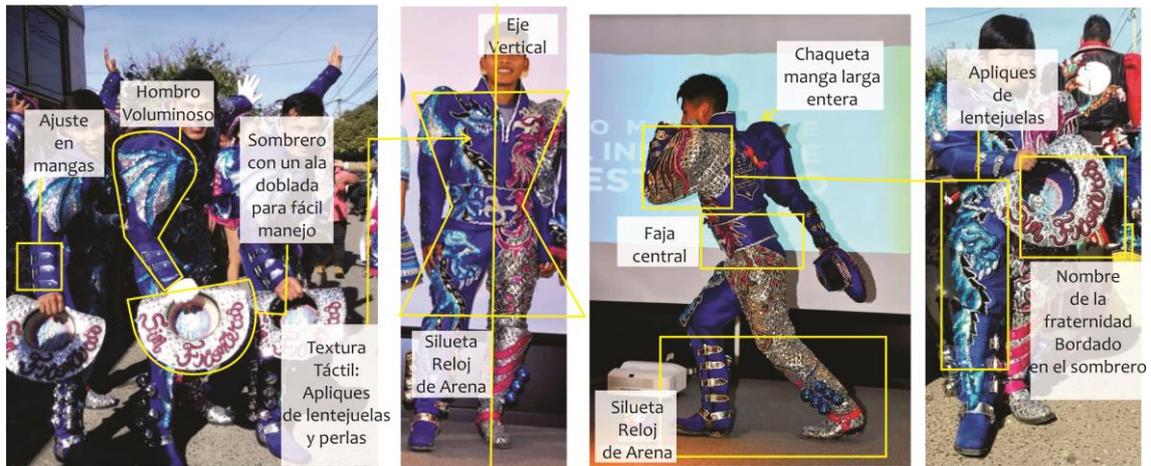
El traje actual fue hecho por un modista de raíces bolivianas ubicado en Mariano Acosta, parte de Merlo (Bs As) que se dedica específicamente a este tipo de trajes. Los trajes de Sin Fronteras se cambian cada dos o tres años en promedio. Los personajes que se pueden apreciar en esta fraternidad son: el macho caporal, la cholita o caporala y el achachi.

La caporala lleva corsé ceñido con mangas largas y hombros bombé, pollera plato que pronuncia sus caderas, sombrero, tullmas y cintas en las trenzas. Usan zapatos altos de plataforma.



Caporala en Sin Fronteras de La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari

El macho caporal lleva chaqueta con mangas largas y hombros bombé, pantalón que pronuncia sus caderas, sombrero en mano, faja y botas con cascabeles. El Achachi a diferencia del macho caporal, lleva máscara y chicote.



Macho caporal en Sin Fronteras de La Plata: Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari.

Actualmente existen machas, mujeres que hacen referencia a que también pueden ejercer poder al igual que los hombres. Si bien en La Plata, hay machas en diferentes grupos, existe un grupo conformado exclusivamente por machas: Caporales Chinas Jatun.



Machas caporal de Chinas Jatun La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari.

En los trajes de caporal se destacan los siguientes recursos: hombros y caderas voluminosos, las figuras de lentejuelas y las polleras platos con capas internas.

3.4 Tinku

3.4.1 Origen

La palabra *Tink'u* significa “encuentro” y proviene de la palabra en quechua *tinkuy*. Originalmente era un ritual que se desarrollaba en distintas oportunidades en el norte de Potosí, parte de Cochabamba y parte de Oruro, específicamente en el ámbito rural. Por esta razón, en un principio era considerada como ceremonia de los campesinos.

Es una ofrenda hacia la Pachamama y consiste en la lucha entre dos representantes de comunidades diferentes. La muerte de uno de los combatientes y su sangre derramada conlleva a un equilibrio entre las fuerzas complementarias de la naturaleza, necesarias para la fertilidad y la abundancia de la tierra. (Romero, 1995)

El tinku folklórico fue creado por el músico Llanque Demetrio basándose en ese ritual. La danza nació con la actuación de los “Tinku Tolkas” en el Carnaval de Oruro 1981. En la actualidad es una danza sumamente popular entre la juventud que no requiere de muchos recursos económicos y atrae por ser dinámica, fuerte, y alegre.

3.4.2 Prendas y accesorios del Tinku

Para comprender el retrato de los personajes, se describen a continuación las partes del indumento típico del Tinku. Los elementos que constituyen la indumentaria femenina son:

3.4.2.1 Almilla

La *almilla* es un vestido de bayeta, largo y acampanado en la parte inferior. La zona del pecho y del ruedo posee grandes módulos de bordados. La

cintura es marcada y ajustada con una faja exterior o chumpi (chalina de lana o aguayo³⁷).

3.4.2.2 Sombrero femenino

El sombrero femenino está fabricado de lana de oveja, posee alas anchas, acompañadas de plumas largas que le dan altura al tocado, espejos y cintas. Los espejos forman parte de muchos atuendos de danza autóctona y tienen diversas funciones. El uso de espejos representa la sensualidad y belleza de la mujer, aleja a los malos espíritus, y a su vez, cumple la función de anunciar la llegada o acercamiento del otro. El uso de cintas y pequeñas borlas que caen del sombrero femenino indican el estado civil de su portadora. Las solteras llevan cintas multicolores, y las comprometidas no portan cintas.

3.4.2.3 Tullmas

Las *tullmas* son elementos decorativos constituidos por un cordón que envuelve y asegura las trenzas, y en sus extremos caen borlas o pompones de lana como decoración. De esta manera, evitan molestias del pelo durante su trabajo o actividades domésticas.

3.4.2.4 Chuco o rebozo

El *chuco* o rebozo es una prenda de vestir, manto cuadrangular, que aparte de cubrir la cabeza, se extiende sobre toda la espalda, cubriendo además los hombros y los brazos debajo de la cintura. Antiguamente era confeccionada con lana de oveja. Actualmente el chuco es una tela de bayeta larga y angosta. Lleva bordados en los bordes con símbolos representativos a la flora y a la fauna. Los zigzag del chuco muestra los cerros y quebradas, las líneas significan las hileras de las chacras; también interpretan los periodos del

³⁷ Aguayo. Ver Cap. 5.2

año y la vida cotidiana. La función del chuco es proteger a la mujer de las inclemencias del tiempo. Es utilizado debajo del sombrero o la montera.

3.4.2.5 Qqipiña

La *Qqipiña* es una manta doblada minuciosamente en pliegues comúnmente conocida como Aguayo o Llijlla pero de menor tamaño. Las mujeres la usan en la espalda para trasladar y cargar elementos de uso personal. Algunos hombres la usan atada en la cintura.

3.4.2.6 Abarcas u ojotas

Abarcas u ojotas, especie de sandalias abiertas y planas, inicialmente eran fabricadas con cuero curtido de vaca. Actualmente son fabricadas de goma, en algunos casos son elaboradas a partir de la banda de rodamiento de las ruedas de los vehículos. Los hombres usan las abarcas con medias blancas gruesas a la vista.

3.4.2.7 Warak'ja u honda

La *Warak'ja* u honda es un instrumento de pastoreo, al mismo tiempo estos artículos de tamaños más grandes servían como arma ofensiva en tiempos de guerra. Está elaborado íntegramente de fibra de llama por ser el más resistente, el trenzado consta tan igual que la sogá en dos colores, en la parte del medio lleva un trenzado especial en forma plana y ovoidal con una ranura hueca en el medio el cual sirve para portar el proyectil (piedra). Otras warakjas de tamaño mediano y bien adornado con cintas de color o lanas de colores, son exclusivamente para bailar en las danzas pastoriles y guerreras como es el caso del Tinku (Huargaya, 2014). Las mujeres hacen girar estas ondas en sus manos mientras efectúan los pasos.

Los elementos fundamentales que componen la indumentaria masculina son:

3.4.2.8 Montera

La *montera* es un casco sim

ilar en su forma al que usaban los conquistadores españoles, fabricado de cuero crudo de res y simboliza grandeza. Cubre completamente el rostro del sol. Tiene forma de ovoide, tiene los alares planos y muy alargados por la parte de la frente y la nuca, y achatadas o angostas por los costados. También se lo adorna con plumas, pompones y otros accesorios.

3.4.2.9 Chullo

El chullo o *ch'ullu* es un gorro en forma de cono con orejeras en punta o redondas. Del chullo cuelgan adornos hechos con lana de colores. Esta elaborado de tejido en lana de alpaca u otros animales y en algunos casos, se los combinan con fibras sintéticas. Significa nobleza y su función es proteger la cabeza del frío intenso. Generalmente, el bailarín la usa debajo de la montera.

3.4.2.10 Chaquetilla

Las chaquetillas poseen una tipología similar a la chaqueta del torero, son de manga larga y se usan abiertas dejando por debajo una blusa bordada. Están elaborados de bayeta, con bordados ornamentales de flora y fauna en la parte del hombro, en el pecho, en las mangas y la parte de la muñeca. "(...) Los rectángulos simbolizan a los rebaños de ganado y las curvas representan los caminos, las serpientes y las hileras de la chacras". (Huargaya, 2014). Esta prenda puede ser de color blanco negro donde sus bordados contrastan, y también puede ser multicolor en su totalidad.

“Blanco, simboliza pureza de las doncellas que bailan en el pueblo.

Negro, representa a la elegancia y superioridad de la persona madura con experiencia.

Colorido, simboliza al colorido afecto y alegría de la juventud”. (Huargaya, 2014).

3.4.2.11 Pantalón

El pantalón está hecho de bayeta , generalmente de color negro o blanco, donde resaltan los bordados ubicados por encima de la rodilla. No posee bragueta ni bolsillos.

3.4.2.12 Sicas

Las *sicas* son elementos parecidos a las polainas, tejidos con lanas de distintos colores que cubren desde las rodillas hasta los tobillos. Generalmente son utilizados en la vida diaria como protección contra el frío.

3.4.2.13 Chumpis

Los *chumpis* o *wayllas* son chalinas o bufandas tejidos o de aguayo que vuelven la cintura del hombre, y a su vez, varias cuelgan sueltas alrededor. La fibra utilizada para estas fajas puede ser de lana de cordero o de alpaca con una técnica de tejer artesanalmente muy especial. Su textura es gruesa y muy resistente. Cumple la función de sujetar los pantalones. Tienen un ancho aproximado de unos ocho a diez centímetros y de largo tiene la medida de un metro y medio.

3.4.2.13 Chuspa

La *Ch'uspa* o chuspa es un contenedor pequeño parte del vestuario masculino que tiene la forma de un mini bolso que se utiliza como depósito para portar las hojas de coca. Estas hojas pueden ser distribuidas o invitadas en cualquier momento a los demás acompañantes en el quehacer cotidiano o en un fatigoso viaje. Son empleadas también para los ritos mágicos y religiosos como por ejemplo para el tributo a la Pachamama o como medio de adivinación y augurio. La chuspa está elaborada a base de lana de llama y en su tejido lleva diversas figuras y en colores vistosos.

3.4.3 Personajes

3.4.3.1 Mallku

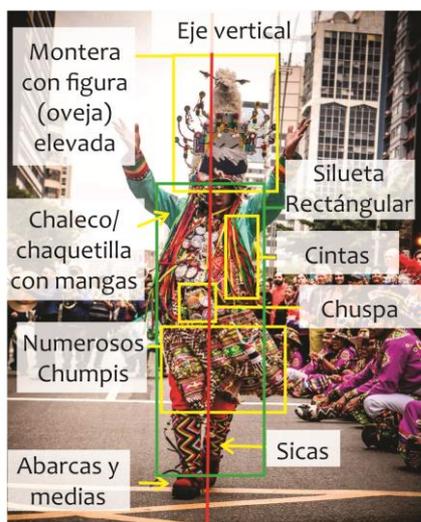
Mallku es el espíritu y la fuerza de las montañas y una presencia poderosa en las alturas, la cual encuentra su representación en el cóndor, animal majestuoso y respetado. Como señor de gran altura, Mallku se convierte en el medio para relacionar la vida de los hombres y mujeres en el *aka pacha* (tiempo y espacio de hoy) con el *alax pacha* (tiempo y el espacio sideral del más allá o el inframundo). Es una deidad aymara que representa la cumbre, no sólo geográfica, sino también jerárquica; por ello también se denomina Mallku a una de autoridad máxima de una región.

El Mallku, como autoridad, cumple funciones eminentemente políticas y como tal le corresponde tratar toda cuestión de carácter sindical, administrativa o política. En el plano más cotidiano de la vida social, el Mallku es el mediador de los hombres y mujeres con los *apus* (los cerros sagrados) o los espíritus y las fuerzas de la vida de las montañas.

3.4.3.2 Tata mayor

Este personaje representa a una autoridad sabia y antigua de la comunidad. Viste todos los elementos masculinos, pero sobrecargado de

accesorios. En la danza es figura y se desplaza libremente, interpretando rituales y gestos de embriaguez.



Tata mayor. Fuente: Elaboración propia.

3.4.3.3 Jilaqatas

Representa a la autoridad máxima de la comunidad y es responsable del bienestar de la comunidad. Es instruido por un conjunto familiar, linaje o clan con derechos y obligaciones comunes a él y junto a su compañera o prometida conforman el poder y la justicia. Es el guía de los bloques de danzarines y posee un silbato para señalar el cambio de los pasos coreográficos.

Su indumentaria está compuesta por la montera decorada en exceso (borlas, cintas, adornos figurativos), y por lo tanto, cubre parcialmente su rostro. Debajo del casco, lleva el chullo. La chaqueta y el pantalón son de bayeta y en estas prendas abundan los bordados de color. En la cintura porta gran cantidad de chumpis, y a su vez, porta la Qqipiña. Usa chuspa, sicas, abarcas y medias gruesas de lana.

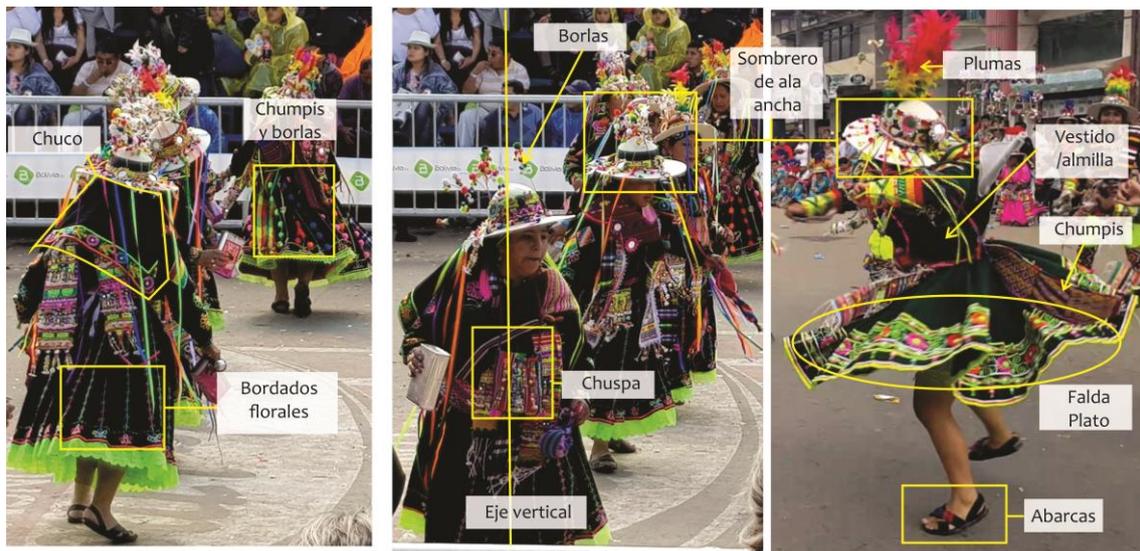


Jilatas. Fuente: Elaboración propia.

3.4.3.4 Mama Jilaqata

Es la compañera del Mallku y junto a él representa a las autoridades originarias del pueblo y de las tierras. Tiene a su cargo a las imillas (jóvenes solteras), a quienes vela y protege. En la danza baila como figura y es jefa de bloque. Lleva silbato y guía a la tropa de imillas.

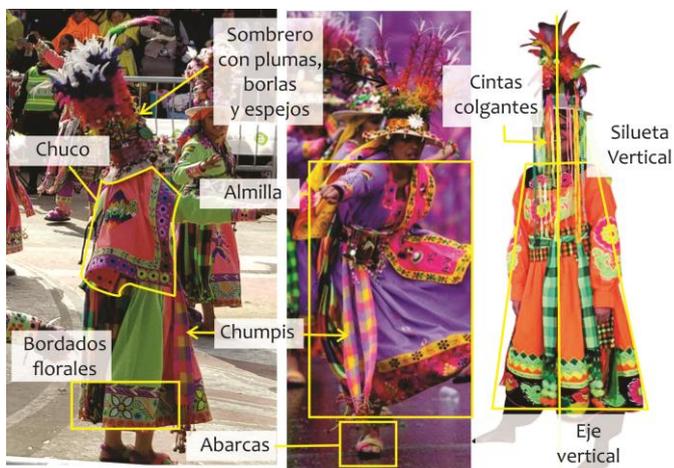
Su almilla difiere de las imillas en color y es más abundante en bordados, ya que posee mayor jerarquía. Usa faja como sujetador en la cintura y chumpis alrededor. Su sombrero está adornado con largas plumas de colores. Tiene un chuco debajo de este último. Además, posee Qqipiña en la espalda. Usa abarcas sin medias.



Mama jilata. Fuente: Elaboración propia.

3.4.3.5 Imillas

Representan a las jóvenes solteras de la comunidad, en la danza ellas forman parte los bloques masivos. Poseen rangos de acuerdo a su antigüedad y responsabilidad. Su vestimenta está compuesta por la almilla, el rebozo o chuco debajo del sombrero. El sombrero está decorado con plumas, borlas, espejos redondos y cintas de colores, lo que indica su estado civil como soltera. En las manos lleva una Warak'ja u honda, que usan durante el baile simulando el pastoreo de los rebaños. Utilizan abarcas sin medias.

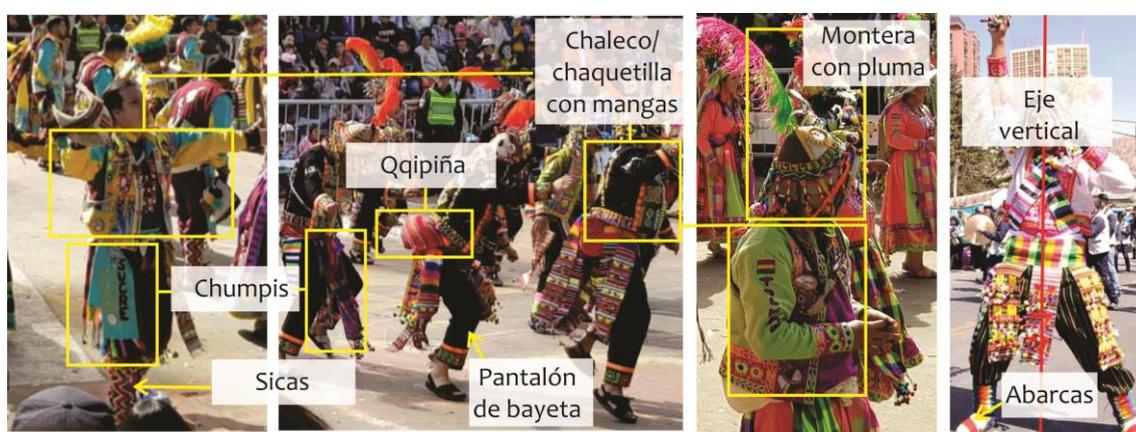


Imilla. Fuente: Elaboración propia.

3.4.3.6 Lloqallas

Representan a los jóvenes solteros que no cumplieron la suficiente edad para casarse. Forman parte de los bloques masivos y tienden a ascender de rango de acuerdo a su antigüedad y responsabilidad al igual que las Imillas.

La cabeza es protegida por una montera y en su interior usa un chullo. Viste una camisa o blusa y sobre ella, porta una chaqueta manga larga. En la cintura lleva chumpis de colores, siendo su función ornamental. Porta una chuspa para el transporte de elementos personales. Lleva un pantalón holgado con sicas, usa medias y abarcas.



Lloqalla. Fuente: Elaboración propia.

3.4.3.7 Yunta

La yunta o toro representa la relación que existe entre el hombre y la naturaleza. El toro es considerado el principal sustento económico de una familia campesina ya que su fuerza permite el arado de las tierras, motivo por el que es sumamente protegido y sus cuernos adornados con serpentinas en tiempo de carnaval. Es interpretado por dos danzarines que por lo general son

fornidos. Cada uno de ellos sostiene las astas de res con ambas manos. Y a su vez, un tercer danzarín, los guía en su recorrido.

La vestimenta de estas personas se compone por: montera, chullo, blusa, chaquetilla, pantalón, chumpis, sicas y abarcas con medias.



Yunta. Fuente: Elaboración propia.

3.4.4 Música

Originalmente esta danza se bailaba al compás de instrumentos de cuerda, consistente en pequeños charangos fabricados con madera y cuerdas metálicas.

Actualmente, la música es producida también por bombos e instrumentos de viento tales como Julas Julas o Sikus. Estos últimos instrumentos que producen sonido debido a la vibración de la masa de aire en su interior son elaborados de a tres o cuatro tubos de cañahueca. La música generada es vigorosa y de esencia guerrera. Por lo tanto, los tocadores de Jula-Julas interpretan las melodías moviendo su cuerpo con trote marcial de acuerdo al compás de la música. Mientras tanto, los bailarines ejecutan gritos y cantos de huayños tradicionales.

3.4.5 Coreografía

El Tinku es una de las expresiones de danza más esperada por el público debido a su ritmo marcial, vigoroso y ágil, cuyo objetivo es destruir a su oponente para retribuir a la Madre Tierra. Durante la coreografía, los danzarines realizan figuras guerreras a través de saltos potentes, giros abruptos, puñetazos en el aire, golpes enérgicos con los pies sobre el suelo, desplazamientos dinámicos de un lugar a otro. Los pasos de avance o descanso los efectúan semi agachados o inclinados, representando que están en guardia o a la defensiva para la lucha. La tropa total se traslada en sentido único o en línea recta, presentando un orden jerárquico y al mismo tiempo simbólico respetando la relación hombre – mujer. De esta manera se dirigen hacia el gran encuentro con la comunidad contrincante. Antes de finalizar la coreografía, se lleva a cabo la performance del sacrificio. Los bailarines rodean a los dos representantes de cada grupo mientras efectúan su lucha. El cuerpo caído es levantado por su pueblo y cargado para su digno entierro.

3.4.6 Tinku en La Plata

Las fraternidades que se desenvuelven en la danza del tinku en la ciudad son: Tinkus La Plata, Tinkus San Simón Filial La Plata, Tinkus Ghorí Songos, Tinkus Altos de San Lorenzo, Tinkus Tolqa Masis y Tinkus Kaymontera



Tinkus en la ciudad de La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari.

La Fraternidad Tinkus La Plata fue fundada en 1998 aproximadamente. Actualmente está a cargo de Delgadillo Alan y forman parte de AFUVIC. Participan en las fiestas patronales de Agosto para la Virgen de Copacabana, Urkupiña, otros santos, eventos culturales y también hacen presentaciones en eventos sociales tales como fiestas de quince, dieciochos, casamientos.

Se entrevistó a Coro Ayelén, fraterna de Tinkus La Plata y quien se desenvuelve en esta danza hace cinco años. Respecto a la relación entre la comunidad platense y boliviana sostiene:

“Inter- tiene que ver con el “entre” de las culturas. La mayoría de las personas que no bailan o no son del ambiente boliviano veo que les agrada, es más, hay argentinos que bailan con nosotros. Me llamó la atención el año pasado ver un primer puesto en la feria de la plaza “Puesto Argentino”, en la plaza siempre se ofreció exclusivamente gastronomía boliviana pero como que los platenses no bolivianos se van sumergiendo en el ámbito.” (Coro A., comunicación personal, 7 de octubre de 2018).

En cuanto a la coreografía y música, Tinkus La Plata se caracteriza por crear sus propios pasos, reflejar en ellos su identidad y en la mayoría de sus

presentaciones, baila con equipo de sonido, lo que hace sus pasos más ágiles y dinámicos. Las bandas musicales u orquestas tienen un compás rítmico más lento.

