
EL CARNAVAL DE ORURO: ESPACIOS SOCIALES, APROPIACIONES Y ALTERNANCIAS

POR: JAVIER R. ROMERO FLORES*



*Fue caminando en medio de la lluvia entre dos comunidades del Ayllu Chayantaka que escuché decir a un comunario de este ayllu repetidamente y con énfasis especial “hay que vivirse la vida”. Esta afirmación fue expresada varias veces y se entremezclaba con una serie de historias, de viajes a distintas fiestas en las que él había sido protagonista de intensa participación, donde se tenía que agotar el “ultimo” esfuerzo, el “ultimo” trago de alcohol y la última melodía porque había que “vivir la vida”**.*

INTRODUCCIÓN

Actualmente el carnaval de Oruro es descrito de diversas formas. A. Beltrán Heredia dice que «... *es en primer lugar, una festividad religiosa; luego, una fiesta callejera y, finalmente, una muestra del rico folklore andino*». Por su parte Julia Elena Fortún plantea que «A pesar de ser una fiesta de carácter religioso dedicada a la Virgen del Socavón, a evocación de la Candelaria, cuya fiesta calendario es el dos de febrero, toda la festividad de la cual son los diablos los principales personajes, se la realiza indefectiblemente

*Ponencia preparada para el Primer Encuentro Internacional de Carnavales: Pensar el Carnaval.

** ROMERO FLORES Javier Romero, Antropólogo, arquitecto, maestro en ciencias sociales, profesor invitado en la UMSA y Jefe del Departamento de Extensión y Difusión Cultural en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz-Bolivia.

para carnaval.» en líneas posteriores complementa diciendo «*es el espectáculo más grandioso del folklore boliviano. Todo un pueblo exteriorizando su fe mística en la perfección asombrosa de sus bailes, con cientos de bailarines diablos saltando uniformemente y sin descanso a través de las calles de la ciudad.*». En otros casos, también se dice que esta fiesta “nació precisamente para honrar a la milagrosa Virgen de la Candelaria”. Son conocidos también los adjetivos que definen a esta festividad como a la “fastuosa entrada del carnaval”, desfile folklórico, procesión religiosa folklórica “*el gran antruejo de los Andes*”, etc.

Estas afirmaciones se están refiriendo específicamente a los días sábado y domingo de carnaval¹, días en los que se desarrolla la parte de “espectáculo” de la fiesta². Sin embargo, al ser este hecho resultado de un proceso que se origina en tiempos precolombinos, con diversidad de participantes y cuyas características son singulares, se hace imprescindible ver más allá del hecho turístico “espectacular”. Este trabajo de ninguna manera pretende referirse a la totalidad del fenómeno, tampoco hace énfasis en el componente católico de la misma, mucho menos hace referencia a la parte turística. La mirada se dirige a los espacios subterráneos, ocultos, marginados y a partir de ellos se realiza una lectura diferente del *Carnaval de Oruro*, tomando en cuenta la vivencia en comunidades rurales de los alrededores de la ciudad.



Se quiere en primera instancia entender la fiesta desde los Andes rurales, tomar en cuenta su relación con la cosecha, la reciprocidad con los “muertos”, convertidos posteriormente en “*Diablos*”; para luego trasladar al contexto de la ciudad estas formas de conciliación social, productiva y espiritual, relacionadas ya no con una economía agrícola, si no con círculos gremiales conformados por inmigrantes asentados en este centro urbano y desarrollados en una economía de mercado. Finalmente se realiza una interpretación de las nuevas construcciones a partir de dinámicas de apropiaciones y alternancias, que son constantemente resemantizadas por los actores actuales.

LA FIESTA EN LOS ANDES

La fiesta, en general, es lo opuesto a lo cotidiano, por esta razón, tiene la particularidad de manifestar con énfasis las diferenciaciones sociales. Diferenciaciones que en algunos casos y en determinados contextos, llevan a percibir las distintas adscripciones étnicas. En los Andes sin embargo, va más allá, la fiesta es el tiempo del *kuti*³ (“vuelco”), en el que se transgrede lo establecido; el orden oficial es sometido por el orden no oficial, en este caso por el “orden andino”.

A decir de Fernando Montes (1988), “morir para vivir es exactamente el opuesto complementario de la cotidiana muerte en vida que los aymara deben soportar para sobrevivir a la opresión” y es esta la ocasión en la que “la comunidad abandona el devenir extraño y vive a su propio ritmo...”.

Esta forma de pensar la fiesta por los aymara está presente en todos los lugares donde se realizan las “fiestas patronales”, en las que los rasgos aparentes (significantes) son, en

algunos casos, occidentales pero las connotaciones (significados) sirven como referentes *identificatorios aymara*.

¹ La fecha del Carnaval de Oruro se acomoda de forma variable entre los primeros días del mes de febrero y los primeros días de marzo.