“(…) No te digo que no hay fraternidades que copian exactamente el mismo paso de Bolivia pero en el caso de mi grupo, tratamos de sacar pasos diferentes, algo nuevo, propio de nosotros.” (Coro A., comunicación personal, 7 de octubre de 2018).

“La música del folklore acá es más movida. Algunos grupos tienen banda musical al igual que en Bolivia, y los que no tienen esa posibilidad por el gran costo que implica, contratan un Dj móvil, es decir, usan grandes parlantes dentro de una camioneta o auto que se mueve a la par de los bailarines.” (Pacheco L., comunicación personal, 29 de septiembre de 2018).

Las chombas institucionales y traje típico son enviados de Bolivia excepto las abarcas (calzado) y algunos accesorios. La chomba posee banderines de Bolivia y Argentina. El logo está representado por el casco o montera.

Los colores, violeta y verde manzana, fueron elegidos por la combinación en conjunto y el contraste que generan. Los bordados de flores del traje representan alegría y naturaleza. También se observa que el traje tiene la cuadrícula colorida de la *whipala*³⁸.

En la mayoría de las fraternidades de tinkus platenses se presentan habitualmente los personajes de imillas y lloqallas. En el caso de Tinkus San Simón Mundial Filial La Plata cuentan con “Roles”: Bloque Julas y Mamalas, Miskis y Chaskas, Machus y Kalinchas.

La mujer o imilla tienen un vestido largo de mangas largas con una abertura en la parte de la falda para mayor movilidad. La cintura está ajustada por una faja y chumpis de aguayo. Usan chuco y sombrero. Llevan warakjas en las manos y una tobillera de pezuñas.

³⁸ Whipala. Ver Cap. 5.3



Imilla de Tinkus La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari

Los varones o lloqallas tienen pantalón, una blusa sin mangas y encima una chaqueta manga larga. En la cintura llevan varios chumpis de aguayo. En la cabeza usan chullo y encima la montera. Usan sicas para ajustar el pantalón en la parte inferior y abarcas con medias.



Lloqalla de Tinkus La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari.

Se destaca de la danza del tinku, la diversidad de colores brindados por el aguayo, el uso de chumpis sueltos en la cintura para generar movimiento ,y el empleo de whipalás y figuras de la naturaleza en sus bordados.

3.5 Salay

El Salay es una danza folklórica de Bolivia que combina danzas de huayño³⁹ y cueca, junto al zapateo y el ritmo del charango. La danza es una recopilación de las fiestas de comunidades de los valles de Potosí, Chuquisaca y Cochabamba durante la época de siembra y cosecha. Fue declarada "Patrimonio Cultural Departamental y Nacional" ya que revitaliza y revaloriza a la cholita cochabambina con todos sus elementos: la trenza, el sombrero, la pollera y las blusas y por consiguiente, reconoce a la mujer de pollera como símbolo de identidad

3.5.1 Origen

El término "*salay*" no tiene un significado exacto en el vocabulario del aymara, quechua o español, se trata más de un piropo boliviano como "*viditay*" o "*cariño mío*". En Potosí, la danza es conocida con el nombre de "*Salaque*". La danza es originaria de Jaihuayco, Cochabamba. Se presentó por primera vez en el año 1987, cuando se determinó los pasos, el estilo y galanteo de la danza. Al año siguiente se creó una Fraternidad en Parotani, y 1989, en la Facultad de Derecho de la Universidad Mayor de San Simón. Surgen en 1990 también otras fraternidades en Cliza y Colcapirhua. La Fraternidad Folklórica y Cultural Bolivia, fue fundada el 8 de diciembre de 2013 en la ciudad de Cochabamba, teniendo como primera motivación la Entrada Universitaria, con participación de muchos estudiantes de las diferentes Carreras académicas

³⁹ Huayño, baile de salón boliviano que representa la unión entre el hombre y la mujer motivo por el cual bailan tomados de la mano continuamente. (Sigl, 2012)

junto a alumnos de colegios y personas particulares que gustan el baile del zapateo. Así inicia su participación institucional en festividades de diferentes provincias, logrando establecer filiales en el país y en el extranjero.

3.5.2 Personajes

3.5.2.1 Salaque masculino

Los varones o salagues masculino visten de camisa de manga larga con cuello cadete, chaleco de bayetilla, chumpi (faja), pantalón con pinzas en la cintura, sombrero y zapatos de cuero.



Salaque masculino. Fuente: Elaboración propia.

3.5.2.2 Salaque femenino o cholita

Las mujeres o salagues femeninos usan sombrero de lana de oveja adornado con cintas de colores. La blusa lleva detalles del mismo material de la pollera, posta tullmas, faja de aguayo, pollera de bayetilla que debe estar cinco centímetros encima de la rodilla; debajo, enaguas al cuerpo y zapatos de taco medio.



Salaque femenino. Fuente: Elaboración propia.

3.5.3 Coreografía

La danza de Salay se caracteriza por su alegría, zapateo ágil, palmas sincronizadas y galanteo de pareja. El zapateo tiene un sonido seco y fuerte, su forma original es la de un zapateo doble y al ritmo de las composiciones musicales. La habilidad de zapatear es una manera de coqueteo que llama la atención de la persona que se corteja.

Según Romero Ubaldo, director de Culturas y Turismo de la Gobernación de Cochabamba: *“El paso rememora el cultivo y se mezcla con el romance del hombre y mujer, similar al del labrador y la tierra cuando se siembra una semilla, y arrastrando los pies la tapa con tierra para protegerla”*. Entonces, la danza es considerada como urbana con características rurales.

En la danza, hombres y mujeres ejecutan las palmas, que son aplausos que conllevan una intención: animar a su pareja de baile o al público espectador.

La expresión del “coqueteo” en las mujeres consiste en cánticos de los temas interpretados, gestualidades de seducción, zapateos definidos y movimientos cadenciosos de la pollera. Los hombres también realizan el coqueteo hacia las mujeres, además de las gestualidades, los cánticos, las palmas y el zapateo vigoroso, hace uso constante de su sombrero ya que

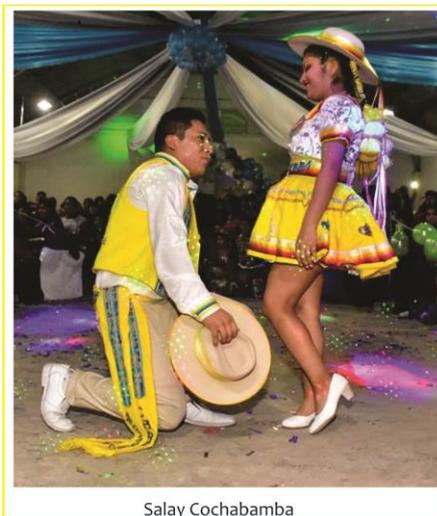
sacarse el sombrero es señal de respeto, y por lo tanto, lo porta lúdicamente de distintas maneras.

3.5.4 Música

El instrumento principal de esta danza es el charango. La música es alegre y dinámica, ya que surge del tradicional Huayño boliviano. Sin embargo, la música incorporó instrumentos electrónicos, de cuerda y percusión, haciéndola más atractiva y contemporánea.

3.5.5 Salay en La Plata

Las fraternidades platenses que bailan salay son Salay Aiquile La Plata, Salay Cochabamba Filial La Plata y Salay Gorina.



Salay Cochabamba



Salay Aiquile



Salay Gorina

Salay en La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari

La Fraternidad Salay Cochabamba se fundó hace treinta y un años atrás aproximadamente. La Filial o sede de Salay Cochabamba se instaló en La Plata en el 2015. Pertenece a AFUVIC y a la Unión de Fraternidades

Folkloricas y Organizaciones Bolivianas (UFFOBOL). Participa en las fiestas patronales de la Virgen de Copacabana, Urkupiña , Luján y Avenida de Mayo.

“El origen de la danza es dio en Cochabamba, Bolivia. El Salay es una danza que trata del coqueteo de un hombre hacia una mujer mediante el zapateo y gestos.” (Calderón A., comunicación personal, 29 de septiembre de 2018).

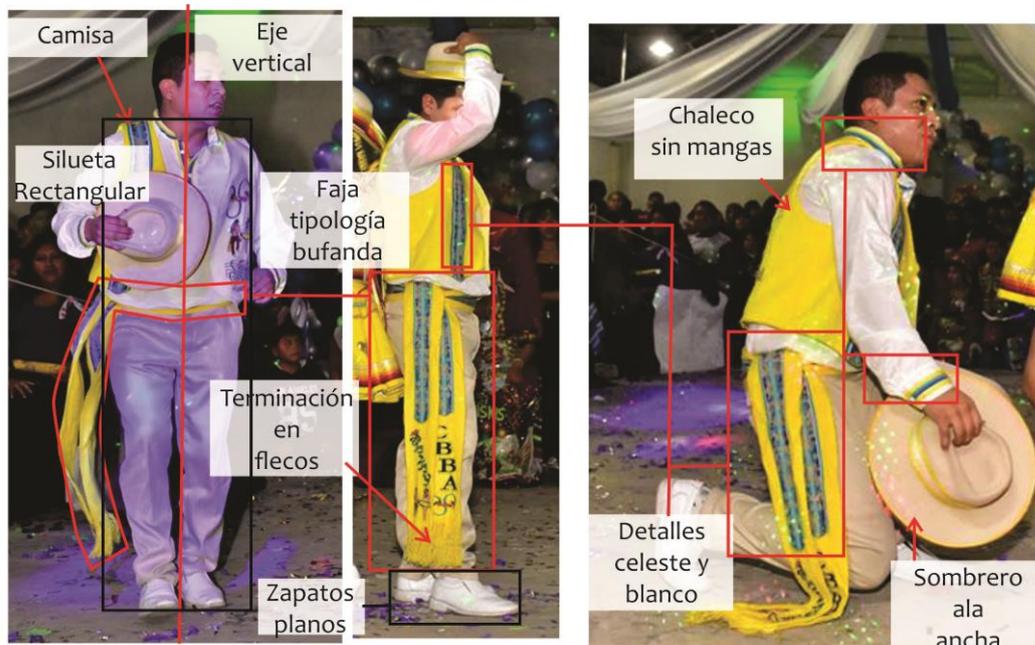
Los trajes son enviados desde Bolivia con una orden de la sede central. Todas las filiales en el mundo portan el mismo traje y paleta de color. El traje actual es blanco, amarillo con detalles celestes. Las franjas del aguayo van en degrade desde un amarillo hasta un naranja oscuro. Los personajes son la cholita o salaque femenino , y su pareja, el salaque masculino.

“El traje de las mujeres está compuesto por una blusa, una enagua debajo de la pollera con un faja en la cintura. La pollera siempre está arriba de las rodillas para lograr el coqueteo hacia el hombre. Los zapatos son de taco cuadrado, de más o menos cuatro cm de alto para un zapateo eficiente. También llevamos puesto un sombrero de alas grandes.” (Calderón A., comunicación personal, 29 de septiembre de 2018).



Salaque femenino de Salay Cochabamba Filial La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari.

“Los hombres llevan pantalón, camisa, chaqueta, faja, sombrero libre en manos y zapatos.” (Calderón A., comunicación personal, 29 de septiembre de 2018).



Salaque masculino de Salay Cochabamba Filial La Plata. Fuente: Elaboración propia. Fotografía: Gelmer Ari.

Se enfatiza la forma empleada del aguayo: función de cinta. En el caso de las mujeres, se observa que el aguayo tiene tonalidades que van desde el naranja al amarillo en los bordes de la pollera, mangas, escote y en el sombrero. En los hombres, el aguayo tiene color celeste y blanco presentándose en el cuello mao, la faja y atravesando el chaleco. Este recurso también se presenta en los trajes de Salay Aiquile cuyo traje es totalmente celeste y blanco al igual que su aguayo.

Capítulo IV

4. Diseñadores

4.1 John Galliano- Fall Couture 2005

Su inspiración proviene de ideas recogidas en investigaciones históricas y viajes por el mundo. Las siluetas y colores vivos son el resultado de la fusión del New Look de Dior con el estilo andino de Perú y Bolivia. Se puede apreciar la pollera típica de la *Chola* caracterizada por su gran volumen y la superposición de numerosas capas.



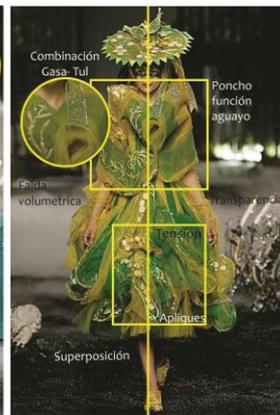
Armado de conjunto:
Pollera, saco, sombrero
paseño.
Silueta: Corola, New Look. Asimétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta tobillo.
Paleta cálida



Armado de conjunto:
Pollera, saco, sombrero
paseño.
Silueta: Corola, New Look. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta tobillo.
Paleta: verde/rojo, colores
complementarios.



Armado de conjunto:
Pollera, saco, sombrero
paseño.
Silueta: Corola, New Look. Simétrica.
Eje vertical
Largo modular: hasta tobillo.
Paleta: azul, nude.



Armado de conjunto:
Vestido, sobretodo
Silueta: trapecio. Simétrica.
Eje vertical
Largo modular: hasta pantorrilla.
Paleta: verde, amarillo.



Armado de conjunto:
Pollera, saco, sombrero
paseño.
Silueta: Corola, New Look. Asimétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta pantorrilla.
Paleta neutra: negro y beige.
Acento: azul, verde, naranja,
amarillo en brazo derecho.



Armado de conjunto:
Vestido, tocado.
Silueta: Trapecio. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta bajo rodilla.
Paleta : verde, amarillo.



Armado de conjunto:
Vestido, tocado.
Silueta: Parte superior adherente;
parte inferior bombé. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta bajo rodilla.
Paleta : rojo, beige.
Acento: colores varios.



Armado de conjunto:
Vestido, tocado.
Silueta: Parte superior adherente;
parte inferior bombé. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta bajo rodilla.
Paleta : rojo, beige.
Acento: verde, rojo, beige.



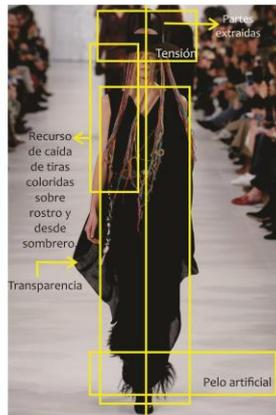
Análisis de Colección: John Galliano- Fall Couture 2005 .Fuente: Elaboración propia.

4.2 Maison Margiela – Fall/ Winter 17/18

La colección incluye referencias de América del Norte, frontera occidental, obreros corporativos, militares; y múltiples etnias y religiones de América Latina. Realiza ese traslado a través del ejercicio de cortes geométricos en las prendas. Este recurso de ausencia de textil por sectores inspiró a la creación de Tusuy Collection. También podemos apreciar capas, superposiciones, transparencias y la presencia de hilos y cintas colgantes.



Armado de conjunto: Saco, falda.
 Silueta: Rectangular. Simétrica
 Eje vertical
 Largo modular: hasta tobillo.
 Paleta : Predominan azul y marrón.
 Acento: rojo, amarillo, celeste, rojo , verde agua.



Armado de conjunto: vestido.
 Silueta: Rectangular. Simétrica
 Eje vertical
 Largo modular: hasta tobillo.
 Paleta : Negro, marrón.
 Acento: colores varios en tiras de sombrero.

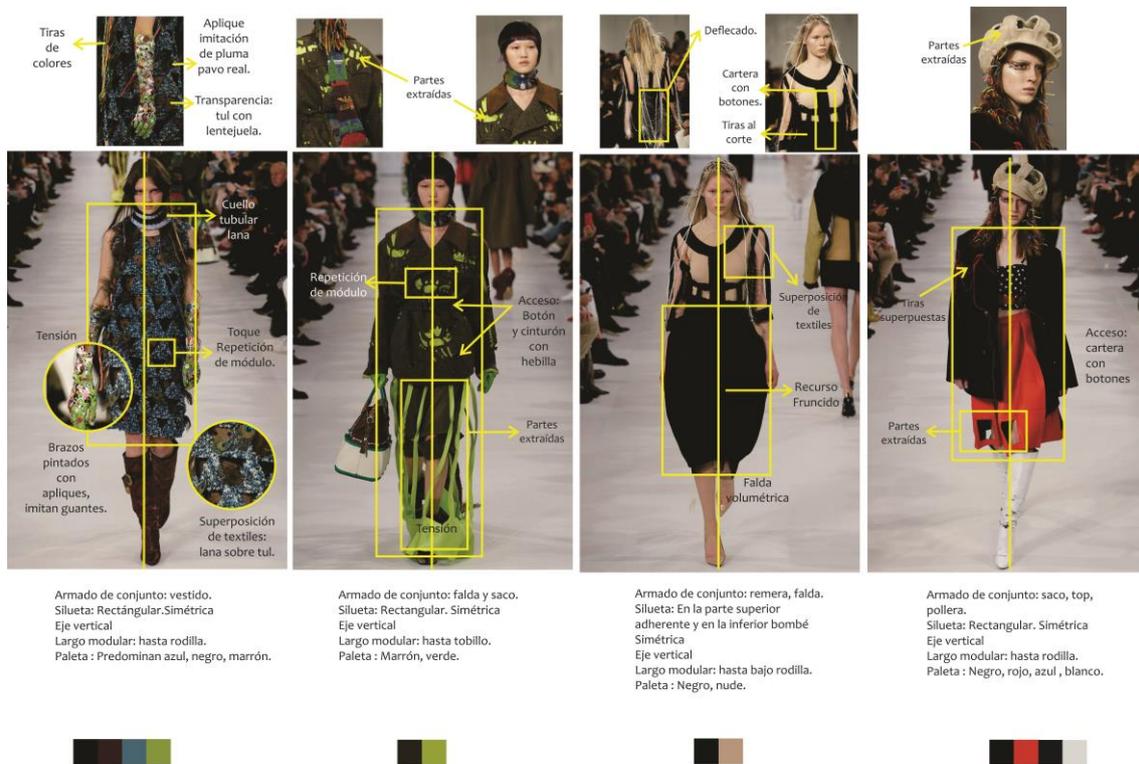


Armado de conjunto: saco, falda.
 Silueta: Rectangular. Simétrica
 Eje vertical
 Largo modular: hasta tobillo.
 Paleta : Negro, marrón, amarilla, bordó.



Armado de conjunto: saco, vestido.
 Silueta: Rectangular. Simétrica
 Eje vertical
 Largo modular: hasta tobillo.
 Paleta : Negro, beige.





Análisis de Colección: Maison Margiela – Fall/ Winter 17/18. Fuente: Elaboración propia

4.3 Walter Van Beirendonk- Spring/Summer 17/18

El diseñador resaltó la tracería, espacios vacíos geométricos tales como cuadrados o círculos perfectos, de los cuales se desprenden (desde el interior) cintas largas y de libre movimiento. De esta colección se toma la idea de trabajar cintas colgantes de diversos tamaños sobresaliendo de prendas

superiores.

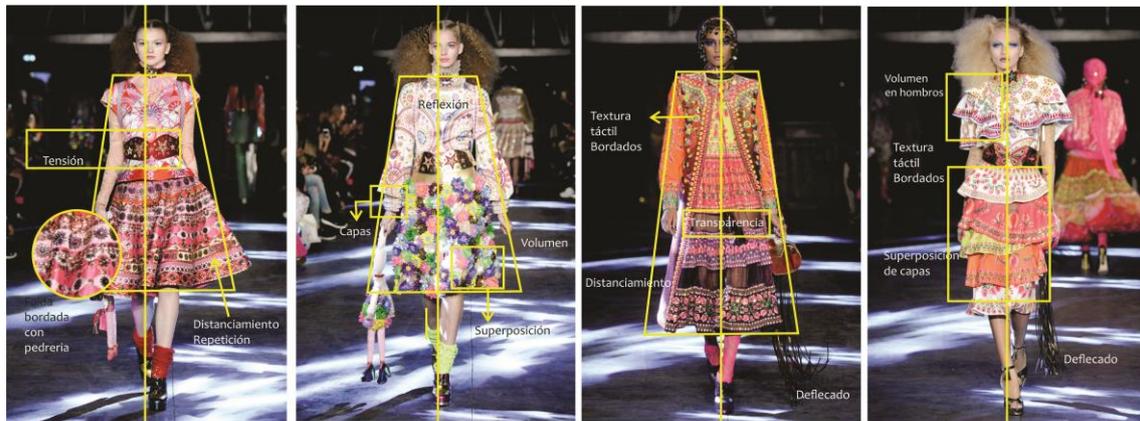


Análisis de Colección: Walter Van Beirendonk- Spring/Summer 17/18. Fuente: Elaboración propia.

4.4 Manish Arora

4.4.1 Manish Arora – Spring/ Summer 2016

En esta colección se destaca la constante silueta trapecio, dada la amplitud del módulo inferior, ya sea pollera o parte inferior del vestido. Se puede observar el predominante de texturas táctiles: bordados de hilos, de lentejuelas y piedras preciosas, apliques y flecos.

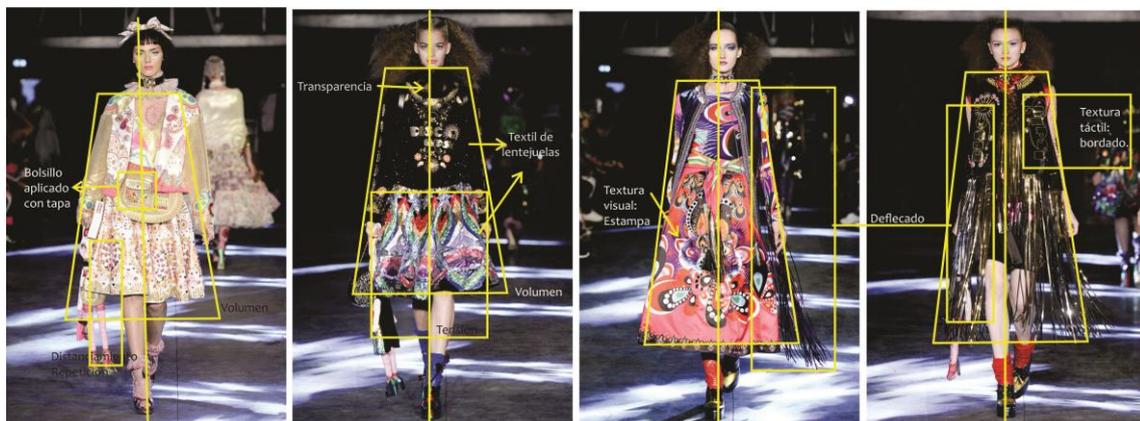


Armado de conjunto: vestido, remera.
Silueta: Trapecio. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta rodilla.
Paleta : Predominan rojo, bordó, marrón, rosa, celeste..

Armado de conjunto: vestido, remera.
Silueta: Trapecio. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta rodilla.
Paleta : Predominan beige, azul, rosa, verde, rojo.

Armado de conjunto: vestido, saco.
Silueta: Trapecio. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta bajo rodilla.
Paleta : Predominan naranja, amarillo, violeta.

Armado de conjunto: vestido.
Silueta: Lápiz. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta rodilla.
Paleta : Predominan beige, rojo, naranja, negro.



Armado de conjunto: saco, remera, falda.
Silueta: Trapecio. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta rodilla.
Paleta : Predominan beige, rosa.

Armado de conjunto: saco, y falda.
Silueta: Trapecio. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta rodilla.
Paleta : Negro, azul, verde, rojo, gris.

Armado de conjunto: saco, y vestido.
Silueta: Trapecio. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta tobillo.
Paleta : Negro, azul, verde, rojo, dorado, gris.

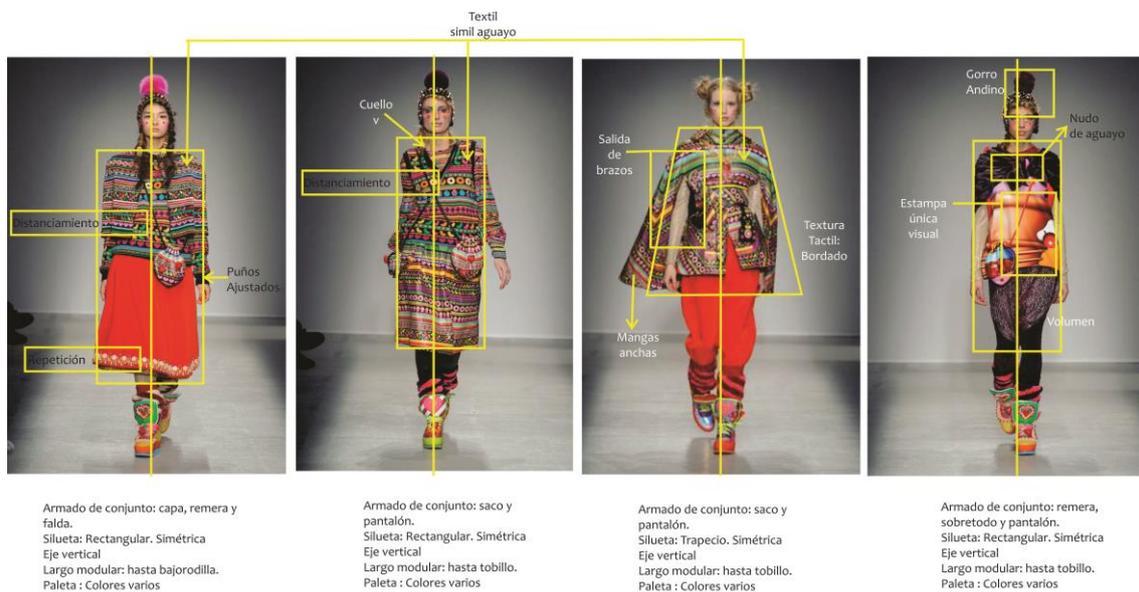
Armado de conjunto: saco, y vestido.
Silueta: Trapecio. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta rodilla.
Paleta : Negro, azul, dorado.



Análisis de Colección: Manish Arora – Spring/ Summer 2016. Fuente: Elaboración propia.

4.4.2 Manish Arora – Spring/ Summer 2014/15

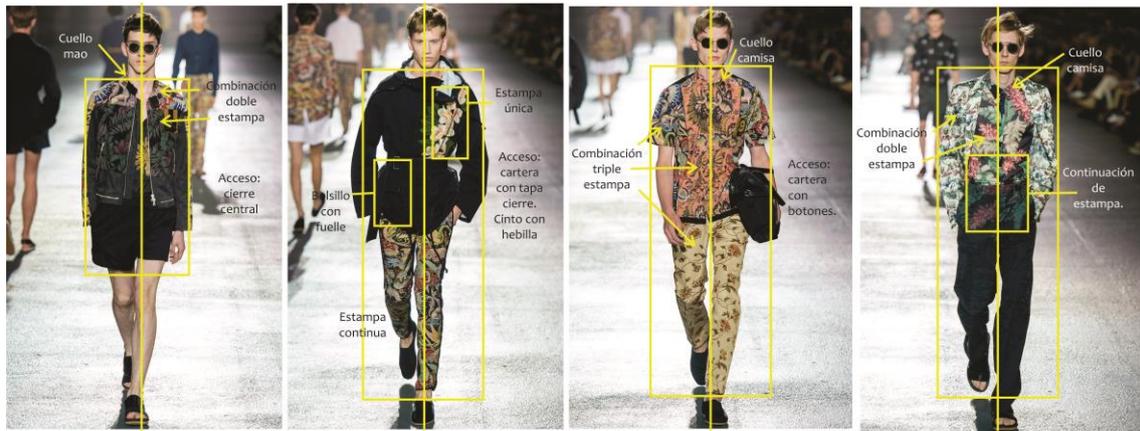
Los conjuntos combinan prendas lisas plenas y prendas con motivos abundantes, representativos del aguayo, estampados y accesorios tales como el *chullo* y la *chuspa*, bolsa de coca.



Análisis de Colección: Manish Arora – Spring/ Summer 2014/15. Fuente: Elaboración propia.

4.5 Dries Van Noten- Spring/Summer 2014

Se enfatiza la combinación estratégica de las texturas, equilibrando colores, plenos, estampas únicas y estampas continuas.



Armado de conjunto: saco, short.
Silueta: Rectangular. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: sobre rodilla.
Paleta : Predomina el negro.



Armado de conjunto: saco, pantalón.
Silueta: Rectangular. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta tobillo
Paleta : Predomina el negro y beige.



Armado de conjunto: camisa, pantalón.
Silueta: Rectangular. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta tobillo
Paleta : Predomina el beige y negro.



Armado de conjunto: camisa, pantalón.
Silueta: Rectangular. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta tobillo
Paleta : Predomina el verde y negro.



Armado de conjunto: saco, camisa y pantalón.
Silueta: Rectangular. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta tobillo
Paleta : Predomina el negro.



Armado de conjunto: saco, remera y pantalón.
Silueta: Rectangular. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta tobillo
Paleta : Predomina el negro.



Armado de conjunto: saco, remera y pantalón.
Silueta: Rectangular. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta tobillo
Paleta : Predomina el negro, blanco, azul , rojo y dorado.



Armado de conjunto: saco, remera y pantalón.
Silueta: Rectangular. Simétrica
Eje vertical
Largo modular: hasta tobillo
Paleta : Predomina el negro, blanco, azul y dorado.



Análisis de Colección: Dries Van Noten- Spring/Summer 2014. Fuente: Elaboración propia.

4.6 Sacai Collection- NIKELAB 2015

Sacai propone un sistema de prendas deportivas caracterizadas por la superposición de textiles, transparencias y principalmente, por su amplitud de tablas plegadas en espaldas y faldas, lo cual brinda mayor comodidad, flexibilidad y movimiento.



Análisis de Colección: Sacai Collection- NIKELAB 2015. Fuente: Elaboración propia.

Capítulo V

5. Creación e Intervención textil

Los siguientes artistas se dedican al área textil y fueron fuente de inspiración para la creación de aguayos propios en Tusuy Collection.

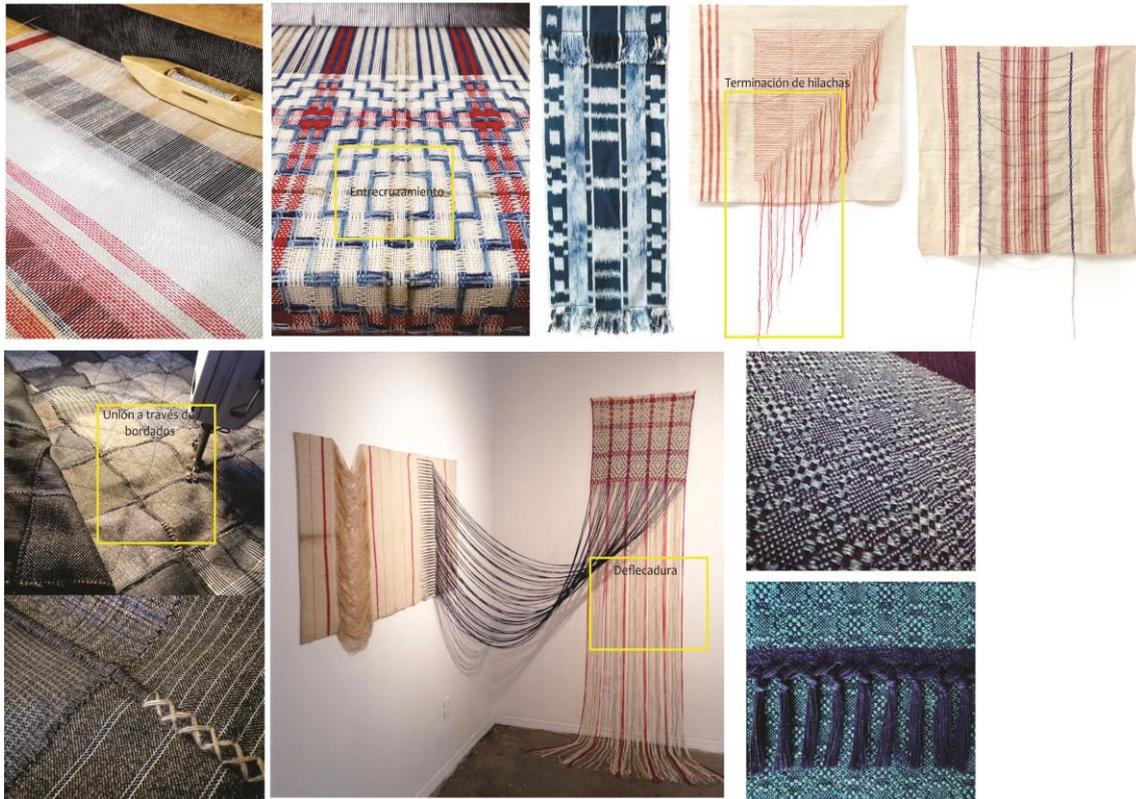
5.1 Artistas

5.1.1 Friesen Heidi

Friesen nació en Toronto, experimentó el mundo del arte con performances y fotografía antes de adentrarse en los textiles. En 2017 fue una de las finalistas de los premios de artesanía de *Loewe* gracias a las historias que esconden sus técnicas y colores.

Friesen combina antiguos paneles de lino húngaro entrelazados con sedas y algodones naturales para destacar metafóricamente las relaciones interculturales del mundo actual y mostrar el poder de comunicación que tienen los textiles.

Sus obras juegan con las dimensiones para convertirse en esculturas y, a diferencia de muchos artistas de esta envergadura, Friesen también apuesta por las piezas de moda: convierte su artesanía en bufandas de diseño exclusivo o collares de lana de estilo Neo-Folk. Sus lienzos son, indudablemente, obras de arte tejidas con bordados únicos y delicados.



Análisis de obras pertenecientes a Heidi Friesen. Fuente: Elaboración propia.

5.1.2 Hicks Sheila

Sheila Hicks nació en Hastings, Nebraska y recibió sus títulos en la Universidad de Yale. Se enfocó en el arte a través de lo textil para dar voz a las culturas no occidentales (sobre todo a las latinoamericanas). La artesanía y la arquitectura juegan un papel importante dentro de sus figuras, evocando una abstracción textil donde, como afirma la propia autora, todo puede ser posible: *“para mí no existen las fronteras. Nunca las he aceptado”*.

Sus obras han recorrido el mundo gracias a diferentes exposiciones en Nueva York, Chile, México, París.

La exposición *“Hilos libres: El textil y sus raíces prehispánicas, 1954-2017”* permite apreciar aproximadamente 120 piezas realizadas en diferentes momentos de la producción artística de Sheila Hicks, como textiles, pintura, fotografía y material documental que brindan un amplio panorama de su labor artística y destacar sus raíces e influencias latinoamericanas.

Las obras colgantes del techo se muestran ordenadas y trenzadas al aire y acaban en el suelo abultado y enredado. También se observan planos de hilos con ritmo, diferentes tonos, grosores, tramados en forma vertical y visualmente parecidos al aguayo.



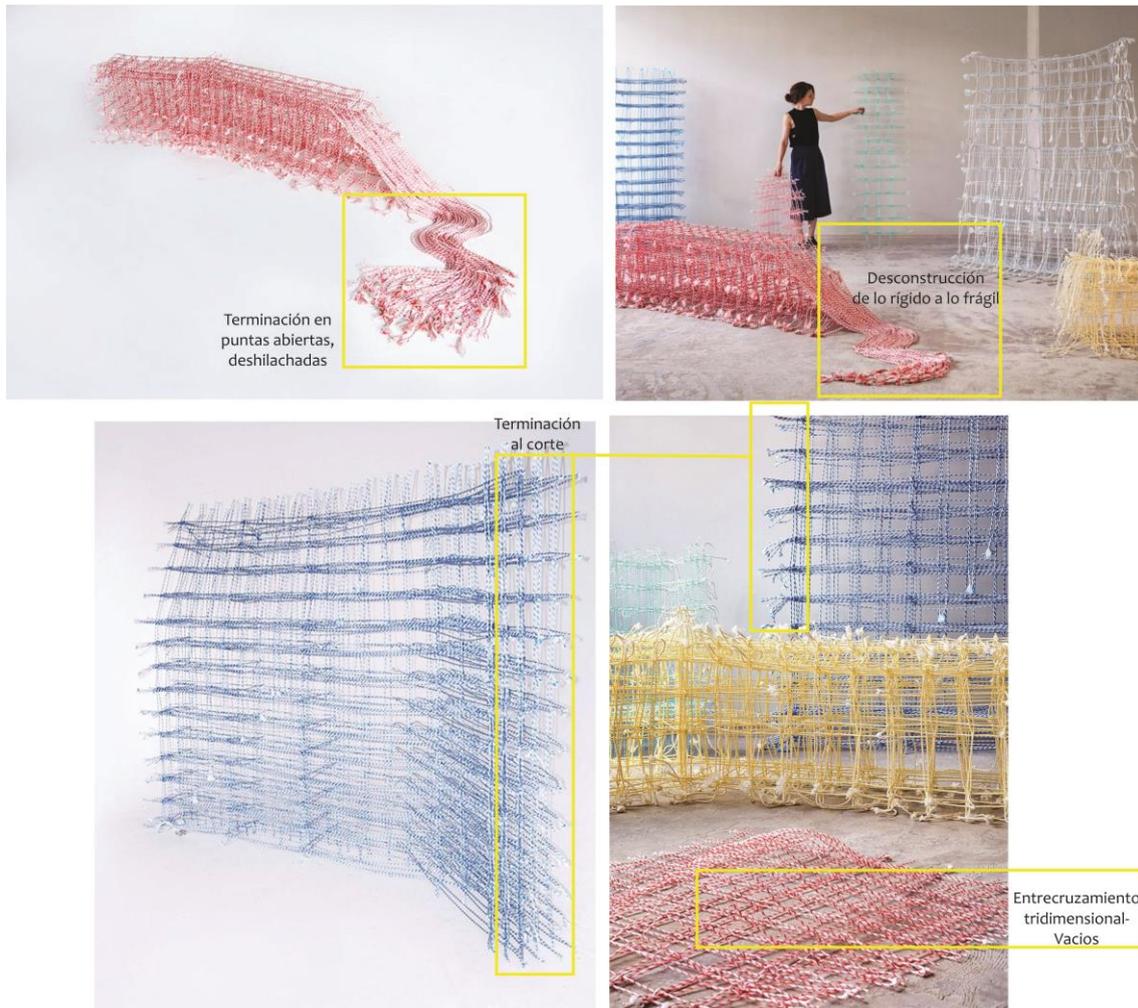
Análisis de obras pertenecientes a Sheila Hicks. Fuente: Elaboración propia.

5.1.3 Gimbrère Fransje

Gimbrère nació en Tilburg, una importante ciudad textil de los Países Bajos. Se graduó en la Academia de Diseño de Eindhoven y, a partir de ahí, emprendió su carrera como diseñadora multidisciplinar.

Es la autora de Standing Textile, un proyecto con el que busca replantear la manera en la que se utilizan los textiles en los espacios interiores.

Combina técnicas artesanales y nuevas tecnologías, cada modelo conforma un volumen erguido construido hilo por hilo, a partir de un telar hecho a medida. El método posibilita una gran cantidad de formas y colores. La repetición de patrones y superposición de líneas da lugar a tejidos tridimensionales con entramados visualmente atractivos, sin disminuir la sensación de espacio.



Análisis de obras pertenecientes a Fransje Gimbrère. Fuente: Elaboración propia.

5.2 El aguayo

En las danzas folklóricas bolivianas en general, determinadas prendas o accesorios son elaborados del tejido de aguayo, específicamente predomina en la danza del tinku.

El aguayo tradicional, también conocido como *llijlla*, es un tejido originalmente hecho a mano, utilizado por las mujeres del altiplano de Bolivia y Perú.

El área ocupada anteriormente por los Incas se denomina área andina, y se distingue claramente tres zonas. La costa, Sierra y Selva Tropical. (Mura, 1962). Cuando llegaron al área andina en el siglo XVI, el tejido en la Costa y la Sierra había alcanzado tal desarrollo que los conquistadores quedaron

impresionados con la riqueza y belleza de la vestimenta incaica."(...) *Usaban casi todas las técnicas conocidas en tiempos modernos más algunas que son imposibles de producir en telares mecánicos. El hilado está entre los más finos del mundo*". (Bennett & Bird, 1960)

El proceso de elaboración del aguayo, desde el esquilado de la lana hasta el tejido se realiza de forma manual. Se esquila lana de llama, oveja o de alpaca, se selecciona la misma y luego, es sometida al lavado para eliminar impurezas. Consecutivamente se procede al hilado que se realiza mediante instrumentos cilíndricos que reciben el nombre de "ruedas", se pasa vellón sobre ellas reiteradas veces hasta obtener un hilo más fino. El siguiente paso es el teñido, el aguayo rústico se tiñe con tintes naturales, utilizando plantas e insectos del lugar. Una vez que la lana está lista se comienza con el urdido en el telar, es aquí donde se eligen los colores en función al diseño. Por lo general, los diseños de los aguayos cuentan historias de la comunidad y muestran representaciones de su cultura (según las regiones), es decir, el color, las iconografías y el acabado del tejido establecen los parámetros de identidad social. Habitualmente se aprecian figuras geométricas tales como rombos, triángulos, cuadrados, entre otros. Estos se repiten como módulos formando hileras figurativas. En los laterales de cada hilera se presentan líneas multicolores y paralelas entre sí que poseen diferentes grosores y que continúan un ritmo repetitivo. En ciertas regiones continúan tejiendo el aguayo de manera tradicional: en los alrededores del Lago Titicaca (incluyendo la ciudad de La Paz), en Oruro, Cochabamba, Potosí y Chuquisaca.



Análisis del Aguayo. Fuente: Elaboración propia.

Existen tres tipos de tejidos:

En el tejido vertical (la técnica más difundida), los hilos se extienden en forma vertical, en relación al sol.

El tejido horizontal, oblicuo o rústico, es la técnica más simple, donde los hilos deben extenderse sobre una barra en relación al sol.

En el tejido a la cintura, la parte superior del telar está sujeta a un punto fijo y la parte inferior a la cintura de la tejedora, a fin de controlar la tensión del tejido.

En la vida cotidiana, debido a su propiedad de resistencia, es utilizado para la confección de mantas para cargar a los bebés en la espalda, transportar elementos personales o las mercancías. Es empleado para realizar ofrendas a la Pachamama y a su vez, dentro de la liturgia de la misa, cumple la función de mantel en el altar o forma parte de la vestimenta del sacerdote católico.

Además, con este textil se confeccionan prendas de vestir como ponchos, almillas, fajas o cinturones, entre otros.

“El aguayo es la cuna de los indígenas, los bebés se llevan en el aguayo, es también símbolo del esfuerzo y del trabajo, el fruto del trabajo y de la tierra. Extendido sobre la Madre Tierra —que tan hermosamente evoca el rostro y el corazón materno de Dios— el aguayo es también la mesa en torno a la cual se sienta la familia o la comunidad. El aguayo sintetiza y simboliza toda la vida del pueblo. Al celebrar la Eucaristía sobre el aguayo estamos proclamando la profunda relación que tiene que haber entre la vida y la eucaristía.” (Victoria Cereceda,1991)

Actualmente existe el tejido de aguayo industrial, que posee colores saturados debido a que los hilos son teñidos con productos químicos. A diferencia del aguayo tradicional, poseen menor resistencia y durabilidad.

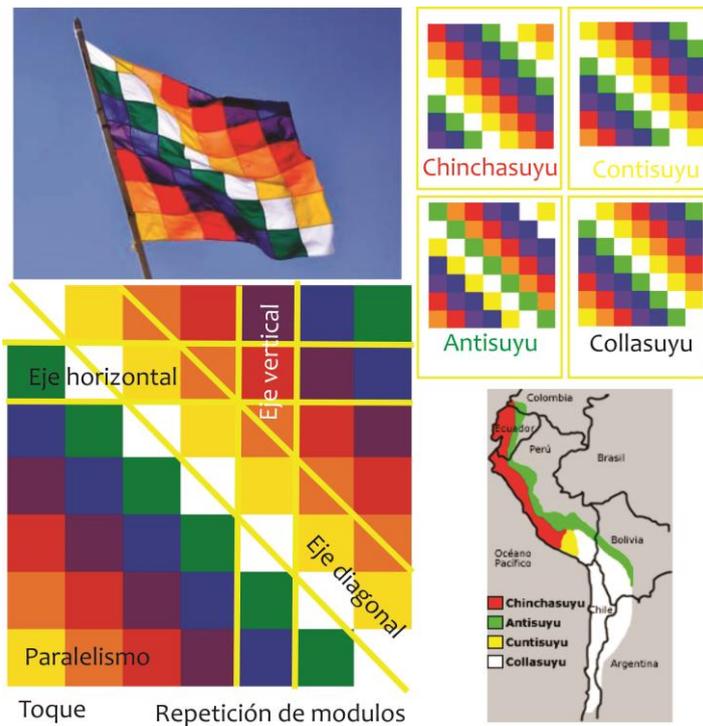
5.3 Whipala

La whipala es una bandera cuadrangular de siete colores utilizada por etnias de la Cordillera de los Andes, considerada símbolo patriótico. Posee variantes pero la más utilizada es la del pueblo aymara (Bolivia). En 1987 , gracias a la iniciativa de un grupo de investigadores y colaboradores adscritos del Instituto Nacional de Arqueología boliviana (INAR) se rescató información existente sobre símbolos tradicionales en la cultura andina, y diseñaron un símbolo con siete columnas y siete filas , conformando un emblema cuadrado, donde el color blanco ocupa la diagonal y los demás cuadros constituyeran una combinación de verde, azul, violeta, rojo, naranja y amarillo. En 2008 fue reconocida como símbolo del Estado Plurinacional Boliviano por la Constitución del 2008.

La whipala es símbolo de la resurrección de la cultura, emblema de la nación Andina y de los Aymara, representación de la filosofía andina y simboliza la doctrina del *Pachacamay* (principio, orden Universal), y la *Pachamama* (madre, cosmos) que constituye el espacio, el tiempo, la

energía y nuestro planeta, por eso el significado de la Wiphala es un todo. Los colores poseen los siguientes significados:

- Rojo: El planeta tierra , es la expresión del hombre andino en el desarrollo intelectual, es la filosofía cósmica.
- Naranja: Representa la sociedad y la cultura, es la expresión de la cultura, la preservación y procreación de la especie humana; es la salud y la medicina, la formación y la educación, la práctica cultural de la juventud dinámica.
- Amarillo: Es la energía y fuerza , expresión de los principios morales, es la doctrina del *Pachacamay* y *Pachamama*: la dualidad (*chacha wami*), las leyes y normas, la práctica colectivista de hermandad y solidaridad humana.
- Blanco: El tiempo y la dialéctica, es la expresión del desarrollo y la transformación permanente, el desarrollo de la ciencia y la tecnología, el arte, el trabajo intelectual y manual que genera la reciprocidad y armonía dentro de la estructura comunitaria.
- Verde: Representa la economía y la producción andina, riquezas naturales de la superficie y el subsuelo, la flora y fauna que son un don.
- Azul: Espacio cósmico, el infinito, es la expresión de los sistemas estelares y los fenómenos naturales.
- Violeta: La política y la ideología andina, es la expresión del poder comunitario y armónico de los Andes; el instrumento del estado como una instancia superior, las organizaciones sociales, económicas y culturales, la administración del pueblo y el país.