² Son dos días de un recorrido de 4 km. por las calles de la ciudad, cuya culminación se realiza en el Templo de la Virgen de la Candelaria conocida regionalmente como Virgen del Socavón. La Entrada del primer día se conoce como “*Entrada de la Virgen del Socavón*” y la del segundo como “*Corso de Carnaval*”; en ambas entradas participan alrededor de 50 “Conjuntos Folklóricos” y algunos de éstos rebasan los 400 integrantes, entre hombres y mujeres; adultos, jóvenes y niños.

³ Remite a una visión cíclica del tiempo en la que los espacios y los procesos se invierten abruptamente una vez cumplido el ciclo.

Pensar en Carnaval

La danza, es una manifestación festiva importante y en el caso de las culturas no occidentales la importancia se multiplica, porque se suma el componente ritual. En estos últimos casos la actividad deja de ser de “simple esparcimiento” relacionándose más bien con procesos de interpretación de mitos de origen, contactos interétnicos, ritos de inicio y de pasaje; en los que predominan referentes cosmogónicos, connotando a todos aquellos elementos que son “asumidos”, “apropiados”, resemantizados y reinterpretados por la dinámica y el contexto espacio-temporal de las diferentes expresiones festivas. Pero sobre todo, la danza es una expresión de cultura, es ese momento en el que “el juego del imaginario-simbólico” (A. Silva, 1994) se condensa a partir de un “sistema de significados” (C. Geertz, 1994) construidos y compartidos socialmente.

La cultura, siguiendo el concepto semiótico de Geertz (1987) es considerada como “tramas de significación” construidas por los seres humanos y en las cuales, éstos, se encuentran inmersos. Es importante aclarar que aquella construcción, a la que se hace referencia, es constante e infinita y realizada por los propios actores. Básicamente se toma en cuenta la dinámica de la cultura y se genera una “herramienta” útil para lograr la aprehensión de los fenómenos culturales.

Entonces, entender la fiesta va a ser encontrar el sentido y el significado, más allá de los referentes de apariencia. Esa diversión, ese “vivir la vida”, encierra en los Andes un momento de mucha intensidad por ser un tiempo de *kuti*, en el que se expresa presencia viva. Es un momento en el que la “presencia” se vuelve “testimonio” y éste significa negaciones, violencias, dominación colonial, pero al mismo tiempo, el sentido de esa “presencia” remite a “contestación”, demandas e intentos y búsquedas de descolonización, entre otras cosas



LOS DIABLOS Y LA COSECHA

Las formas de pensar la vida y “vivir la vida” en los Andes están directamente relacionadas con el ciclo agrícola y con la cosmovisión agrocéntrica; ésta ordena el mundo a partir de grandes y pequeños ciclos que tienen directa relación con la “producción agrícola” y la reciprocidad. Para aproximarse a una mejor comprensión de estas formas, es necesario entender la concepción de espacio y tiempo a partir de la cual se ordena la cotidianidad en las comunidades aymara y quechuas del altiplano.



En esta región, la ritualidad —presente siempre— se manifiesta también en la cosecha. Este es el tiempo de la *anata*, tiempo de la gran fiesta del ciclo ritual, actualmente conocida como “Carnaval” y es imposible entenderla fuera del contexto de los tres *pacha*, es decir, la cosmovisión andina del mundo que concibe a éste en tres espacios o tres mundos diferenciados.

El “mundo de abajo” o *Manqha Pacha*, está poblado de “diablos”, muertos y otras *wak'as*, que son las deidades que habitan el subsuelo y la oscuridad. El espacio opuesto-complementario a éste es el *Alax Pacha*, considerado como el “Mundo de Arriba” y acoge a los seres de luz, se lo plantea también como la “morada de los santos”. El espacio habitado por los seres humanos es el *Kay Pacha* o “Éste Mundo”, que recibe influencia del pacha de arriba y de abajo, respectivamente. Siguiendo este esquema los norpotosinos conciben una división tripartita del mundo entre *Tyusa parti* (la parte de Dios), *saxra parti* (la parte de los diablos) y *jivuas parti* (la parte de nosotros), refiriéndose a los tres pacha (Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris 1987).

La connotación “negativa” y “maligna” del *Manqha Pacha*, subsuelo o mundo de la oscuridad y de sus habitantes (“diablos”, muertos y *wak'as*) y la “positiva”

y “benigna” del *Alax Pacha* y sus habitantes (los santos y seres de luz) surge a partir de la superposición del esquema religioso católico que llega con la colonia. Éste está compuesto por tres espacios: 1) el cielo (espacio en el que habitan seres celestiales que caracterizan el bien) que se confunde con el *Alax Pacha* y que está encima de la tierra; 2) la tierra que se entiende como el *Kay Pacha* y 3) el infierno (lugar de seres malignos) ubicado debajo de la tierra e interpretado, en algunos casos, como el subsuelo o *Manqha Pacha*. Aquella superposición de dos cosmovisiones distintas, en la que una es la que asume el poder y el “discurso” oficial y otra la clandestinidad y la represión, posibilita la generalización de todas aquellas deidades, ubicadas en el *Manqha Pacha*, como “diablos”.