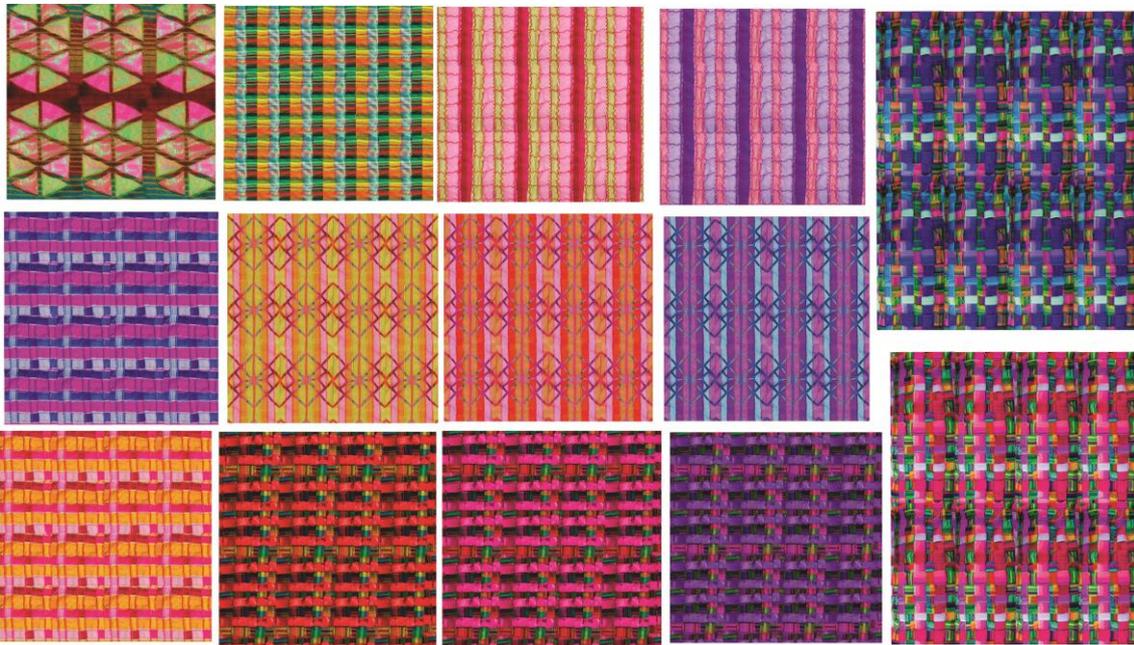
Análisis de la Whipala. Fuente: Elaboración propia.

5.4 El Nuevo Aguayo

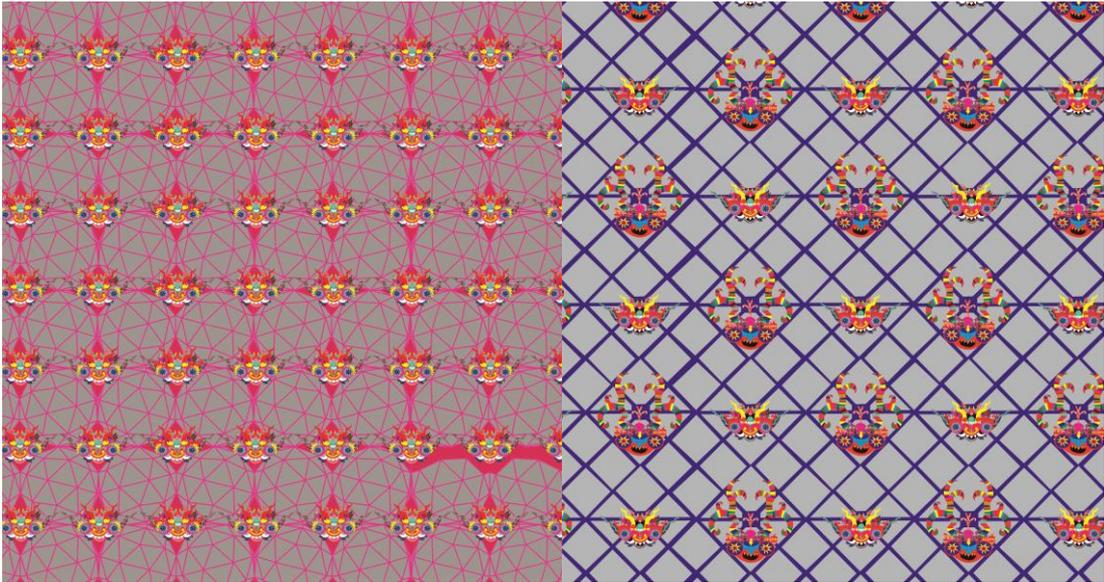
Friesen, Hicks y Gimbrère son artistas textiles que inspiraron a la creación de nuevos tejidos siguiendo patrones y características del aguayo tradicional boliviano y la whipala. Se entrecruzaron distintos diseños de aguayos con textiles sintéticos tales como tiras de taftán, cintas de falletina, cintas de organza, telas translúcidas, holográficos, silver, entre otros. A su vez los tejidos son intervenidos con foil, bordados con máquina o poseen terminaciones deflecadas. Estos textiles híbridos también fueron intervenidos digitalmente en tamaño y color para llevarlas a estampas mediante sublimación. A su vez, se plantearon estampas únicas de máscaras diabólicas, y las mismas fueron empleadas como módulos en nuevas estampas continuas.



Nuevos aguayos. Elaborados artesanalmente. Fuente: Elaboración propia.



Nuevos aguayos. Intervenidos digitalmente. Fuente: Elaboración propia.



Estampas continuas. Elaborados digitalmente. Fuente: Elaboración propia.



Estampas únicas: máscaras de la Diablada. Elaboradas digitalmente. Fuente: Elaboración propia.

Capítulo VI

6. Rubros

6.1 Sport Wear

La indumentaria deportiva es ropa específicamente creada para la práctica de deporte, tanto por los materiales y tecnologías empleadas como por el diseño, proporcionando al deportista comodidad, movilidad, ajuste, seguridad y un mayor rendimiento. Además, la ropa de deporte es actualmente un producto de gran consumo y su uso va más allá de la práctica deportiva, habiéndose incorporado plenamente al mercado de la moda para uso casual o informal, alcanzado en ciertos casos el estatus de icono cultural.



Recursos del rubro Deportivo. Fuente: Elaboración propia.

6.2 Jeanería

Levis Strauss, inmigrante alemán, abrió su primera empresa de venta al por mayor en San Francisco en 1853. En la cúspide de la Fiebre de Oro, se encontró con que los mineros se quejaban de que sus “calzas” de algodón se desgarraban fácilmente y cuyos bolsillos “se descosían totalmente”, desparramando todo el oro que se guardaba dentro. A Strauss se le ocurrió hacer unos pantalones fuertes y capaces de aguantar todo el rigor de la tarea a partir de la lona que había traído originalmente para venderla como tela de tienda de campaña.

En 1860, Jacob Davis, un sastre de Nevada, tuvo la idea de aplicar remaches para mayor resistencia en los bolsillos.

Recursos



Monedero dentro del bolsillo delantero

Remache y botón metálico.

Presilla



Bolsillo trasero con figura de costura doble.



Recortes.

Tapa campera/camisa.

Materialidades:

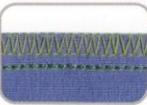
- Denim/Jean
- Gabardina



Costura Doble.



Costura simple



Overlock 5H.



Atraque.



Djal gota.

Avios:

- Tachas/remaches
- Etiquetas de cuero
- Griffa
- Cierres metálicos/bronce
- Botones metálicos











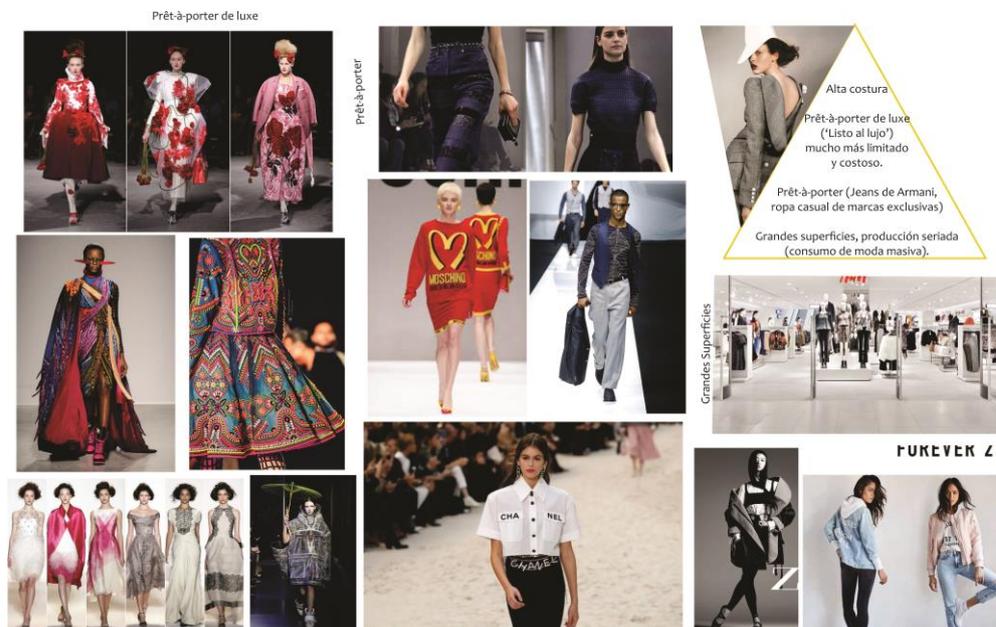
Recursos del rubro Jeanería. Fuente: Elaboración propia.

6.3 Prêt-à-porter

Prêt-à-porter es una expresión francesa que significa textualmente “*Listo para usar*”, también conocido como “*Ready to wear*”. Se refiere a las prendas de moda producidas en serie con patrones que se repiten en función de la demanda. Su objetivo es llegar a las masas a través de prendas de uso casual.

El “*Listo para usar*” es una tendencia que rompió con todos los esquemas de la época de alta costura, dando paso a una moda informal con todos los estándares de calidad y mayor accesibilidad. En la época del apogeo del New Look, el italiano Pierre Cardín decidió lanzar moda donde hizo hincapié en la practicidad de las prendas. El diseñador democratizó la moda, es decir, sacó la pasarela a la calles. En un principio, esta idea generó el rechazo de grandes diseñadores hasta que se reveló la rentabilidad que generaba esta tendencia y luego, generó gran acogida social.

El Prêt-à-porter remite a magníficos diseños, con amplia disponibilidad de talles, y con detalles hechos a mano. Si bien este rubro es reconocido por el empleo frecuente de sacos, pantalones y faldas, también se incluyen vestidos largos. Se divide en Prêt-à-porter de Luxe, Prêt-à-porter y grandes superficies.



Tipos de Prêt-à-porter. Fuente: Elaboración propia.

6.4 Casual wear

Esta línea nace en los años sesenta involucrándose con fuerza. Son prendas versátiles y flexibles que pueden mezclarse entre sí y ser útiles en diferentes ocasiones y actividades. Los cuatro pilares del outfit casual son la simplicidad, naturalidad, comodidad, elegancia. Es un tipo de vestir que se ve a diario, como lo son los jeans, pantalones deportivos, camisas, remeras básicas, blusas, zapatos planos, zapatillas, blazers y vestidos cortos. Se complementan con accesorios tales como pañuelos, bufandas, sombreros. Los colores que se utilizan frecuentemente son el negro, el azul, el blanco, marrón, caqui.

Materiales

Fibras sintéticas, artificiales, naturales.

Base textil: Son tejidos confortables, livianos, flexibles, ofrecen movimientos y su tacto es suave, se utiliza tanto el tejido plano como el tejido de punto.

Ocasiones de uso:

Múltiples actividades del día a día, el mundo laboral.



Recursos rubro casual. Fuente: Elaboración propia.

Capítulo VII

7. Propuesta Proyectual

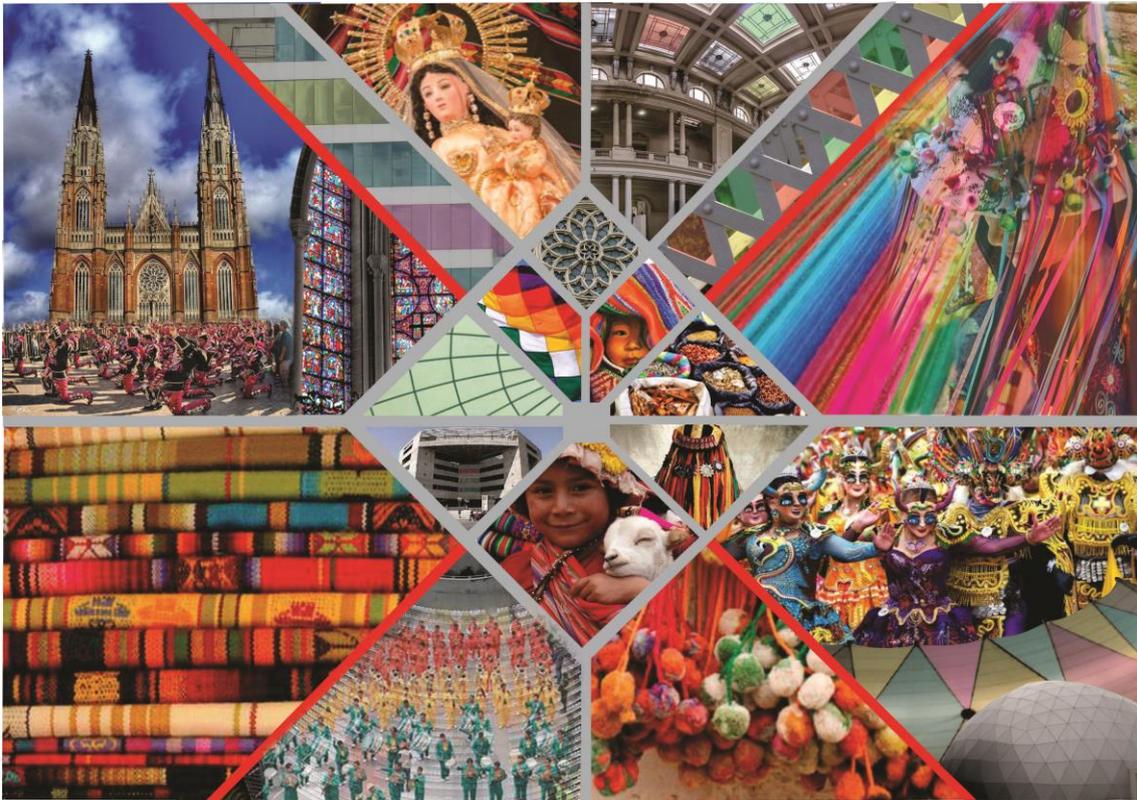
7.1 Mapa de Relaciones

El siguiente esquema reúne las características, ideas y recursos tomados a partir de la investigación de la Ciudad de La Plata, las danzas folklóricas bolivianas en la comunidad ciudadana, artistas, diseñadores y rubros. Las mismas serán aplicadas en el desarrollo de la colección.



Mapa de relaciones. Fuente: Elaboración propia.

7.2 Mundo Poético



Mundo poético. Fuente: Elaboración propia.

El mundo representa la integración de dos culturas, la sociedad platense y la comunidad boliviana. La idea surge a partir de las manifestaciones masivas de danzas folclóricas de Bolivia expresadas en la ciudad de La Plata, donde diversos grupos bailan por devoción y en representación de su cultura.

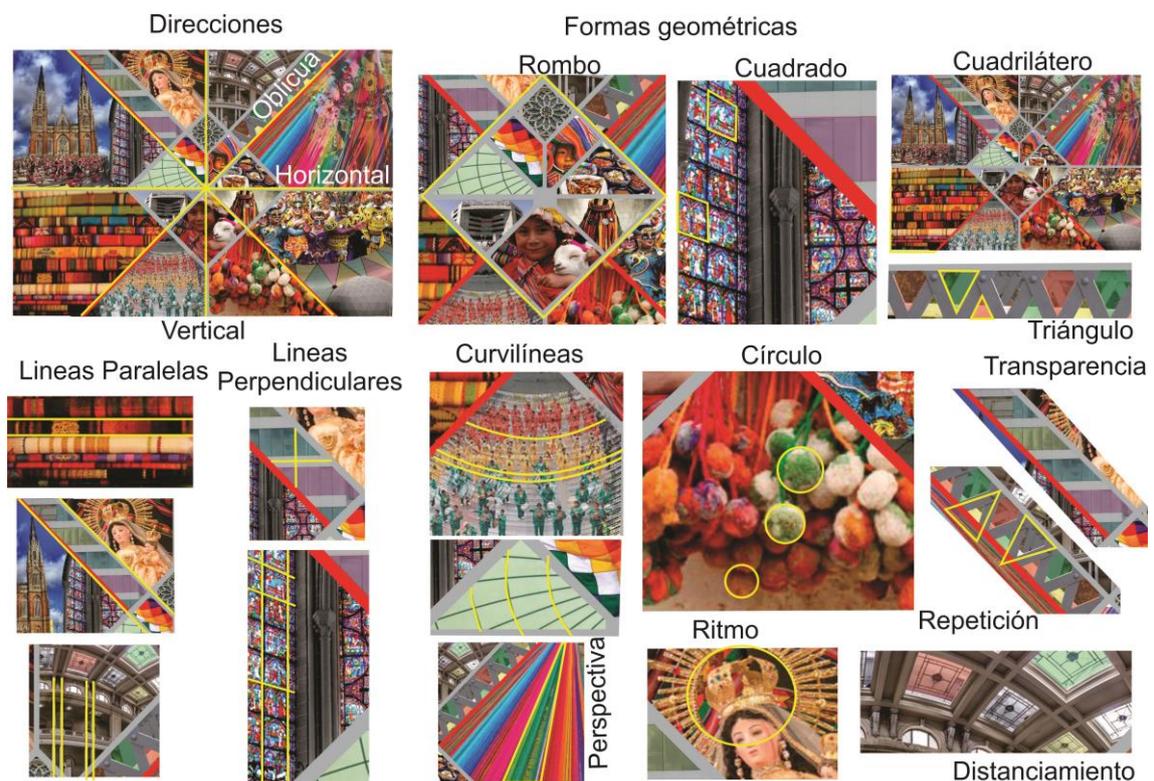
A partir de ese estudio, y cómo el inmigrante boliviano lleva su cultura a otro contexto, se inicia la exploración y análisis de cómo un ciudadano de platense se apropia de la otra cultura y viceversa.

A través del plano actual de la plata, con sus respectivas diagonales y forma principal cuadrada, se exponen imágenes representativas de ambas culturas en cada uno de los espacios, desde las estructuras urbanas y arquitectónicas más conocidas de La Plata hasta los colores vivos, texturas y las manifestaciones bolivianas.

El collage da a conocer la contrapartida entre lo urbano de La Plata y la calidez de Bolivia. Ambos grupos de imágenes se fusionan estratégicamente para ser percibidas como un todo, un mundo nuevo.

7.2.1 Recursos

El mundo poético posee trazado un rombo cuadrado en el centro atravesado por diagonales y un eje principal. Se conforman espacios geométricos dentro de los cuales se emplearon figuras representativas de Bolivia (danzas) y de La Plata (obras), continuación los recursos y operaciones extraídas del concepto:



Extracción de recursos y operaciones del Mundo Poético. Fuente: Elaboración propia.



Extracción de recursos y operaciones del Mundo Poético. Fuente: Elaboración propia.

7.2.2 Cuadro de Constantes y variables

El cuadro de constantes y variables permite organizar, comparar y definir los recursos a utilizar en cada una de las líneas de la colección antes de la confección de las prendas.

	Línea A: Urbano- casual	Línea B: Deportivo	Línea C: Coctel
Rubro	>Jeanería <Sport Wear	>Sport Wear < Jeanería	>Pret a porter
Siluetas	Trapezio	Adherente	Trapezio
Paleta de color	Variable: colores cálidos, fríos y gris	Variable: colores cálidos, fríos y gris	Variable: colores cálidos y fríos
Armado de conjunto	Saco, falda, pantalón	Calza/pantalón, top y campera.	Vestido y bajofalda.
Avios	Cierres metálicos, botones, remaches, cintas falletina/organza.	Cierres, elásticos.	Cintas de falletina y organza.
Materialidad	Aguayo, taftán, gabardina, escuba	Aguayo, Rústicos, silver, lycra, dry fit, escuba.	Aguayo, gasas, taftán.
Eje	Vertical	Vertical	Vertical
Color de hilo	Textiles de color:al tono	Textiles de color:al tono	Textiles de color:al tono
Largo modular	Bajorodilla	Bajorodilla	Al tobillo
Recurso tiras estre cruzadas y sueltas	Si	Si	Si
Tramado	Vertical y horizontal- Vertical	Vertical y horizontal	Vertical y horizontal - Vertical
Estampas	Si	Si	No
Bordado	Si	No	Si
Foil	Si	No	Si
Espacios vacíos Geométricos (Tracería)	Si	Si	Si
Deflecuradura/ Feclos	Si	No	Si

Cuadro de constantes y variables. Fuente: Elaboración propia.

7.3 Producción de Marca

7.3.1 Naming

La nombre de la marca surge de la combinación de sílabas de apellidos y nombre de la presente tesista: Chavez Delgadillo Yamilé, CHA – DEL – Y.

El proyecto de investigación inicia desde lo propio, ya que es descendiente directa de padres bolivianos y a su vez, nacida en La Plata, Bs. As. , Argentina. Este trabajo es el resultado de toda su vivencia en la comunidad local platense.

El logo representa el cuadrado perfecto de la Ciudad de La Plata y sus diagonales (color gris predominante) , y en el fondo se aprecia el tejido de aguayo multicolor conformado manualmente por diferentes textiles.



7.3.2 Colección Tusuy

“*Tusuy*” en quechua, lengua indígena boliviana, significa bailar. La colección lleva ese título porque es el sentido y origen de la misma: la danza, el folklore, Bolivia en La Plata, la naturaleza de la interculturalidad, el cambio y movimiento constante, el hecho de nutrirse con nuevos conocimientos y el nacimiento de nuevas culturas.

7.3.2.1 Casual

La línea casual combina los rubros de Jeanería (dados en los pantalones y camperas) y Deportivo (reflejado prioritariamente en las remeras de punto), dándole a los conjuntos un estilo urbano.

La silueta trapecio es constante, se observa amplitud en la parte inferior de los conjuntos. Se presentan superposición de capas. También se mantiene el largo modular del conjunto, debajo de las rodillas. La línea casual es de eje vertical.

La paleta de color es diversa, predominan los colores cálidos (rojo, mostaza, fucsia, amarillo, naranja), en menor medida los fríos (verde, azul) y se observan intervenciones de grises para equilibrar la combinación masiva de colores.

El armado de conjunto está conformado por pantalón/falda, remera manga corta y campera.

Los materiales textiles planos son: aguayo, gabardina, cintas de falletina/ raso/organza, taftán tornasolado. Textiles de punto: escuba y algodón.

En cuanto a los avíos, se presentan cierres metálicos, botones y remaches. Color de hilo en general es al tono.

Costuras simples y doble aguja característica de jeanería. Overlock de 3H para prendas de punto.

Se emplearon vinilos brillantes y estampas únicas sublimadas de máscaras diablicas.

Se generaron nuevos tejidos unidos paralelamente mediante bordados lineales y también del tipo ligamento tafetán 1:1 (tiras entrecruzadas), creados a partir de la combinación de diferentes textiles tales como aguayos y telas sintéticas. Se aplica foil dorado sobre el nuevo textil generado.

Se empleó tracería, recurso de espacios vacíos definidos por la moldería y con formas geométricas del plano de la ciudad, abstraídas del mundo poético. También se visualizan texturas visuales sublimadas donde se observan las diagonales y cuadras representativas de La Plata.

Terminaciones deflecadas. Recurso de desconstrucción, textiles entrecruzados que en los bordes terminan libres.



Línea Casual. Fuente: Elaboración propia.

7.3.2.2 Sport Wear

La línea Sport combina los rubros de Jeanería reflejados en canesús, bolsillos, recortes clásicos, y el Deportivo reflejado es costuras, morfologías de calzas-tops al cuerpo y materialidades.

La silueta adherente es constante. El largo modular del conjunto es debajo de las rodillas pero se presentan variantes. La línea es de eje vertical.

La paleta de color al igual que la Línea Casual es diversa, se presentan colores cálidos (rojo, mostaza, fucsia, amarillo), fríos (verde, azul) y gris.

El armado de conjunto está conformado por pantalón/calza, top y campera/buzo.

Los materiales textiles planos son: aguayo, silver. Textiles de punto: escuba, dry fit, lycra, ribb, algodón rústico.

En cuanto a los avíos, se presentan cierres plásticos y elásticos. Color de hilo en general es al tono.

Costuras simples y doble aguja característica de jeanería. Overlock de 3H y collareta visibles para prendas de punto.

Se presentan tejidos elaborados a través del entrecruzamiento de diversos aguayos pero en menos medida o en determinados sectores como por ejemplo en los canesús de las camperas.

Esta línea se caracteriza principalmente por llevar las texturas a una instancia moderna, los aguayos creados en la línea casual fueron intervenidos digitalmente: se cambiaron colores - tonalidades, se pasaron a blanco/ negro, y se modificaron los tamaños de los módulos. También se crearon texturas digitales referentes a la geometría de la ciudad y con patrones de rostros diabólicos. Todas las propuestas anteriores fueron efectuadas mediante la sublimación.

Se presentan superposición de capas. Prendas que dejan ver partes internas a través de vacíos geométricos definidos por la mordería y terminaciones al corte.



Línea Sport. Fuente: Elaboración propia.

7.3.2.3 Coctel

La línea coctel se basó en el rubro Prêt-à-porter, característico de prendas de pasarela que son elaboradas en detalle y con buen estándar de calidad. Estas prendas son de mayor accesibilidad debido a que son seriadas en diferentes talles a pesar de su minucioso trabajo.

El Prêt-à-porter comprende morfologías de indumentaria casual, en este caso, para la línea coctel se seleccionaron vestidos largos de noche en general. Estas tipologías poseen formas geométricas establecidas desde la moldería.

El armado de conjunto está conformado por vestido y bajofalda. Los materiales textiles planos son: aguayo, gasa, taftán y sedas.

Las siluetas de los vestidos son trapecio, al igual que la primera línea. El largo modular del conjunto es debajo de las rodillas hacia el tobillo salvo en algunos casos. La línea es de eje vertical.

La paleta de color es diversa, se presentan colores cálidos, fríos y, en este caso el gris ya no se presenta. Es una línea explotada en color.

La modalidad de acceso en las bajo faldas es a través de cordones de ajuste. El color de hilo en general es al tono. Se aprecian costuras simples y de overlock de 3H .

Se presentan tejidos elaborados a través del entrecruzamiento de diversos aguayos. Estos textiles son usados de forma plena en las bajofaldas. El ruedo de las bajofaldas termina en tiras libres con foil multicolor aplicado.

El cuerpo de los vestidos están hechos de gasa combinada con taftán, y también hay casos donde el textil está conformado enteramente por cintas de falletina y organza de diferentes colores. Como terminaciones se observan flecos cortos formados a partir de la agrupación de cintas finas de distintos colores, y trenzados de a tres tiras de aguayo que conforman cordones gruesos.

Se presentan superposición de capas: organzas y gasas superpuestas sobre otro textil para poder ver a través de su delicada transparencia.



Línea Coctel. Fuente: Elaboración propia.

7.3.3 Producción de Campaña

7.3.3.1 Referencia fotográfica

Como referencia para la producción de la Campaña de la colección se consideraron las fotografías presentadas a continuación donde los fondos neutros- grises (específicamente el matiz cemento predominante en la Ciudad de La Plata), y las prendas vibrantes multicolores generan llamativos contrastes. También se tomó en cuenta la interacción de las modelos con las prendas, en especial las capturas en movimiento.



7.3.3.2 Estilismo

El estilismo seleccionado surgió a partir de análisis de la máscara de la danza de la diablada. Las máscaras de los diablos se destacan por tener los ojos saltones, pestañas largas y cuernos gruesos. Además se tomó en cuenta el color dorado ya que es símbolo de riqueza y del oro (metal precioso utilizado en las joyas que frecuentemente usan las mujeres de la comunidad boliviana).

Para trasladar esta idea ancestral a un ámbito urbano-moderno, los protuberantes cuernos fueron representados a través de rodetes de pelo sujetos con conos o coletas metálicas como se observa en la referencia de peinado.

El Make Up de la imagen de referencia rodea los ojos tendiendo a agrandarlos, baña las pestañas del mismo color y sobre el párpado se extienden más manchas simulando pestañas sobresalientes. Se efectuó de la misma forma pero en color dorado. Los labios color natural, con mínimo brillo transparente.

El calzado para las tres líneas de la colección son zapatillas blancas estilo casual cuya base fue forrada con vinilo dorado.

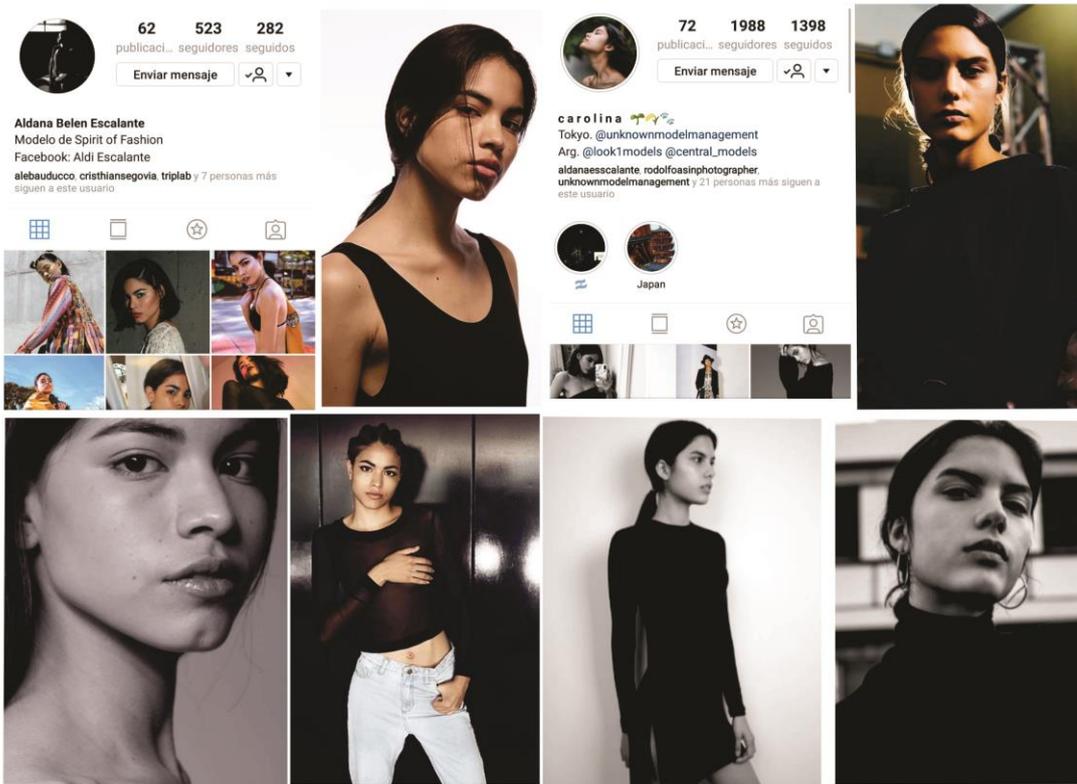


7.3.3.3 Modelos

Las modelos responden a las siguientes características: naturaleza jovial y libre, tez morena, ojos marrones y pelo oscuro natural. Ambas son del interior (norte argentino) y de contextura corporal similar.

La primera es Escalante Aldana y corresponde a la Agencia Sof Models: Spirit of Fashion. Altura: 1,78 m. Medidas: 79- 60-89 cm.

La segunda es Vignudo Carolina y corresponde a las Agencias Central Models, Look1 Models y Unknown Model Management. Altura: 1,75 m. Medidas: 75- 62-87 cm



7.3.3.4 Ph & Make up

Aportaron a la producción de la Campaña: Fotografía Joel Beraldi y Estudio Euge Estevez , ambos dedicados específicamente a la industria de la moda.

ESTUDIO

Fotografía



485 publicaciones
6475 seguidores
591 seguidos

Enviar mensaje  

Joel Beraldi 🌐 ⚡
Artista
Photographer based in Buenos Aires
VER TRADUCCIÓN
www.joelberaldi.com/
alzarisemakeup, danicamarero, onatouceda y 37 más siguen a este usuario

Llamar | Correo electrónico



Estilismo



245 publicaciones
3894 seguidores
2447 seguidos

Enviar mensaje  

EugeEstevez ModaeMaquillaje
Makeup Artist. Maquilladora profesional ▼ ▲ ◇◇◇
VER TRADUCCIÓN
www.eugeestevez.com/
martibu, abrilphotographer, buendiamarcos y 84 más siguen a este usuario



7.3.4 Campaña

La Campaña Tusuy Collection comunica esencia intercultural. Refleja la interacción entre culturas diferentes que se nutren mutuamente de vivencias, personas, relatos, costumbres y tradiciones de forma constante, lo cual da lugar a la creación de nuevas culturas. Surge específicamente del folklore boliviano expresado en la comunidad platense.



CHADELY
TUSUY COLLECTION

Campaña
Fall/Winter 2018

TUSUY COLLECTION



TUSUY COLLECTION





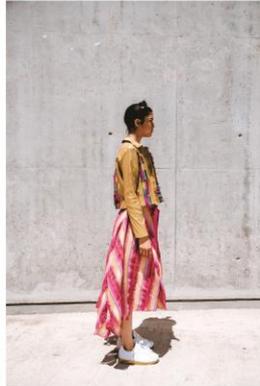
Campana Tusuy Colection - CHADELY. Fuente: Elaboración propia.

7.3.5 Look Book

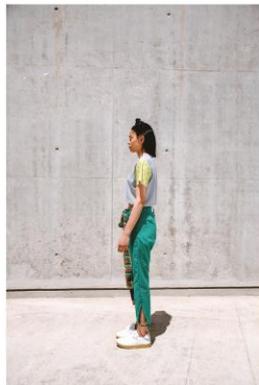
El Look Book de Tusuy Collection consta de cuatro vistas por conjunto: Frente, lateral derecho, lateral izquierdo y espalda en fondo neutro. En caso de que el conjunto posea prenda de tercera piel (ej.: campera, buzo, saco), se repiten las vistas sin esta última, quedando un total de ocho vistas por conjunto y siendo así, visibles todas las prendas en su totalidad.



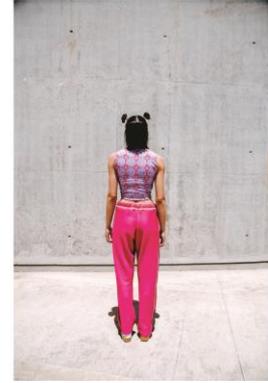
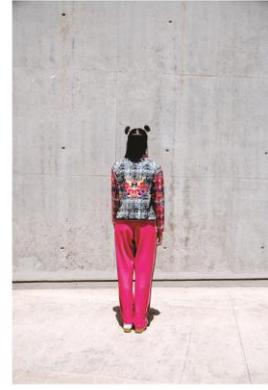
LINEA CASUAL



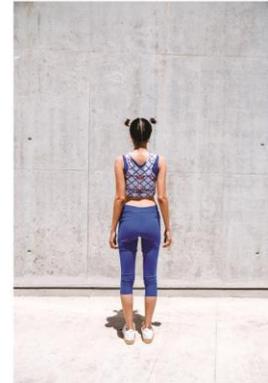
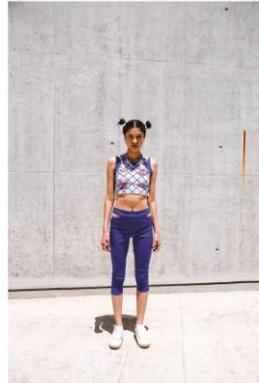
LINEA CASUAL



LINEA SPORT WEAR



LINEA SPORT WEAR





Lookbook Tusuy Collection. Fuente: Elaboración propia.

7.3.6 Ficha Técnica

Una ficha técnica es herramienta fundamental en el diseño. Este documento reúne en detalle el funcionamiento, construcción, composición y características de un producto. En diseño de indumentaria permite la reproducción exacta y en serie de las prendas, mayor control sobre el proceso, el ahorro de tiempo, mayor capacidad de respuesta y generar mayor calidad. Generalmente las fichas técnicas constan de la siguiente información: datos de proveedores, secuencia de procesos, vistas del producto, geométrales, medidas a escala real, detalles constructivos, tejidos, combinaciones de textiles y colores, avíos, costuras- máquinas, ubicación-descripción de estampas y bordados, despiece de moldería, progresiones, orden de producción, tizada, curvas de talles, diagrama de operaciones, packaginig, costos, especificaciones, entre otras.

En esta ocasión, las fichas fueron sintetizadas en un único esquema de información básica. La ficha de producto contiene geométral de la prenda a

escala real 1:5 (delantero y espalda), los textiles empleados y las especificaciones para la creación de un tercer tejido (en ligamento tafetán), medidas, costuras, máquinas, detalles constructivos y especificaciones de la estampa única.

FICHA DE PRODUCTO			HOJA N° 55
CHADELY	TEMPORADA: FALL/WINTER 2018	COLECCIÓN: TUSUY	LÍNEA: CASUAL
	TALLER : TALLEREX	ART N° 00055	CONJUNTO : 19
	DESCRIPCIÓN: CAMPERA DEFLECADA CON ESTAMPA		
GEOMETRAL			
ESCALA 1:5			
<p>Muestra A- Cuello mao R1A Pespunte simple</p> <p>Aplicación de foil en forma horizontal sólo en el delantero</p> <p>Textil A012 Aguayo en mangas</p> <p>OV 5H</p> <p>Muestra B Textil C094 Nuevo Aguayo</p> <p>Ruedo R1A</p> <p>Tiras sobresalientes del ligamento tafetan</p> <p>Muestra C Lazo en mangas para ajuste</p>		<p>TEXTILES</p> <p>Código interno:A012 Tipo textil:plano Denominación: Aguayo Ancho:1,5 m Precio x metro: \$180 Proveedor: Dabetex</p> <p>Código interno:B002 Tipo textil:plano Denominación: Aguayo Ancho:1,5 m Precio x metro: \$180 Proveedor: Dabetex</p> <p></p>	
<p>ESTAMPA UNICA</p> <p>Medidas: 20 x 20 cm Ubicación: Centro espalda Técnica: Termovinilo</p> <p>12,5 cm</p>		<p>TEXTIL</p> <p>Código interno:C094 Tipo textil: plano Denominación: Nuevo guayo generado a partir de la combinación de los aguayos A012-B002 Ligamento: Tafetán</p> <p></p> <p>AVIOS</p> <p>Código interno:A0013 Tipo de avio: hilo Descripción: hilo poliéster Color: fucsia Tamaño: 50 m Consumo unitario:1 Precio por unidad: \$150 Proveedor: Hilos CH</p>	
APROBADO :SI/ NO	FECHA: / /	APROBADO POR:	

Ficha técnica modelo. Fuente: Elaboración propia.

Capítulo VIII

8. Conclusión

La presente investigación estudia el campo cultural boliviano en La Plata, donde la colectividad boliviana y la comunidad platense comparten espacios, conviven e interactúan constantemente surgiendo así fenómenos tales como la Nueva Bolivianidad (Grimson, 1999) o Nueva Argentinidad, ambas producto de la interculturalidad.

Los espacios de interacción intercultural del caso de estudio son las fiestas patronales, eventos culturales y eventos cívicos. Estas expresiones folklóricas son dinámicas y cambiantes. De acuerdo con Sigl Eveline (2012), los cambios no se restringen a lo visible (reglas de participación, indumentaria, pasos coreográficos) sino que también incluyen alteraciones musicales y la creación de nuevos significados y discursos. Los eventos de más significativos para los bolivianos en la Ciudad de La Plata, son las celebraciones de la Virgen de Copacabana y Urkupiña desarrolladas en durante los cuatro Domingos del mes de Agosto en Tolosa. El barrio es el espacio preferencial para la práctica de los festejos bolivianos y para el establecimiento de relaciones sociales. Gracias a estas fiestas patronales, se crearon nuevos emplazamientos como la Parroquia Virgen de Copacabana y su respectiva plaza, se abrieron restaurants bolivianos en la zona y también se formó la Asociación de Fraternidades Unidas Virgen de Copacabana La Plata.

Generalmente este tipo de eventos se caracterizan por el montaje de una feria donde se ofrece gastronomía boliviana, artesanías, indumentaria, juegos infantiles y presentaciones de sus danzas típicas. Se ha observado en los últimos años que además de la gastronomía típica boliviana, se incrementaron stands de platos típicos argentinos y fast food. También se sumaron este ámbito vendedores ambulantes senegaleses.

La danza como instrumento intercultural ayuda a construir y ratificar imágenes acerca del otro. Funciona como medio de identidad e integración sociocultural. Se percibe una creciente participación de no bolivianos (argentinos, paraguayos, peruanos, entre otros) en las danzas folklóricas bolivianas y gran expectación del público platense. Generalmente, tanto para la

comunidad receptora como para los bailarines no bolivianos, la danza representa el primer contacto con las raíces y costumbres de Bolivia. De la amplia cantidad de danzas folklóricas que se desenvuelven en el Carnaval de Oruro (Bolivia), se expresan únicamente cinco danzas bolivianas en la ciudad de La Plata: diablada, morenada, caporal, tinku y salay.

Con respecto a la coreografía, las fraternidades filiales reproducen los pasos coreográficos exactamente igual que la sede central (generalmente ubicada en Bolivia). Aquellas fraternidades originalmente de La Plata, buscan innovar, crean sus propios pasos y través de ellos expresan su nueva identidad. De esta manera la coreografía se va modernizando, siendo más ágil y dinámica, pero sin perder las bases fundamentales.

En Oruro, tradicionalmente acompañan a los conjuntos danzantes bandas u orquestas que se componen de varias decenas de músicos. En cuanto a la música en La Plata, existen bandas musicales que vienen desde Buenos Aires o el exterior para ciertos eventos. Las fraternidades que no pueden cubrir los costos de contrato de las mismas, emplean mecanismos de equipos móviles, parlantes sobre autos o camionetas que acompañan la procesión de los bailarines. Actualmente se emplea música moderna a la cual se le aplica la base rítmica de determinada danza.

A lo largo de la investigación se develó que los trajes de las fraternidades platenses son importados desde Bolivia o se confeccionan en Buenos Aires, con significaciones, símbolos y colores propios de cada grupo. En cada danza, hay menos personajes en comparación a los que se observan en Oruro. En los diseños se expresan aguayos intervenidos con los colores celeste y blanco, así como tullmas, plumas, cintas, bordados o pañuelos con motivos de la bandera argentina. La fusión de símbolos nacionales de Bolivia y Argentina remite a la metáfora de la migración y la unión entre dos países. A su vez, los trajes conviven con la industrialización, es notable en el uso de zapatos de vestir o zapatillas deportivas en lugar del calzado tradicional. También se observan retoques personales (de fraterno a su respectivo traje): la ornamentación es más sencilla y es habitual observar apliques, canutillos, mostacillas e hilos de bordar que se compran en mercerías locales ya que es

difícil adquirir ciertas piedras o hilos que sólo se consiguen en mercados bolivianos.

De acuerdo con las entrevistas realizadas y a la observación del campo cultural boliviano en la comunidad boliviana, no existen limitaciones para ser parte de las fraternidades. Estos grupos se comportan de forma espontánea, libre y menos estricta en cuanto a reglamento interno en comparación con los conjuntos folklóricos de Bolivia de organización más rigurosa. En general, las fraternidades platenses ensayan en una sede social, club o en la casa de alguno de los miembros del grupo.

Kaipi en La Plata desembocó en una práctica profesional donde se desarrolló una colección que expone la interacción entre la colectividad boliviana y platense. Se dio a partir el análisis, la extracción de recursos y técnicas del mundo poético propuesto, el indumento del folklore boliviano, diseñadores, artistas y rubros. Se enfatizó en la creación de un nuevo aguayo, que fue utilizado en distintas proporciones a lo largo de la colección. Para la elaboración de estos tejidos se fusionaron diferentes aguayos y textiles sintéticos adoptando así carácter híbrido, moderno y urbano. Al mismo tiempo, fueron llevados al ámbito digital, intervenidos en color y tamaño, y finalmente sublimados sobre otros tejidos. El tramado geométrico de estos tejidos (ligamento taftán y uniones paralelas), al igual que la moldería y los diseños de conjunto responden al plano de la ciudad, edificios arquitectónicos platenses, al aguayo y a la whipala. La paleta de color combina colores cálidos, fríos y tonalidades de grises. Para continuar con la idea de hibridación, se combinaron terminaciones definidas con máquinas industriales y terminaciones al corte como deflecaduras artesanales. Todo este trabajo dio por resultado una colección de sesenta conjuntos, dividido en tres líneas: casual, sport y coctel.

Tusuy collection es la esencia de nueva cultura, el reflejo de un tercer espacio de acuerdo con Bhaba Homi (1994), donde se presentan elementos que responden a términos e identidades de ambas comunidades. Entonces, la bolivianidad migrante y las últimas generaciones lejos de constituir una reproducción exacta de prácticas ancestrales y de llevar una cultura específica

a los lugares de destino, permiten la construcción de una nueva colectividad a través del diálogo intercultural y la integración. Entonces, la cultura no es estática ni posee fronteras rígidas sino que cambia constantemente y se nutre de otras culturas de acuerdo a los nuevos contextos en el que se produce.

Bibliografía

- Alavez, A. (2014). *Interculturalidad: concepto, alcances y derechos*. México: Cámara de Diputados, Mesa Directiva.
- American Anthropologist. (1936). *Memorandum for the study of acculturation*.
- Bauman, R. (1975). Verbal Art as Performance. *American Anthropologist New Series, Vol. 77, No. 2*, 290-311.
- Bauman, Z. (2004). *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: FCE.
- Beltrán Heredia, A. (1956). *El carnaval de Oruro*. Oruro: Universitaria.
- Bhaba, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bourdieu, P. (1985). *Dialogue à propos de l'histoire culturelle*.
- Bourdieu, P. (1988). *Penser la politique*.
- Caggiano, S. (2005). *Lo que no entra en el crisol: Inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Canclini, G. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*.
- Céspedes, R. (2003). *La diablada tradicional de Oruro: Un sincretismo en América Latina*. Punto Cero.
- Condarco, C. (1999). *La serranía sagrada de los urus : ensayo antropológico*. Oruro: Latinas Editores.
- Cuché, D. (1966 , 2002). *La noción de la cultura en Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Cuentas, A. (1929). *Chucuito. Albúm gráfico e histórico. Centenario de la ciudad de Juli como capital de la Provincia de Chucuito 1928*. Juli, Puno.

- Cuentas, E. (1986). *La Diablada: Una expresión de coreografía mestiza del Altiplano del Collao*. Lima: Los Pinos.
- Derks, S. (2006). *Autenticidad Etnica, emociones de exaltación y movimiento turístico: Significados de la presentación de la danza en la entrada de la Virgen de Urkupiña en Quillacollo, Bolivia*. Países Bajos: Instituto de Estudios de Género- Antropología cultural de la Radboud
- Fiorilo, A. (2014). *Gran Poder y Carnaval de Oruro: Religiosidad, folklore y su relación con la economía y el turismo*. La Paz, Bolivia.
- Fortún, J. (1961). *La danza de los diablos*. La Paz, Bolivia: Ministerio de Educación y Bellas Artes, Oficialía Mayor de Cultura Nacional.
- Fortún, J. (1976). *Folklore y artesanía*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura.
- Fortún, J. (1995). *Festividad del Gran Poder*. La Paz: Casa de la cultura.
- Gavazzo, N. (2006). Las danzas de Oruro en Buenos Aires: Tradición e innovación en el campo cultural boliviano. *Cuadernos FHy Cs- UNJu*, 79-105.
- Geertz, C. (1992). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gisbert, T. (1984). El ídolo de Copacabana, La Virgen María y el mundo místico de los aimaras. *Yachay- Universidad Católica de Cochabamba , Bolivia*, 25-39.
- Grimson, A. (1999). *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- Grimson, A. (2004). *La cultura en las crisis lationamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Grimson, A., & Anativia- Godoy, M. (2004). *Introducción*. Buenos Aires: Estudios Lationamericanos .
- Guevara, M. (2011). Orígenes del patrimonio cultural inmaterial: La propuesta boliviana de 1973. *Apuntes 24*, 152-165.

- Hanna, J. (1979). *The dance is human: A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hernández, P. (2012). La Peregrinación de la Virgen de Urkupiña: Análisis de la Antropología de la salud y la enfermedad. *Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, núm. 39, 23-38.
- Huargaya, S. (2014). Significado y simbolismo del vestuario típico de la danza llamaqatis del distrito de Pucará. *Revista de Investigación en Comunicación y Desarrollo*, vol 5, num 2, 35-47.
- John Thoms, W. (1946). Folk-lore. *California Folklore Quarterly*, 355-374.
- Karasik, G., & Benencia, R. (1998-1999). Apuntes sobre la migración fronteriza. Trabajadores bolivianos en Jujuy. *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 569- 594.
- Lahitte, H., & Menna, R. (2000-2001). Criterios para la confección de un código de la indumentaria que portan los danzantes de morendas los días sábado y domingo en el Carnaval de Oruro. *PINACO*, 17-49.
- Lamounier, I. (1990). *Presencia de la tradición andina en Buenos Aires*. Buenos Aires: Belgrano
- Lara, L., & Gonzales, A. (2012). *El poder de la ropa*. México: Océano.
- Lozano, R. (2005). *Interculturalidad: Desafío y proceso en construcción*. Lima, Perú: Servicios de Comunicación Interculturalidad - SERVINDI.
- Molano, O. (2007). Identidad cultural, un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, 69-84.
- Mondragón, A. (2010). *Interculturalidad, alteridad y utopía. Una reflexión a partir de la lectura de confrontaciones entre tlamatime y franciscanos en 1524*.
- Organización Internacional para las Migraciones. (2006). *Glosario sobre Migración*. Suiza.

- Organización Internacional para las Migraciones. (2012). *Panorama Migratorio de América del Sur*. Buenos Aires.
- Ortiz, F. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Cuba.
- Paredes Candia, A. (1972). *Brujerías, tradiciones y leyendas. Tomo III*. La Paz: Difusión LTDA.
- PASCO. (2006). *Plan de acción salvaguarda del Carnaval de Oruro*. Oruro: Prefectura de Oruro, Ministerio de Culturas.
- Passarelli, A. (2015). Rupturas y continuidades entre Copacabana y Urkupiña. Aproximaciones a los sentidos de dos festividades bolivianas en La Plata. *Question Vol 1, Num 45*.
- Pedraza, J. (s.f.). Copacabana Carioca, Copacabana Aymara.
- Povina, A. (1954). *Teoría del Folklore*. Argentina: Assandri.
- Puente, P. (2016). *Kaleidoscopio: La danza de los colores*. Lima: Norma.
- Revollo Fernandez, A. (Febrero de 1993). Simbología de la Danza de la Morenada. *Diario La Patria*, pág. 4.
- Romero, J. (1995). *Lo "nuestro" usurpación o legado. Un problema urbano*. La Paz: MUSEF.
- Sassone, M. S. (1988). Migraciones Laborales y cambio tecnológico. El caso de los bolivianos en El ramal jujeño. *Cuadernos de Antropología Social, nº1*.
- Serna, C. (2002). *Tiempo, espacio e historia de Copacabana*. Bolivia: Infinito.
- Sigl, E. (2011). Identidades de diáspora a través de la danza folklórica. Un estudio ciberantropológico. *Anthropologica Nº29*, 187-213.
- Sigl, E. (2012). *No se baila así nomás. Tomo I*. La Paz, Bolivia.
- Sigl, E. (2012). *No se baila así nomás. Tomo II*. La Paz, Bolivia.
- Taboada, F. (1989). *Danzas folklóricas en el arte rupestre de Chiripaca*. La Paz: MUSEF.

- Tamayo, W. (1977). *Derecho a la cultura propia*. Lima, Perú: Instituto Interamericano de Derechos Humanos.
- Téllez, R. (2012). VI Entrada Folklórica Universitaria. *Revista en Turismo N° Extra 4*.
- Terán, V. (1943). *Chihuanhuayus y achanckaras; cuentos y leyendas keshuas*. Buenos Aires: Ferrari Hnos.
- Varas, I. (2000). *Patrimonio Cultural: conceptos, debates y problemas*. Catedra.
- Vargas Luza, J. (2011). *La diablada de Oruro. Sus máscaras y caretas*. La Paz: Plural.
- Vargas, M. (1992). Oruro Desfile de Tradiciones. *Etnofolk N°1*.
- Villarroel, E. (1908). Novena de la Virgen del Socavón.
- Villazón, C. (2015). *Propuesta para la puesta en valor y conservación de las danzas folklóricas como atractivo turístico cultural mediante un centro de interpretación*. La Paz, Bolivia.
- Walsh, C. (1998). *La interculturalidad en la educación*. Perú: UNICEF.
- Walsh, C. (2009). *Interculturalidad crítica y educación intercultural*. La Paz: Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello.
- Wolf, D. (2015). *Experimental Couture. Indumentaria como campo exploratorio*. Buenos Aires: Proyecto de Graduación. Facultad de diseño y comunicación. Universidad de Palermo.
- Wright, S. (1998). La politización de la cultura. *Anthropology Today Vol 14*.
- Zaconeta, V. (1925). *Odas y Poemas*. Oruro.

Sitios Web

<https://www.mitologia.info/inca/dioses/>

<http://altatierradelosurus.blogspot.com/2017/02/el-chiru-chiru-y-el-nina-nina-nos-dan.html>

<http://lapatriaenlinea.com/?nota=134546>

<https://www.lifeder.com/cacharpaya/>

http://www.la-razon.com/nacional/Pachamama-III-Continental-Comunicacion-Indigena_0_2601339928.html

<http://www.resumenlatinoamericano.org/2018/02/13/bolivia-se-celebro-el-martes-de-challa-agradecimiento-a-la-pachamama/>

http://www.la-razon.com/la_revista/Virgen-Copacabana-nuevas-joyas-corona_0_1864613605.html

<http://www.boliviamisionera.com/wpboliviam/2015/07/29/origen-de-la-aparicion-de-la-virgen-de-urkupina/>

<https://www.giepra.com.ar/1197/peregrinaciones-bolivianas-a-lujan.html>

<http://www.diariodelujan.com/se-realizo-la-58-peregrinacion-de-la-colectividad-boliviana-a-lujan/#.W8Op42hKjIU>

Recuperado de <http://www.elcivismo.com.ar/notas/10145/>

<https://www.giepra.com.ar/1197/peregrinaciones-bolivianas-a-lujan.html>

https://www.facebook.com/copacabanalaplata/media_set?set=a.339107026180333&type=3

<https://www.facebook.com/afuvic.lp>

<https://www.diariocontexto.com.ar/2015/07/27/virgen-de-copacabana-religion-y-cultura-boliviana-en-la-plata/>

<https://www.youtube.com/watch?v=-GhvcQWv8TA>

<https://www.eldia.com/nota/2018-8-4-19-34-0-con-un-colorido-festival-se-celebro-el-193-aniversario-de-la-independencia-de-bolivia--la-ciudad>

<https://www.hcdiputados-ba.gov.ar/prensa/noticia/un-homenaje-a-los-inmigrantes-lleno-de-historias,-colores-y-musica-la-hcd>

<http://www.buenosaires.gob.ar/derechoshumanos/colectividades/buenosairescelebra>

<http://estoslugares.blogspot.com/2013/10/fiesta-de-la-virgen-de-copacabana.html>

http://www.impulsobaires.com.ar/nota/267764/una_multitud_disfruto_con_el_encuentro_cultural_latinoamericano_en_plaza_moreno/

<http://www.plusinformacion.com.ar/nota.php?ld=49254>

<http://lapatriaenlinea.com/?nota=174810>

<http://cattarmatinkus.blogspot.com/>

<https://madebyheidi.carbonmade.com/>

<https://www.sheilahicks.com/>

<https://www.fransjegimbrere.com/>

<https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/aymara/whipala.html>

<http://www.ciaindumentaria.com.ar/plataforma/origen-del-aguayo-tejido-tradicional-andino/>

<https://www.eldia.com/nota/2016-8-7-video-festejos-por-la-independencia-de-bolivia-en-tolosa>

<http://www.diariocontexto.com.ar/2015/07/27/virgen-de-copacabana-religion-y-cultura-boliviana-en-la-plata/>

<https://www.eldia.com/nota/2018-8-4-19-34-0-con-un-colorido-festival-se-celebro-el-193-aniversario-de-la-independencia-de-bolivia--la-ciudad>

http://www.la-razon.com/index.php?_url=/suplementos/escape/Salay-danza-causa-sensacion_0_2802919756.html

Anexo

Entrevista al Director de la Fraternidad Folklórica Caporales Sin Fronteras de La Plata

Nombre y Apellido del entrevistado: Pérez Castro Álvaro

Nacionalidad: Argentino Edad: 29

Fecha: 4-10-18 Lugar: La Plata

1. ¿Cómo iniciaste en el ámbito del folclore boliviano? ¿Cuándo?
 - Mis tíos, familiares de mis papás bailaron Tobas, Diablada, Tinkus hasta Waca Waca, respecto a la última algunas personas no saben qué es eso. Empecé a bailar folclore porque me gustaba y arranqué bailando Diablada por medio de mi tía Teófila. Bailé Diablada durante cinco años. Luego, arranqué el caporal a los diecisiete años en Caporales Cruz del Sur de La Plata. Después me pasé a San Miguel porque bailaba la mayoría de mis amigos. Resulta que en este grupo hubo conflictos internos y se dividió. Les consulté a los chicos que quedaron de mi lado si querían seguir bailando, entonces propuse la creación de un nuevo grupo, y así, surgió Sin Fronteras.

2. ¿A qué fraternidad representas? ¿Cuál es el motivo por el que decidís estar al frente de la misma y cuáles son tus responsabilidades?
 - Represento a la Fraternidad Caporales Sin Fronteras de La Plata. El motivo es porque hay fraternos que aman bailar de por medio, chicos que se animaron y apostaron por la Fraternidad. Aunque año a año me cuestiono, digo bueno, hasta acá llegamos pero seguimos, no lo puedo dejar. Son muchas responsabilidades: asistir a reuniones, contratos por bandas musicales o pedido de trajes por ejemplo. Te tiene que gustar mucho la danza para estar al frente de todas estas cuestiones.

3. ¿Cómo surgió la fraternidad? ¿Quién la fundó y en qué año? ¿Cómo se organizan?

- La Fraternidad surgió en el año 2011 a partir de mi propuesta, inicialmente entre amigos y familiares.

Los ensayos anualmente arrancan entre Febrero y Abril para llegar bien a las fiestas de Agosto, finalizando entre Noviembre y Diciembre. Los meses que no se ensaya son una especie de receso o pausa para los integrantes. Si fuera por mí se ensayaría todo el año. Actualmente los ensayos son los Viernes y domingos en 28 entre 526 y 527, Tolosa, espacio brindado por una fraterna.

En cuanto a la administración económica del grupo, hoy en día y debido a la situación, cada uno abona su parte. Se informa con anticipación de cuanto es el gasto para las bandas y transporte. Anualmente son aproximadamente cuatro o cinco bandas para los eventos más importantes. En años anteriores, organizábamos fiestas para el Día de la Primavera, Halloween, Navidad y Año Nuevo. La ganancia común de las mismas permitía abaratar los gastos del grupo por ejemplo para pagar los trajes. En algunas ocasiones, contamos con pasantes quienes se encargan de cubrir banda, brindan comida, bebida y el espacio para el descanso de los fraternos luego de sus presentaciones.

4. ¿Quiénes pueden integrarla? ¿Cuál el motivo por el que los fraternos deciden bailar?

- Bailar, puede bailar cualquiera que tengas ganas y se anime a hacerlo. Hoy en día veo que casi la mayoría baila por gusto a la danza, y también hay quienes lo hacen por devoción. Yo bailo por devoción y porque me gusta.

5. ¿Conoces el origen de dicha danza? ¿Qué simboliza? ¿Qué es lo que atrae de la misma? ¿Qué otras danzas bolivianas reconoces? ¿Cuáles pueden apreciar en La Plata?

- En la época de la colonización, los esclavos de África empezaron a trabajar en las minas de Oruro. A ellos les hacía mal la altura, entonces, los pasaron y vendieron a la zona de los Yungas. Los esclavos trabajaban en hacendados y eran custodiados y/o castigados por un capataz, una autoridad designada por los

españoles. El capataz o caporal también era africano pero traicionaba a los suyos. Por eso se dice que el caporal es la representación del poder.

De las danzas bolivianas conozco de todo un poco: tobas, tinkus, diablada, morenada, kullawada, pujllay ,waca waca kuri sicuris. Acá en La Plata exactamente encontrás: morendas, tinkus, salay, la kullawada que existió hasta el año pasado, caporales y diablada.

6. ¿La fraternidad forma parte de otra organización? ¿Qué tipo de organización es? ¿Cuándo se fundó? ¿Cuándo se integró tu fraternidad a la misma?

- Acá en La Plata estamos afiliados a la Asociación de Fraternidades Folklóricas Unidas Virgen de Copacabana (AFUVIC) desde que se formó en el año 2016. Yo actualmente soy parte de la Comisión Directiva. AFUVIC es una asociación para todas las fraternidades de La Plata que se encarga de organizar la entrada de la Virgen de Copacabana. Establece reuniones para definir orden de las presentaciones, horarios y otras cuestiones administrativas de la fiesta. Prontamente, se está encaminando y debatiendo un nuevo proyecto para llevar a cabo una entrada más grande en la zona del centro, Plaza Moreno.

A su vez, estamos integrados desde el año 2014 en la Asociación de Conjuntos Folklóricos de Residentes Bolivianos en Argentina (ACFORBA). Esta asociación es mucho más grande y tiene alrededor de cien fraternidades a su cargo. ACFORBA participa en la gran de entrada de Luján, y en la próxima entrada que se va a hacer este 20 de octubre en Avenida de Mayo, Bs As por el Día de la Diversidad Cultural.

7. ¿En qué eventos participa tu fraternidad? ¿ Cuáles son los eventos de mayor importancia en Ciudad de La Plata? ¿Cuáles son las características de los mismos ?

- Como dije anteriormente, los eventos más grandes en los que participa Sin Fronteras son Luján y Av. De Mayo. Acá en La Plata participamos en fiestas patronales de la Virgen de Copacabana y Urkupiña, esas son las fiestas de mayor importancia , también

bailamos para otros santos y en eventos culturales en los que somos invitados.

Para las fiestas de Copacabana, se hacen la víspera el primer sábado de agosto por la noche. El domingo, se lleva a cabo la misa a media mañana y después se hace la procesión o recorrido con la Virgen adelante por el barrio de Tolosa. Eso conlleva a las presentaciones de cada fraternidad y finalmente el calvario. Los primeros dos domingos de Agosto son para la Virgen de Copacabana y los últimos para la Virgen de Urkupiña.

8. ¿Qué entendés por el concepto de interculturalidad? ¿Cuál es la recepción del público platense respecto a tales eventos bolivianos?

- La interculturalidad es el vínculo dado entre diferentes culturas. En general, noto que la mayoría de los platenses les gusta, les interesa, se acercan por curiosidad, se sumergen en el ámbito boliviano, tratan de informarse y conocer nuestro folklore. Incluso hay casos de argentinos que no tienen parentesco boliviano y que de igual manera bailan con nosotros. Así como también hay gente que no le llama la atención o no le gusta, pero es minoría.

9. ¿Qué cambios percibís en cuanto a la danza, la música y las costumbres bolivianas desenvueltas en este nuevo contexto (Ciudad de La Plata)? ¿Qué tradiciones o costumbres toman los bolivianos de la comunidad local platense y viceversa?

- Históricamente, la danza del caporal no es el mismo que en sus inicios. Acá se tratar de seguir lo que se hace allá (Bolivia) o reproducir algo similar. Generalmente, año a año la danza se va modernizando por el contexto en sí pero se trata de que no se alteren las bases fundamentales, que no se desvirtúe.

10. Respecto al indumento típico que posee el grupo, ¿Cuál es su procedencia? En caso de que los trajes sean elaborados en Argentina ¿Identificas diferencias con respecto a los trajes autóctonos bolivianos? ¿Cada cuánto lapso de tiempo se renueva el traje?

- Los trajes se hacen acá porque traerlos desde Bolivia es muy complicado. Hay un modista en Mariano Acosta, parte de Merlo (Bs As) que se dedica específicamente a este tipo de trajes, ahí

mandamos a hacerlos. Este modista, justamente también bailaba caporales y tiene raíces bolivianas. La calidad en sí del traje tiene que ver con el presupuesto brindado por el modista ya sean por los textiles, bordados, mano de obra. Obviamente que los de Bolivia tienen la imagen de ser incomparables, puesto que se elaboran desde hace mucho tiempo y porque hay artesanos dedicados exclusivamente a ello. Los trajes de nuestra fraternidad se cambian cada dos o tres años en promedio.

11. ¿Qué personajes reconoces en esta danza? ¿Cómo se componen los trajes? (Describir prendas o accesorios).

- El macho caporal lleva botas con cascabeles, sombrero y chicote, su traje está cubierto de bordados de lentejuelas. La cholita usan pollera, el corsé o chaqueta, sombrero y zapatos altos. Ahora en esta época también están las machas que hacen referencia a que las mujeres también pueden ejercer poder y bailar al igual que los hombres. También están los achachis, que hacen referencia a la autoridad máxima.

12. ¿Que simbolizan los colores de tu traje? ¿Qué representan los diseños o figuras?

- Así como en trajes de otras fraternidades se pueden apreciar escorpiones, serpientes, dragones en nuestro traje se aprecia a un Fénix. Representa el renacimiento, el fénix por más que caiga, vuelve a resurgir.

Nuestro traje inicial en el caporal era bordó con turquesa, lo que se trata de hacer, a medida que se van renovando los trajes, es conservar un poco de esos colores, ya que tienen mucho valor para nosotros.

13. ¿La fraternidad posee uniforme institucional o de ensayo? ¿Cómo se compone? ¿Tiene relación respecto al diseño del traje típico principal? Describir.

- Sí, tenemos la remera de ensayo. La misma se usa en determinadas presentaciones con pantalón negro y el respectivo calzado del traje. La chomba posee los colores del traje actual y el logo de la fraternidad.

Entrevista al Director de la Fraternidad Folklórica Morenada Real Intocables de La Plata

Nombre y Apellido del entrevistado: Herrera Gabriel

Nacionalidad: Argentino

Edad: 34

Fecha: 28-9-18

Lugar: La Plata

1. ¿Cómo iniciaste en el ámbito del folclore boliviano? ¿Cuándo?
 - Yo inicié con la danza en el 2011 porque en el 2009 empecé a ir a la fiesta de la Virgencita de Copacabana acá en la ciudad de La Plata. Me gustó la festividad, los colores, la vestimenta, y más que nada me llamaba la atención la danza de los caporales pero no se me dio poder bailar caporales. Junto con mi señora empezamos a bailar morenada en la Fraternidad Morenada Fanáticos 15 de Agosto. Después de un año que estuvimos ahí, por problemas internos en la fraternidad decidimos abrirnos. Como a mí me gustó la danza, junto con mi señora formamos la nueva Morenada Real Intocables. Somos los guías y llevamos adelante este proyecto desde hace seis años aproximadamente.
2. ¿A qué fraternidad representas? ¿Cuál es el motivo por el que decidís estar al frente de la misma y cuáles son tus responsabilidades?
 - Soy guía y represento a la Fraternidad Morenada Real Intocables de La Plata. La Morenada es la danza pesada de Bolivia para los que desconocen. Con mi pareja formamos la fraternidad, la organizamos y dirigimos porque nos gusta la danza.
3. ¿Cómo surgió la fraternidad? ¿Quién la fundó y en qué año? ¿Cómo se organizan?
 - La Morena Real Intocables se fundó el 9 de noviembre del 2013. Nuestro primer baile fue para la Virgencita de Copacabana en Gutiérrez, en la localidad de Berazategui. A partir ahí, continuamos bailando hasta la actualidad en diversos eventos. Este sería el sexto año bailando. El grupo se fundó con cinco bailarines, los cuales eran

mis suegros, pareja y así se fueron agregando. Actualmente somos entre 25 y 30 personas.

Respecto a la administración económica del grupo, se paga una cuota mensual de 250 pesos durante todo el año. Esa plata es para la caja de la morenada. Cualquier cosa que necesite del grupo, sale de ese pozo común. Por ejemplo, en la fiesta más importante de La Plata, que es para la Virgen de Copacabana en Agosto, esa recaudación se destina a la banda musical, al gasto de la comida y de la bebida para que el fraterno pueda disfrutar el día de celebración como corresponde.

Cada año, en la única fiesta que tenemos pasante de banda es en la fiesta de Copacabana, barrio Tolosa en Agosto.

No se paga un ingreso a la fraternidad. Empezás a ensayar y se inicia el pago mensual. En cuanto a la vestimenta, se plantea el valor estimativo (al iniciar en el grupo) de los trajes tanto del moreno, del achachi o de la chola y cada integrante se paga el propio.

4. ¿Quiénes pueden integrarla? ¿Cuál el motivo por el que los fraternos deciden bailar?
 - La puede integrar cualquier persona física que tenga ganas de bailar, aprender los pasos, de pasar un buen momento con la fraternidad en conjunto con la gente que se sienta bien. La mayoría decide bailar por devoción a las Virgencitas de Copacabana y Urkupiña. Muchos de los bailarines cumplen la promesa de bailar tres años para la Virgen. Y otros continuamos y bailamos hasta que nos dé el cuerpo.
5. ¿Conoces el origen de dicha danza? ¿Qué simboliza? ¿Qué es lo que atrae de la misma? ¿Qué otras danzas bolivianas reconoces? ¿Cuáles pueden apreciar en La Plata?
 - Como guía de la morenada, y un fraterno Intocable, de los muchos que hay en el mundo, puedo aportar que es una fraternidad muy grande que se dividen bajo diferentes nombres, puede ser Intocables Juliaca Mia, Intocables de Madrid, Los Verdaderos Intocables de la Paz, Los Achachis Intocables, entre otros, pero siempre conservando la ideología de ser los sacos largos, los Intocables.

En cuanto al origen de la danza, sé que inició en ciudad de La Paz, Bolivia. La danza representa a los esclavos o morenos que eran comercializados para los laburos pesados en la minería o en el campo. Los morenos estaban constantemente encadenados y en su penosa y pesada marcha hacia el trabajo, arrastraban sus cadenas ruidosas. Ese sonido característico es representado a través del sonido emitido por las matracas que portamos.

Las cholos son las mujeres de los morenos. Las chinas vendrían a hacer las hijas de los morenos, y los achachis representaban a quien los comercializaba.

Hubo un conflicto hace unos años, donde se decía que la morenada era danza típica de Perú y de Chile. Hace cuatro años se ratificó que la morenada es danza típica de Bolivia, lo pueden googlear. Para esa fecha, justo tocó el Calvario de la fiesta de la Virgencita de Copacabana. Estábamos todos de fiesta por el hecho de bailar primero por la “mamita” y segundo, porque se declaraba Patrimonio Festivo y Cultural de Bolivia a la morenada.

Las otras danzas que conozco son caporal, tinkus, la diablada, llamerada, kullawada, salay. Bueno salay es muy reciente, para mí es más un baile que una danza típica de una región. Cada danza folklórica tiene su región. También conozco las danzas de la parte chaqueña de Bolivia, tanto de los tarijeños como de los santacruceños.

6. ¿La fraternidad forma parte de otra organización? ¿Qué tipo de organización es? ¿Cuándo se fundó? ¿Cuándo se integró tu fraternidad a la misma?

- Acá en la ciudad de La Plata hace dos años que es legal y tiene su su personalidad jurídica la Asociación de Fraternidad Unidas Virgen de Copacabana La Plata. Nosotros pertenecemos a esta última. AFUVIC se hizo únicamente para la fiesta principal de la Virgen de Copacabana, que es una entrada folklórica platense muy significativa para los bolivianos, donde participan todas las fraternidades locales y alrededores.

7. ¿En qué eventos participa tu fraternidad? ¿ Cuáles son los eventos de mayor importancia en Ciudad de La Plata? ¿Cuáles son las características de los mismos ?
- Las fiestas más importantes de la Morenada son las fiestas de “calle 19” o el barrio Tolosa en Agosto: Virgen de Copacabana y Virgen de Urkupiña. También bailamos en las dos fiestas de Urkupiña en Barrio Futuro. En noviembre es el aniversario y fiesta de Virgen de Copacabana en Gutiérrez, Berazategui. Esas son las cinco fiestas más importantes en las que participamos. Después a lo largo del año también surgen otros eventos.
8. ¿Qué entendés por el concepto de interculturalidad? ¿Cuál es la recepción del público platense respecto a tales eventos bolivianos?
- Por interculturalidad entiendo que es la relación que hay entre la diversidad de cultura. Representa un cruce de culturas. Respecto a las fiestas patronales bolivianas, yo veo que las personas se sienten atraídas por las danzas y los colores, buscan saber por qué nos vestimos así , por qué usamos máscaras, por qué tales polleras anchas , por qué la fantasía de usar el oro o plata en la vestimenta , te piden fotos , conversamos. Siendo argentino, a mí me pone contento que vengan, me pregunten y así, poder explicarles lo poco que sé, así como te explico a vos. Y así como a mí me gusta, hay personas que no participan en ninguna danza pero que les encanta ir a ver, apreciar, te piden fotos, es decir, hay aceptación de la cultura boliviana por parte de la mayoría de los platenses, también hay algunos casos que no.
9. ¿Qué cambios percibís en cuanto a la danza, la música y las costumbres bolivianas desenvueltas en este nuevo contexto (Ciudad de La Plata)? ¿Qué tradiciones o costumbres toman los bolivianos de la comunidad local platense y viceversa?
- Nunca pude presenciar El Carnaval de Oruro o la Entrada del Gran Poder pero las costumbres se traen de allá para acá y calculo que se trata de reproducir de igual manera. Lo que noto es que los bolivianos se acoplan a las fiestas típicas argentinas y hacen presentaciones para las mismas.

10. Respecto al indumento típico que posee el grupo, ¿Cuál es su procedencia? En caso de que los trajes sean elaborados en Argentina ¿Identificas diferencias con respecto a los trajes autóctonos bolivianos? ¿Cada cuánto lapso de tiempo se renueva el traje?
- La indumentaria típica de los hombres (morenos) la mandamos a hacer a capital a medida. Nuestros morenos no tienen pollerín como Los Fanáticos o los Centrales, usan el saco largo. Será mi sueño, algún día estar con mi Morenada Real Intocables vestidos como las demás morenadas: con pollerín, máscara, plumas con todo lo que antecede tener el traje. Los trajes de las cholas, las chinas y los achachis se traen de Bolivia a pedido con todo lo que implica: los costos, impuestos, el cruce de la mercadería hacia el país.
11. ¿Qué personajes reconoces en esta danza? ¿Cómo se componen los trajes? (Describir prendas o accesorios).
- Como dije anteriormente, las cholas son las mujeres de los morenos y se caracterizan por sus polleras anchas. Los morenos con su traje pesado y su matraca simbolizan el ruido de las cadenas de los esclavos y van últimos en ubicación. Las chinas van en el medio porque son las más jovencitas usan polleras cortas, corsé con brazos descubiertos y botas largas, a ellas las comercializaban para la prostitución. Los achachis representan a los que comercializaban a los morenos, por eso tienen látigo, máscara, bailan de diferente forma y van delante de toda la tropa de morenos. Esos son los cuatro personajes principales de la danza de la morenada.
12. ¿Que simbolizan los colores de tu traje? ¿Qué representan los diseños o figuras?
- El naranja y el blanco representa a cualquier Morenada Intocable de cualquier lugar. El color de nuestra fraternidad entonces es el naranja principalmente y el blanco reflejado en nuestro logo. Por ende, cualquier vestimenta de las cholas o morenas tienen que llevar algo de esos colores.
- Otros casos son por ejemplo La Morenada Fanáticos Cinco de Agosto de Capital, o los Fanáticos Quince de Agosto de acá de La

Plata son representados por el amarillo y azul. Lo que es Morenada Central o Centralistas siempre son rojo, blanco y azul.

13. ¿La fraternidad posee uniforme institucional o de ensayo? ¿Cómo se compone? ¿Tiene relación respecto al diseño del traje típico principal? Describir.

- Nosotros no tenemos indumentaria de ensayo. Lo único que tenemos son nuestros trajes originales para la hora de ir a bailar.

-

Entrevista a la Directora de la Fraternidad Diablada Ana La Plata

Nombre y Apellido del entrevistado: Morales Belén

Nacionalidad: Argentina Edad: 18

Fecha: 6-10-18 Lugar: La Plata

1. ¿Cómo iniciaste en el ámbito del folclore boliviano? ¿Cuándo?
 - Mi inicio en el folclore boliviano fue prácticamente desde que nací. Mi papá es uno de los primeros bailarines y cuando nací el grupo ya estaba conformado así que a medida que fui creciendo bailaba con él, hasta el día de hoy. Por eso no puedo decir desde qué año exactamente llevo bailando.
2. ¿A qué fraternidad representas? ¿Cuál es el motivo por el que decidís estar al frente de la misma y cuáles son tus responsabilidades?
 - Represento a la Diablada La Plata por decisión de los demás hermanos junto con mi papá. Los dos estamos a cargo de llevar al grupo adelante y nuestra responsabilidad es coordinar días de ensayo, estar unidos en cada presentación y cubrir las necesidades que tengamos como grupo.
3. ¿Cómo surgió la fraternidad? ¿Quién la fundó y en qué año? ¿Cómo se organizan?
 - Diablada La Plata fue fundada el 5 de Agosto de 1996. Nosotros nos organizamos de acuerdo a las presentaciones que tenemos, generalmente nos juntamos a ensayar en Junio ya que nuestras presentaciones comienzan en Agosto. Empezamos con reuniones en las cuales se charla sobre las cosas que nos hacen falta y hay que

comprarlas, si queremos cambiar el color del atuendo, quiénes serán nuestros pasantes, etc.

Nosotros tenemos pasantes todos los años, ellos nos ayudan económicamente con la banda musical y la comida del día, nosotros nos encargamos de nuestra movilidad. Y con respecto a los aportes económicos del grupo, lo arreglamos en las reuniones y dividimos el gasto total. No tenemos una cuota fija.

4. ¿Quiénes pueden integrarla? ¿Cuál el motivo por el que los fraternos deciden bailar?

- Nosotros tenemos siempre las puertas abiertas para cualquier persona que quiera formar parte, siempre y cuando sea responsable y comprometido. La mayoría de los que estamos actualmente, bailamos por devoción, otros simplemente porque les gusta la danza.

5. ¿Conoces el origen de dicha danza? ¿Qué simboliza? ¿Qué es lo que atrae de la misma? ¿Qué otras danzas bolivianas reconoces? ¿Cuáles pueden apreciar en La Plata?

- La Diablada nace en Oruro, departamento de Bolivia. La historia dice que unos trabajadores una mina de Oruro tenían una deidad llamada El Tío, era dios y diablo al mismo tiempo, el cual les brindaban protección y riqueza a cambio de chicha, alcohol y coca. Un día aparece la imagen de la Virgen de Socavón o Virgen de Candelaria en la mina, pero ellos no tenían conocimiento a cerca de ella.

Por otro lado está el Chiru Chiru, que era un hombre que robaba a los ricos para ayudar a los pobres, un día lo descubren y lo atacan salvajemente, entonces una mujer lo encuentra malherido y cuida de él. Éste muere y junto a él quedó la imagen de la Virgen. Ahí fue cuando los mineros comienzan a creer en ella y deciden bailar en su honor vestidos de diablos para no enojar al Tío de la mina. Así surge la diablada donde podemos apreciar diversas figuras que representan el bien y el mal, y los Siete Pecados Capitales. Las

figuras son el Arcángel Miguel, los diablos, Lucifer, China Supay, Cóndor y Osos, entre otros.

Lo que llama la atención de esta danza es la indumentaria que llevamos, por sus colores y detalles de fuego y dragones. También las ostentosas máscaras, algunas de ellas pueden lanzar fuego.

Otras danzas bolivianas en La Plata son caporales, tinkus, morenada, recientemente salay. Cada una de ellas con su propia historia.

6. ¿La fraternidad forma parte de otra organización? ¿Qué tipo de organización es? ¿Cuándo se fundó? ¿Cuándo se integró tu fraternidad a la misma?

- Pertenece a AFUVIC (Asociación de Fraternidades Unidad Virgen de Copacabana), se fundó de manera oficial hace dos años pero la organización ya existía hace años.

7. ¿En qué eventos participa tu fraternidad? ¿Cuáles son los eventos de mayor importancia en Ciudad de La Plata? ¿Cuáles son las características de los mismos?

- Nosotros participamos sólo en fiestas patronales, las de mayor importancia son las de Afuvic, los primeros dos domingos de Agosto. Todas las fiestas a las que vamos tienen una víspera, procesión y una presentación grupal.

8. ¿Qué entendés por el concepto de interculturalidad? ¿Cuál es la recepción del público platense respecto a tales eventos bolivianos?

- Por interculturalidad entiendo que es interactuar o dar con otras personas de distintas culturas y/o costumbres. Acá en La Plata podemos encontrar personas con distintos puntos de vistas respecto a las festividades bolivianas. Hay gente que rechaza estos eventos, a veces con malos tratos y hasta insultando la colectividad, dando comentarios como *“vayan a su país a hacer estas cosas”* y yo creo que eso no nos afecta en nada. Es decir, no nos lástima, porque justamente lo que hacemos es dar a conocer nuestras costumbres, creencias y tradiciones fuera de nuestro país nativo. Yo no soy boliviana pero lo llevo en la sangre y me llena de orgullo poder representar mis raíces a través de la danza. A su vez, es muy

satisfactorio cuando las personas disfrutan de vernos, nos preguntan el origen de la danza, prueban nuestra gastronomía, se sacan fotos con nosotros y nos hacen entrevistas para diarios o revistas.

9. ¿Qué cambios percibís en cuanto a la danza, la música y las costumbres bolivianas desenvueltas en este nuevo contexto (Ciudad de La Plata)? ¿Qué tradiciones o costumbres toman los bolivianos de la comunidad local platense y viceversa?

- El traje viene de Bolivia y lo que hacemos es agregarle algunos colores de la bandera Argentina porque es donde convivimos.

10. Respecto al indumento típico que posee el grupo, ¿Cuál es su procedencia? En caso de que los trajes sean elaborados en Argentina ¿Identificas diferencias con respecto a los trajes autóctonos bolivianos? ¿Cada cuánto lapso de tiempo se renueva el traje?

- Nuestros trajes son enviados directamente de Oruro, Bolivia, ya que acá en Argentina no se realizan. Para su elaboración se requieren artesanos especializados.

11. ¿Qué personajes reconoces en esta danza? ¿Cómo se componen los trajes? (Describir prendas o accesorios).

- Las figuras de nuestra fraternidad son varias, pero podemos destacar al Arcángel, que lleva un casco, una espada y un escudo para defenderse de los diablos y lucíferos.

El diablo lleva una máscara que lleva distintos detalles pero generalmente dragones, víboras, dientes grandes y filosos. Una capa bordada con detalles de fuego u dragones también junto con una pechera y pollerines con monedas colgadas que representan la riqueza.

La China lleva un atuendo provocador con una pollera corta y escote porque representa la lujuria para los diablos.

El cóndor y el oso son los animales que abren el camino al ángel para guiar a los diablos y lúcíferos.

12. ¿Que simbolizan los colores de tu traje? ¿Qué representan los diseños o figuras?

- Los colores de nuestro traje simbolizan el fuego del infierno y el cielo por el ángel, a través de lo contestado anteriormente.

13. ¿La fraternidad posee uniforme institucional o de ensayo? ¿Cómo se compone? ¿Tiene relación respecto al diseño del traje típico principal? Describir.

- Nosotros tenemos una campera con los colores del traje principal y el nombre de la fraternidad, que la usamos cuando vamos a las presentaciones, después de bailar.

Entrevista a Fraternal de la Fraternidad Folklórica Tinkus La Plata

Nombre y Apellido del entrevistado: Coro Ayelén

Nacionalidad: Argentina

Edad: 18

Fecha: 7-10-18

Lugar: La Plata

1. ¿Cómo iniciaste en el ámbito del folclore boliviano? ¿Cuándo?
 - Soy hija de bolivianos, a los trece años mi papá me llevó por primera vez a la plaza donde se realizan las fiestas de Agosto. Vi diferentes grupos, y lo que más me llamó la atención fue el Tinkus.
2. ¿A qué fraternidad perteneces? ¿Cuál es el motivo por el que decidís corresponder a dicho grupo?
 - Ingresé en Tinkus La Plata porque vi que bailaban diferente y porque tenía parientes en el grupo.
3. ¿En qué año se fundó? ¿Cómo se organizan?
 - Se fundó hace veinte años aproximadamente. Tenemos un guía que nos orienta y da fechas y horarios para que todos podamos coordinar y ensayar tres meses antes de Agosto. El lugar es indeterminado. Actualmente ensayamos en la casa de uno de los fraternos en Tolosa. Generalmente siempre tenemos banda musical para Agosto, también ponemos cuotas de cincuenta pesos semanales cada uno, y a su vez, tenemos la ayuda de algunos padres.
4. ¿Quiénes pueden integrarla? ¿Cuál el motivo por el que los fraternos deciden bailar?
 - Cualquier persona que tenga ganas de bailar. Por lo que he preguntado y por todos los años que estuve, bailan porque les gusta. Los nuevos van a ver los primeros ensayos, se convencen y de ahí siguen.

5. ¿Conoces el origen de dicha danza? ¿Qué simboliza? ¿Qué es lo que atrae de la misma? ¿Qué otras danzas bolivianas reconoces? ¿Cuáles pueden apreciar en La Plata?
- Sé que tinkus significa encuentro entre grupos. Para mí al ser encuentro, es estar en conjunto tipo la familia. Me atrae todo de esta danza, me encanta. Conozco las danzas: caporales, salay, morenada, diablada, tobas. Salay se incorporó en La Plata recientemente. Tobas en La Plata no hay.
6. ¿La fraternidad forma parte de otra organización? ¿Qué tipo de organización es? ¿Cuándo se fundó? ¿Cuándo se integró tu fraternidad a la misma?
- Estamos afiliados solamente a AFUVIC , que es acá de La Plata.
7. ¿En qué eventos participa tu fraternidad? ¿Cuáles son los eventos de mayor importancia en Ciudad de La Plata? ¿Cuáles son las características de los mismos ?
- Participamos en la mayoría de los eventos en los que nos invitan para Vírgenes y Santos, vamos con mucha fe. Y prioritariamente nos preparamos para Agosto en honor a las vírgenes de Copacabana y Urkupiña, esas serían nuestras fiestas principales. Las fiestas de Agosto se componen de cuatro domingos que bailamos en la misma plaza de 20 y 525. Antes al primer y tercer domingo, se hacen las vísperas. Los domingos realizamos la procesión y después una presentación delante de la Virgen.
8. ¿Qué entendés por el concepto de interculturalidad? ¿Cuál es la recepción del público platense respecto a tales eventos bolivianos?
- Yo creo que Inter- tiene que ver con el “*entre*” de las culturas. La mayoría de las personas que no bailan o no son del ambiente boliviano veo que les agrada, es más, hay argentinos que bailan con nosotros. Me llamó la atención el año pasado ver un primer puesto en la feria de la plaza “*Puesto Argentino*”, en la plaza siempre se ofreció exclusivamente gastronomía boliviana pero como que los platenses no bolivianos se van sumergiendo en el ámbito.
9. ¿Qué cambios percibís en cuanto a la danza, la música y las costumbres bolivianas desenvueltas en este nuevo contexto (Ciudad de

La Plata)? ¿Qué tradiciones o costumbres toman los bolivianos de la comunidad local platense y viceversa?

- Para mí y por los videos que he visto no es lo mismo. No te digo que no hay fraternidades que copian exactamente el mismo paso de Bolivia pero en el caso de mi grupo, tratamos de sacar pasos diferentes, algo nuevo, propio de nosotros.

10. Respecto al indumento típico que posee el grupo, ¿Cuál es su procedencia? ¿Identificas diferencias con respecto a los trajes autóctonos bolivianos? ¿Cada cuánto lapso de tiempo se renueva el traje?

- En nuestra chomba institucional tenemos banderines, el de Bolivia y Argentina juntos.

Nuestras chombas y traje típico son enviados de Bolivia excepto las abarcas (calzado) y algunos accesorios. Creo que en Bolivia es mejor, tiene más detalles, es notorio y también es porque allá están más especializados en ese tipo de trabajo.

11. ¿Qué personajes reconoces en esta danza? ¿Cómo se componen los trajes? (Describir prendas o accesorios).

- La mujer tienen un vestido largo, las mangas pueden ser tres cuartos o largo, nosotras tenemos mangas largas. El vestido puede ser abierto abajo, o más corto. Las mujeres llevan guaracas en las manos y una tobillera de pezuñas.
- Los varones tienen pantalón, una remera y encima una chaqueta. Llevan sombrero, casco, abarcas.

12. ¿Que simbolizan los colores de tu traje? ¿Qué representan los diseños o figuras?

- Los colores, violeta y verde manzana, los elegimos por la combinación en conjunto y el contraste que generan. Los bordados de flores del traje representan alegría y naturaleza. El traje también tiene la cuadrícula colorida de la *whipala*. El logo nuestra está representado por el casco o montera, y los chicos la llevan bordada en la espalda de la chaqueta.

13. ¿La fraternidad posee uniforme institucional o de ensayo? ¿Cómo se compone? ¿Tiene relación respecto al diseño del traje típico principal? Describir.

- La chomba que utilizamos para ensayo y algunas presentaciones tiene los colores del traje típico y el logo de la fraternidad.

Entrevista a Fraternal de la Fraternidad Folklórica Tinkus San Simón Filial La Plata

Nombre y Apellido del entrevistado: Franco Sofia

Nacionalidad: Argentina

Edad: 22

Fecha: 7-10-18

Lugar: La Plata

1. ¿Cómo iniciaste en el ámbito del folclore boliviano? ¿Cuándo?
 - Inicie en el ámbito del folclore por lazos familiares. Cuando tenía quince años en el año 2013 en caporales y desde el año pasado empecé tinkus.
2. ¿A qué fraternidad perteneces? ¿Cuál es el motivo por el que decidís corresponder a dicho grupo?
 - Formo parte de Tinkus San Simón Mundial Filial La Plata porque es una fraternidad que participa en las fiestas patronales, eventos en La Plata y entradas grandes de Buenos Aires.
3. ¿En qué año se fundó? ¿Cómo se organizan?
 - La fraternidad Tinkus San Simón mundial se fundó en Agosto de 1998 en Cochabamba Bolivia. La Filial en La Plata inició hace dos años. Nuestra organización, los ensayos son dos veces a la semana viernes de 21.30hs a 23.30hs y domingos de 17hs a 20hs. Actualmente ensayamos en la calle 23 y 526 Tolosa, La Plata. Contamos con un parlante que traen los coordinadores. Los fraternos pagan los gastos respecto a bandas, micro, gastos personales dentro de la fraternidad. No tenemos pasantes.
4. ¿Quiénes pueden integrarla? ¿Cuál el motivo por el que los fraternos deciden bailar?
 - En la fraternidad algunos integrantes bailan por devoción, otros por gusto a la danza, o para despejarse un poco de lo cotidiano.

5. ¿Conoces el origen de dicha danza? ¿Qué simboliza? ¿Qué es lo que atrae de la misma? ¿Qué otras danzas bolivianas reconoces? ¿Cuáles pueden apreciar en La Plata?
- El origen del tinku surge más que nada en el norte de potosí. La palabra tinku viene de la palabra tinkuy en quechua significa “*encontrase*”. Conozco caporales, salay y morenada. Las danzas mencionadas anteriormente se puede apreciar en La Plata.
6. ¿La fraternidad forma parte de otra organización? ¿Qué tipo de organización es? ¿Cuándo se fundó? ¿Cuándo se integró tu fraternidad a la misma?
- Sí. Forma parte solo de la organización de Afuvic de La Plata. Estamos integrados desde el inicio.
7. ¿En qué eventos participa tu fraternidad? ¿Cuáles son los eventos de mayor importancia en Ciudad de La Plata? ¿Cuáles son las características de los mismos ?
- La fraternidad participa en la Entrada Señor de Toco que es el Santo que pertenece a la filial, Virgen de Copacabana y Urkupiña en La Plata, Lujan en honor a la Virgen de Copacabana, Escobar en honor al Santo Bartolomé, Celina en honor a la Virgen de Copacabana, Av. de mayo Fiesta Buenos Aires Celebra, Charrúa en honor a la Virgen de Copacabana, Berisso en Honor a la Virgen de Copacabana y otras invitaciones para presentarnos.
- Los eventos más importantes de La Plata son la Entrada Señor de Toco y la Entrada de la Virgen de Copacabana y Urkupiña. Todas las entradas mencionadas constan de procesión, presentación en dicho lugar, se desenvuelven ferias, hay platos típicos de Bolivia, artesanías y música.
8. ¿Qué entendés por el concepto de interculturalidad? ¿Cuál es la recepción del público platense respecto a tales eventos bolivianos?
- Respecto al público en general recibimos aceptación de las fiestas que se hacen. Ellos muestran interés piden fotos, preguntan cada cuanto son la fiestas, si hacen otras fiestas más en La plata o en otros lugares, preguntas sobre el origen de cada danza mientras que el otros rechazan la cultura que traemos al país.

9. ¿Qué cambios percibís en cuanto a la danza, la música y las costumbres bolivianas desenvueltas en este nuevo contexto (Ciudad de La Plata)? ¿Qué tradiciones o costumbres toman los bolivianos de la comunidad local platense y viceversa?
- Generalmente se trata de reproducir lo que se hace allá, pero con el tiempo nos vamos renovando.
10. Respecto al indumento típico que posee el grupo, ¿Cuál es su procedencia? ¿Identificas diferencias con respecto a los trajes autóctonos bolivianos? ¿Cada cuánto lapso de tiempo se renueva el traje?
- El traje es enviado desde Bolivia nosotros como filial no elegimos colores ni diseño absolutamente nada respecto al traje. La filial mayor se encuentra en Cochabamba ,Bolivia. Ahí se encuentra el fundador de Tinkus San Simón Mundial , Torrez Quezada Juan José. Él elije los colores y el diseño sobre el traje. Una vez que ya eligió el diseño final que se usará se mandan a hacer y directamente se distribuye a todas las filiales del mundo. Hay más de 20 filiales actualmente. Los fraternos no sabemos de qué color es nuestro traje hasta que llegan y los tenemos en nuestras manos. El traje se renueva cada dos años.
11. ¿Qué personajes reconoces en esta danza? ¿Cómo se componen los trajes? (Describir prendas o accesorios).
- En Tinkus San Simón Mundial contamos con “Roles” así como dicen figuras en otras danzas, bueno en nuestra filial se dice “Roles”: Bloque Julas, Phaway, Machus, Rompes, Chaskas, Guías, Ñawpas, Kalinchas, Mamalas, Killas y Miskis. Actualmente la filial La Plata contamos con el rol de bloque, Julas y Mamalas, Miskis y Chaskas, Machus y hace no más de un mes abrieron el rol de Kalinchas.
- El traje de Bloque que es el más importante, de las mujeres se compone con un vestido largo con mangas tres cuartoS, fajero con las iniciales de la fraternidad, macheñas, chuspa, chulo, guaraca, pañoleta, abarcas, sombrero con plumas y medallón de la institución.
12. ¿Que simbolizan los colores de tu traje? ¿Qué representan los diseños o figuras?

- El sombrero de las mujeres se compone por tres espejitos. Hace mucha cuando no había medios de comunicación en el campo las mujeres daban señales a sus parejas mediante el sol que refleja en el espejo para darle la ubicación de donde se encontraba. La chuspa es donde se guarda la hoja de coca.
13. ¿La fraternidad posee uniforme institucional o de ensayo? ¿Cómo se compone? ¿Tiene relación respecto al diseño del traje típico principal? Describir.
- La fraternidad tiene ropa de ensayo: una chomba oficial y calzas que es obligatorio que cada fraterno tenga. Luego contamos con buzos, calzas diarias, remeras, camperas con el logo de San Simón o con el rol de cada fraterno. La ropa de ensayo tiene relación de colores con el traje, de acuerdo al rol que lleva cada fraterno.

Entrevista a Fraterno de la Fraternidad Folklórica Salay Cochabamba Filial La Plata

Nombre y Apellido del entrevistado: Calderón Angela Emilse

Nacionalidad: Argentina

Edad: 17

Fecha: 29-9-18

Lugar: La Plata

1. ¿Cómo iniciaste en el ámbito del folclore boliviano? ¿Cuándo?
 - Lo inicie en mayo de este año (2018) porque me gusta y porque es una danza que se realiza en el lugar natal de mi madre.
2. ¿A qué fraternidad perteneces? ¿Cuál es el motivo por el que decidís corresponder a dicho grupo?
 - Pertenezco a la Fraternidad Salay Cochabamba Filial Buenos Aires Argentina. Me gusta el zapateo en pocas palabras. Elegí el grupo específicamente por el zapateo distinto que tiene, es decir, el estilo.
3. ¿En qué año se fundó? ¿Cómo se organizan?
 - La Fraternidad se fundó hace 31 años atrás. La Filial o sede de Salay Cochabamba se instaló en La Plata hace 3 años (2015). Nosotros

ensayamos los viernes, sábados y domingos en 32 entre 166 y 167, Barrio Futuro.

4. ¿Quiénes pueden integrarla? ¿Cuál el motivo por el que los fraternos deciden bailar?
 - Puede ser integrante cualquier tipo de persona. Muchos bailan por gusto, otros por devoción.
5. ¿Conoces el origen de dicha danza? ¿Qué simboliza? ¿Qué es lo que atrae de la misma? ¿Qué otras danzas bolivianas reconoces? ¿Cuáles pueden apreciar en La Plata?
 - El origen de la danza es dio en Cochabamba, Bolivia. El Salay es una danza que trata del coqueteo de un hombre hacia una mujer mediante el zapateo y gestos. Conozco otras danzas como la de los caporales, tinkus, morenadas, diablada, todas ellas de La Plata.
6. ¿La fraternidad forma parte de otra organización? ¿Qué tipo de organización es? ¿Cuándo se fundó? ¿Cuándo se integró tu fraternidad a la misma?
 - Mi fraternidad forma parte de AFUVIC en La Plata , y UFFOBOL (Unión de Fraternidades Folklóricas y Organizaciones Bolivianas) en Buenos Aires.
7. ¿En qué eventos participa tu fraternidad? ¿Cuáles son los eventos de mayor importancia en Ciudad de La Plata? ¿Cuáles son las características de los mismos ?
 - Participa en todo tipo de eventos. Mientras haya una invitación, la fraternidad siempre está dispuesta a participar. En La Plata bailamos en Agosto, que comprende las fiestas principales en devoción a la Virgen de Copacabana. Participamos en la víspera, en la entrada y el calvario.
8. ¿Qué entendés por el concepto de interculturalidad? ¿Cuál es la recepción del público platense respecto a tales eventos bolivianos?
 - Este concepto se vive en estos espacios porque compartimos costumbres. Hay personas que se entretienen, les llama la atención y a otras que no. Sin embargo, por lo que veo yo, le gusta a la mayoría de los platenses.

9. ¿Qué cambios percibís en cuanto a la danza, la música y las costumbres bolivianas desenvueltas en este nuevo contexto (Ciudad de La Plata)? ¿Qué tradiciones o costumbres toman los bolivianos de la comunidad local platense y viceversa?
- Generalmente lo que se da en Bolivia es lo que se trata de representar acá, obviamente se notan influencias. Por ejemplo, en nuestros trajes hay detalles celestes y blancos.
10. Respecto al indumento típico que posee el grupo, ¿Cuál es su procedencia? ¿Identificas diferencias con respecto a los trajes autóctonos bolivianos? ¿Cada cuánto lapso de tiempo se renueva el traje?
- Con respecto al tema del traje, se trae de Bolivia y con una orden de la central directiva. Los trajes de allá son más elaborados.
11. ¿Qué personajes reconoces en esta danza? ¿Cómo se componen los trajes? (Describir prendas o accesorios).
- En esta danza está la cholita y su pareja. El traje de las mujeres está compuesto por una blusa, una enagua debajo de la pollera con un faja en la cintura. La pollera siempre está arriba de las rodillas para lograr el coqueteo hacia el hombre. Los zapatos son de taco cuadrado, de más o menos 4 cm de alto para un zapateo eficiente. También llevamos puesto un sombrero de alas grandes. Los hombres llevan pantalón, camisa, chaqueta, faja, sombrero libre en manos y zapatos.
12. ¿Que simbolizan los colores de tu traje? ¿Qué representan los diseños o figuras?
- Los colores son seleccionados por la central. El traje actual es blanco, amarillo con detalles celestes. Las franjas del aguayo van en degrade desde un amarillo hasta un naranja oscuro.
13. ¿La fraternidad posee uniforme institucional o de ensayo? ¿Cómo se compone? ¿Tiene relación respecto al diseño del traje típico principal? Describir.
- Tenemos chombas para usarlas en vísperas o en algunas entradas folklóricas. El conjunto está compuesto por la chomba con nuestros colores y un pantalón blanco tanto para hombres como para mujeres.

Entrevista a Fraterno de la Fraternidad Folklórica Caporales Sin Fronteras de La Plata

Nombre y Apellido del entrevistado: Pacheco Delgadillo Luz María

Nacionalidad: Argentina

Edad: 14

Fecha: 29-9-18

Lugar: La Plata

1. ¿Cómo iniciaste en el ámbito del folclore boliviano? ¿Cuándo?
 - Mis padres son bolivianos, a medida que fui creciendo escuchaba música y viendo videos del folclore boliviano. A los once años empecé bailando Tinku bailé dos años seguidos. Luego entré a caporales.
2. ¿A qué fraternidad perteneces? ¿Cuál es el motivo por el que decidís corresponder a dicho grupo?
 - Soy parte de Caporales Sin Fronteras de La Plata y entré al mismo porque tengo familiares, primos y tíos; igual ya me gustaba la fraternidad. Este es mi primer año bailando caporales.
3. ¿En qué año se fundó? ¿Cómo se organizan?
 - Se fundó creo en 2012. Tenemos un director o cabecilla a cargo nuestro, y por él podemos disfrutar del baile. Ensayamos en la casa de una compañera los viernes y domingos de 21:00 a 23:00 hrs aproximadamente. En este momento para los eventos, ponemos plata cada uno. Anteriormente hacíamos fiestas por el Día del Trabajador, el Día de la primavera.
4. ¿Quiénes pueden integrarla? ¿Cuál el motivo por el que los fraternos deciden bailar?
 - Cualquiera puede entrar, no importa la edad, mientras les guste bailar. También bailan por devoción a las vírgenes patronales.
5. ¿Conoces el origen de dicha danza? ¿Qué simboliza? ¿Qué es lo que atrae de la misma? ¿Qué otras danzas bolivianas reconoces? ¿Cuáles pueden apreciar en La Plata?
 - Simboliza el poder, el origen viene de un capataz o caporal que vigilaba a los esclavos. Del caporal me atrae más que todo el traje y la sensualidad del baile. En La Plata tenés Morenada, Diablada, Tinkus, Caporales , Salay. También había Kullawada pero este año ya no hizo presencia.

6. ¿La fraternidad forma parte de otra organización? ¿Qué tipo de organización es? ¿Cuándo se fundó? ¿Cuándo se integró tu fraternidad a la misma?
- Somos parte de AFUVIC de La Plata y ACFORBA en Buenos Aires.
7. ¿En qué eventos participa tu fraternidad? ¿Cuáles son los eventos de mayor importancia en Ciudad de La Plata? ¿Cuáles son las características de los mismos ?
- Los eventos más grandes son Avenida de Mayo y Luján. Acá en La Plata , las fiestas de la Virgen de Urkupiña y Copacabana. Se hace una especie de feria con puestos en la plazoleta de Tolosa donde se venden platos típicos de Bolivia, ropas , accesorios, artesanías , juguetes porque un domingo de Agosto se festeja el Día del Niño. La misa se hace en la capilla frente a la plaza de 10:00 a 11:00 hrs. A las 13:00 hrs se inicia la procesión encabezada por la imagen de la Virgen, detrás de ella primero va la Diablada y después las otras danzas. El recorrido es de varias cuadras fuera y alrededor de la plaza en el barrio Tolosa.
8. ¿Qué entendés por el concepto de interculturalidad? ¿Cuál es la recepción del público platense respecto a tales eventos bolivianos?
- Es cuando las culturas conviven y comparten entre sí. Noto que los argentinos se interesan, piden fotos, prueban nuestros platos, otros de hecho varios bailan. Y a los que no les interesa directamente no están.
9. ¿Qué cambios percibís en cuanto a la danza, la música y las costumbres bolivianas desenvueltas en este nuevo contexto (Ciudad de La Plata)? ¿Qué tradiciones o costumbres toman los bolivianos de la comunidad local platense y viceversa?
- La música del folklore acá es más movida. Algunos grupos tienen banda musical al igual que en Bolivia, y los que no tienen esa posibilidad por el gran costo que implica, contratan un Dj móvil, es decir, usan grandes parlantes dentro de una camioneta o auto que se mueve a la par de los bailarines.
10. Respecto al indumento típico que posee el grupo, ¿Cuál es su procedencia? ¿Identificas diferencias con respecto a los trajes autóctonos bolivianos? ¿Cada cuánto lapso de tiempo se renueva el traje?

- Los que bailan en La Plata, en general los mandan a elaborar a Buenos Aires. Algunos los mandan a elaborar a Bolivia. A nosotros no los hace un modista de Merlo. Los trajes de Bolivia son más pesados, tienen más apliques, bordados, encajes y algunas telas de allá no se consiguen acá.

11. ¿Qué personajes reconoces en esta danza?. ¿Cómo se componen los trajes? (Describir prendas o accesorios).

- El macho caporal, la macha y la caporala. La caporala tiene la falda , el corsé, chaqueta , zapatos hechos para bailar ,aritos, collar, el peinado son trenzas , y las trenzas están envueltas con tulmas , y tienen sombrero . Antes las mujeres usaban guantes de encaje, hoy en día es algo que veo que se está dejando de usar, como que ya es antiguo. Los machos caporal tienen botas con cascabeles, pantalón corpulento al igual que la chaqueta y sombrero. La macha tiene lo mismo que el varón, solo que la parte de arriba es una chaqueta o corsé escotado.

12. ¿Que simbolizan los colores de tu traje? ¿Qué representan los diseños o figuras?

- Nuestro traje actual tiene azul, plateado y fucsia , son representativos de la naturaleza. Azul del mar, infinitud. Plateado lo asocio con la luna y el fucsia con los colores vivos de las flores. Los trajes tienen bordados con lentejuelas y se destaca la figura del fénix. El fénix simboliza el renacer, y es representativo de nuestro logo.

13. ¿La fraternidad posee uniforme institucional o de ensayo? ¿Cómo se compone? ¿Tiene relación respecto al diseño del traje típico principal? Describir.

- Tenemos chomba de ensayo o para algunas presentaciones. Las chombas tienen los colores de nuestro traje típico y el logo bordado en la espalda, y en la parte de abajo tanto hombres como mujeres usamos pantalón negro. Para el ensayo como calzado, usamos los zapatos del traje así nos vamos acostumbrando a bailar en alto y también usamos la pollera , para poder practicar los movimientos ; y los hombres usan botas y el sombrero.

Entrevista a Fraterno: Ñusta Actual de la Fraternidad Folklórica Caporales Sin Fronteras de La Plata – Ñusta de AFUVIC 2018

Nombre y Apellido del entrevistado: Huarachi Joana Ayelén

Nacionalidad: Argentina

Edad: 19

Fecha: 4-10-18

Lugar: La Plata

1. ¿Cómo iniciaste en el ámbito del folclore boliviano? ¿Cuándo?
 - Mi papá siempre escuchaba música boliviana desde que era chiquita. Aparte me animé a bailar caporales porque una amiga me trajo ya que también iba a entrar. Me gustó como era el ensayo y entonces nos sumamos en el 2015.
2. ¿A qué fraternidad perteneces? ¿Cuál es el motivo por el que decidís corresponder a dicho grupo?
 - Pertenezco a la Fraternidad Caporales Sin Fronteras, soy la actual ñusta del grupo. Desde que llegué me trataron bien, hay gran compañerismo y me llevo bien con todos. No me llamó la atención ningún otro grupo de La Plata.
3. ¿En qué año se fundó? ¿Cómo se organizan?
 - Ahora porque estamos cerca del Avenida de Mayo estamos ensayando más seguido: los viernes, lunes, miércoles y jueves en la casa de Mariza, fraterna del grupo que brinda espacio, en los horarios de 21:00 a 23:00 hrs.

Con el tema de la plata, a veces ponemos plata cada uno para banda y transporte, y sino, a veces hacemos fiestas para recaudar entre todos.
4. ¿Quiénes pueden integrarla? ¿Cuál el motivo por el que los fraternos deciden bailar?
 - Cualquiera puede entrar, son todos bienvenidos. Yo creo que bailan porque les gusta, por devoción, otros por costumbre ya que sus familias lo hacen.
5. ¿Conoces el origen de dicha danza? ¿Qué simboliza? ¿Qué es lo que atrae de la misma? ¿Qué otras danzas bolivianas reconoces? ¿Cuáles pueden apreciar en La Plata?
 - La danza del caporal nace de la saya afroboliviana. Es una representación de los esclavos y sus patronos. Lo que me atrae es

cómo bailan las chicas, la sensualidad de su danza. En el caso de los hombres, me gusta como marcan los pasos para mostrarse fuertes. Conozco las danzas de tinkus , salay, tobas, diablada , morenada. En La Plata, podemos ver todas las anteriores excepto tobas.

6. ¿La fraternidad forma parte de otra organización? ¿Qué tipo de organización es? ¿Cuándo se fundó? ¿Cuándo se integró tu fraternidad a la misma?

- Somos parte de AFUVIC en La Plata. Actualmente soy la Ñusta 2018 de esta organización. Mi experiencia en la Gran Elección de Ñusta y predilecto fue hermosa. Me junté con mi compañero a ensayar bastante seguido antes del evento, practicábamos los pasos, los trucos, a mí al principio eso me daba miedo, pero después salió. Fue muy bonito.

7. ¿En qué eventos participa tu fraternidad? ¿Cuáles son los eventos de mayor importancia en Ciudad de La Plata? ¿Cuáles son las características de los mismos ?

- Participamos en Luján, Av. De Mayo, las fiestas de Tolosa. También hacemos presentaciones en fiestas de 15 , 18 , casamientos, mientras nos inviten, vamos. Los eventos más importantes de La Plata son las que se hacen en Tolosa por la Virgen de Copacabana y Urkupiña.

Primero se hace la víspera de Copacabana, la mayoría baila con chomba, no con el traje. A la mañana siguiente, la misa arranca tipo 10:00 u 11:00 hrs. A las 13:00 hrs arranca la procesión, con la Virgen y el sacerdote, dando toda una vuelta por los alrededores de la plaza con todos los grupos de bailarines detrás.

8. ¿Qué entendés por el concepto de interculturalidad? ¿Cuál es la recepción del público platense respecto a tales eventos bolivianos?

- Con respecto a la interculturalidad, a la idea de mezclar distintas culturas en un mismo lugar. Con respecto a los argentinos, en realidad no sólo lo digo por ellos porque también vienen muchos paraguayos y peruanos, veo que les atrae, es más lo bailan incluso más allá que no sean sus raíces. También están los indiferentes, o los que te dicen “*andate a tu país*”, pero bueno hay de todo como en todos lados.

9. ¿Qué cambios percibís en cuanto a la danza, la música y las costumbres bolivianas desenvueltas en este nuevo contexto (Ciudad de

- La Plata)? ¿Qué tradiciones o costumbres toman los bolivianos de la comunidad local platense y viceversa?
- A medida que pasa el tiempo yo creo que sí va cambiando, urbanizándose mas.
10. Respecto al indumento típico que posee el grupo, ¿Cuál es su procedencia? ¿Identificas diferencias con respecto a los trajes autóctonos bolivianos? ¿Cada cuánto lapso de tiempo se renueva el traje?
- Los mandamos a elaborar a Merlo, con un costurero el cual nos envía los diseños y los bocetos. Elegimos una de las propuestas, vemos si le hacemos modificaciones o no y después los hace a medida de cada uno de los bailarines.
11. ¿Qué personajes reconoces en esta danza? ¿Cómo se componen los trajes? (Describir prendas o accesorios).
- Está la caporalita, el caporal, las figuras y machas. En nuestro grupo actualmente no hay machas, ¡necesitamos machas!
La caporalita tiene pollera corta, zapato, corsé, la bombacha, tulmas y sombrero. Los varones tienen botas, un pantalón, chaqueta y sombrero.
12. ¿Que simbolizan los colores de tu traje? ¿Qué representan los diseños o figuras?
- El fénix es una figura mitológica que tenemos en los bordados de lentejuelas del traje. Tengo entendido que era un ave de fuego que moría y luego, de sus cenizas volvía a renacer. Creo que es lo que más le llamó la atención a nuestro director para ponerlo en la fraternidad como imagen.
13. ¿La fraternidad posee uniforme institucional o de ensayo? ¿Cómo se compone? ¿Tiene relación respecto al diseño del traje típico principal? Describir.
- Para el ensayo utilizamos la pollera del traje y la chomba del grupo que tiene el logo. Los hombres chomba y el sombrero, que es algo que utilizan constantemente en mano acorde a sus pasos.

Nacionalidad: Argentina

Edad: 14

Fecha: 29-9-18

Lugar: La Plata

1. ¿Cómo iniciaste en el ámbito del folclore boliviano? ¿Cuándo?
 - Mis padres son bolivianos, a medida que fui creciendo escuchaba música y viendo videos del folclore boliviano. A los once años empecé bailando Tinku bailé dos años seguidos. Luego entré a caporales.
2. ¿A qué fraternidad perteneces? ¿Cuál es el motivo por el que decidís corresponder a dicho grupo?
 - Soy parte de Caporales Sin Fronteras de La Plata y entré al mismo porque tengo familiares, primos y tíos; igual ya me gustaba la fraternidad. Este es mi primer año bailando caporales.
3. ¿En qué año se fundó? ¿Cómo se organizan?
 - Se fundó creo en 2012. Tenemos un director o cabecilla a cargo nuestro, y por él podemos disfrutar del baile. Ensayamos en la casa de una compañera los viernes y domingos de 21:00 a 23:00 hrs aproximadamente. En este momento para los eventos, ponemos plata cada uno. Anteriormente hacíamos fiestas por el Día del Trabajador, el Día de la primavera.
4. ¿Quiénes pueden integrarla? ¿Cuál el motivo por el que los fraternos deciden bailar?
 - Cualquiera puede entrar, no importa la edad, mientras les guste bailar. También bailan por devoción a las vírgenes patronales.
5. ¿Conoces el origen de dicha danza? ¿Qué simboliza? ¿Qué es lo que atrae de la misma? ¿Qué otras danzas bolivianas reconoces? ¿Cuáles pueden apreciar en La Plata?
 - Simboliza el poder, el origen viene de un capataz o caporal que vigilaba a los esclavos. Del caporal me atrae más que todo el traje y la sensualidad del baile. En La Plata tenés Morenada, Diablada, Tinkus, Caporales , Salay. También había Kullawada pero este año ya no hizo presencia.
6. ¿La fraternidad forma parte de otra organización? ¿Qué tipo de organización es? ¿Cuándo se fundó? ¿Cuándo se integró tu fraternidad a la misma?

- Somos parte de AFUVIC de La Plata y ACFORBA en Buenos Aires.
7. ¿En qué eventos participa tu fraternidad? ¿Cuáles son los eventos de mayor importancia en Ciudad de La Plata? ¿Cuáles son las características de los mismos ?
- Los eventos más grandes son Avenida de Mayo y Luján. Acá en La Plata , las fiestas de la Virgen de Urkupiña y Copacabana. Se hace una especie de feria con puestos en la plazoleta de Tolosa donde se venden platos típicos de Bolivia, ropas , accesorios, artesanías , juguetes porque un domingo de Agosto se festeja el Día del Niño. La misa se hace en la capilla frente a la plaza de 10:00 a 11:00 hrs. A las 13:00 hrs se inicia la procesión encabezada por la imagen de la Virgen, detrás de ella primero va la Diablada y después las otras danzas. El recorrido es de varias cuadras fuera y alrededor de la plaza en el barrio Tolosa.
8. ¿Qué entendés por el concepto de interculturalidad? ¿Cuál es la recepción del público platense respecto a tales eventos bolivianos?
- Es cuando las culturas conviven y comparten entre sí. Noto que los argentinos se interesan, piden fotos, prueban nuestros platos, otros de hecho varios bailan. Y a los que no les interesa directamente no están.
9. ¿Qué cambios percibís en cuanto a la danza, la música y las costumbres bolivianas desenvueltas en este nuevo contexto (Ciudad de La Plata)? ¿Qué tradiciones o costumbres toman los bolivianos de la comunidad local platense y viceversa?
- La música del folklore acá es más movida. Algunos grupos tienen banda musical al igual que en Bolivia, y los que no tienen esa posibilidad por el gran costo que implica, contratan un Dj móvil, es decir, usan grandes parlantes dentro de una camioneta o auto que se mueve a la par de los bailarines.
10. Respecto al indumento típico que posee el grupo, ¿Cuál es su procedencia? ¿Identificas diferencias con respecto a los trajes autóctonos bolivianos? ¿Cada cuánto lapso de tiempo se renueva el traje?
- Los que bailan en La Plata, en general los mandan a elaborar a Buenos Aires. Algunos los mandan a elaborar a Bolivia. A nosotros no los hace un modista de Merlo. Los trajes de Bolivia son más pesados,

tienen más apliques, bordados, encajes y algunas telas de allá no se consiguen acá.

11. ¿Qué personajes reconoces en esta danza? ¿Cómo se componen los trajes? (Describir prendas o accesorios).

- El macho caporal, la macha y la caporala. La caporala tiene la falda , el corsé, chaqueta , zapatos hechos para bailar ,aritos, collar, el peinado son trenzas , y las trenzas están envueltas con tulmas , y tienen sombrero . Antes las mujeres usaban guantes de encaje, hoy en día es algo que veo que se está dejando de usar, como que ya es antiguo. Los machos caporal tienen botas con cascabeles, pantalón corpulento al igual que la chaqueta y sombrero. La macha tiene lo mismo que el varón, solo que la parte de arriba es una chaqueta o corsé escotado.

12. ¿Que simbolizan los colores de tu traje? ¿Qué representan los diseños o figuras?

- Nuestro traje actual tiene azul, plateado y fucsia , son representativos de la naturaleza. Azul del mar, infinitud. Plateado lo asocio con la luna y el fucsia con los colores vivos de las flores. Los trajes tienen bordados con lentejuelas y se destaca la figura del fénix. El fénix simboliza el renacer, y es representativo de nuestro logo.

13. ¿La fraternidad posee uniforme institucional o de ensayo? ¿Cómo se compone? ¿Tiene relación respecto al diseño del traje típico principal? Describir.

- Tenemos chomba de ensayo o para algunas presentaciones. Las chombas tienen los colores de nuestro traje típico y el logo bordado en la espalda, y en la parte de abajo tanto hombres como mujeres usamos pantalón negro. Para el ensayo como calzado, usamos los zapatos del traje así nos vamos acostumbrando a bailar en alto y también usamos la pollera , para poder practicar los movimientos ; y los hombres usan botas y el sombrero.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Yamilé Noelia', written in a cursive style. The signature is positioned to the left of a vertical line that extends downwards.

Chavez Delgadillo, Yamilé Noelia

Miercoles 31 de Octubre de 2018

La Plata, Buenos Aires, Argentina