A lo anterior se suma la imposición de la religión católica, a partir de la cual se denomina con el adjetivo de pagano, toda expresión ritual que no cumpla los cánones del culto católico.

Además, por asociación y como en la religión cristiana de la época antigua, se relaciona la concepción de pagano con bacanal. Esto hace que aquellos momentos rituales destinados a deidades que “habitan” el *Manqha Pacha*, sean tildados por los españoles como expresiones paganas. Así se explica, desde el punto de vista católico, todo lo relacionado con la ritualidad en los Andes.

Las comunidades aymara y quechuas asumen, con el transcurrir del tiempo, en forma gradual las denominaciones impuestas por la religión católica; “diablos”, “seres malignos” pero no se los relaciona con el mal. Así para un aymará es normal que un “diablo” o una deidad del *Manqha Pacha* le haga favores como lo hace el “*Tata kollana*” (Señor Jesucristo, en Sur Carangas). Al contrario, un católico no puede concebir que un ser que habita el mundo de la oscuridad, que además es conocido como diabólico, pueda ser capaz de concederle un favor.

Actualmente en el Norte de Potosí, los muertos cumplen funciones específicas en el ciclo productivo agrícola. Aquellos habitantes del mundo de la oscuridad, están esperando este tiempo para continuar su camino mítico, su participación en la buena cosecha de productos es determinante y es vista por los comunarios como parte del ciclo recíproco. Por esta

razón, para articular estas relaciones que se dan en el tiempo de la cosecha entre los comunarios (habitantes de este mundo) y los muertos (habitantes del mundo de abajo), hay que alegrarse, hay que bailar, pero también algunos *tolqas* “prestan su cuerpo”, para que el muerto se despidiera de la comunidad y se vaya bailando “como diablo” y no se quede con los seres de “este mundo”.



LA RECIPROCIDAD CON LOS MUERTOS

La cosecha, culminación del ciclo agrícola, no puede ser entendida en los Andes sin la relación que tiene con la otra gran fiesta ritual que es Todosantos. Este es el tiempo en que los muertos llegan y se quedan en el subsuelo para ayudar a germinar los productos agrícolas. Esto implica la continuación de los ciclos recíprocos entre el mundo de los muertos y el de los vivos. Ambas fechas —Carnaval y Todosantos— marcan, respectivamente, el principio y el final de la época de lluvias. La fiesta de Todosantos coincide con la época de siembra y la cosecha es el tiempo de la *Anata* traducida literalmente al castellano como juego. Pero es L. Bertonio⁴ quién plantea varios significados referidos a lo que es este tiempo, relacionando estos contenidos, encontramos que el sentido de la *Anata* se refiere a un tiempo de fiesta donde hay diversión y sobre todo alegría, en la que el trabajo se combina con

4 LUDOVICO BERTONIO: “Anataatha. Hazer que juegue... Anathaltatha. Salirfe de donde trabajan para jugar, o a medio trabajar començar a jugar muchos... Anatantatha. Meterfe en juego con los de mas” 1612: 243). Transcripción textual del original



expresiones rituales de danza, música y trabajo, como sucede actualmente en las comunidades aymara en el altiplano, llegando a ser la gran fiesta de culminación del ciclo agrícola.

La *Anata*, posteriormente, también fue superpuesta con la fiesta del carnaval que llegó con los españoles. Actualmente el carnaval sirve para referirse a la fiesta de los diablos (*supay phista*), que «son símbolos de abundancia y fertilidad brindada por los muertos y por todas las divinidades del *manqhapacha*.» (O. Harris, 1989: 208).

En el *Ayllu Chayantaka* —Norte de Potosí— el día sábado de carnaval es el día de la “*Paqoma*” (arrancar). Este día no sólo se *ch'allan* las chacras, sino que se tienen que escoger tres plantas de papa —de cada una de las chacras— y recogerlas jalándolas del tallo. La significación de este momento ritual se aclara mejor con Ludovico Bertonio⁵ cuando alude a un elemento femenino, que se encuentra impedido de salir en función de su deseo y que tiene que suceder este proceso de manera provocada. En este caso las papas (producto principal en el Norte de Potosí) tienen que ser motivadas a salir de dentro de la tierra a partir de la manipulación y forcejeo de los comunarios. El producto tiene que ser arrancado de manera forzada de las entrañas de la tierra. La concepción incompleta de las deidades del Manqha Pacha hace necesaria la ayuda de la Comunidad Humana. Mientras los muertos empujan las papas desde abajo, los vivos

tienen que jalar, para que la madre tierra “de a luz” la primera cosecha. «Cuando las semillas de la papa son sembradas en la tierra, se hace una serie de libaciones a la *Tila Wirjina* (tierra Virgen), rogándole que tome y envuelva a la criatura en sus pliegues. Se le ruega que produzca muchas más guaguas posteriormente en el año. La cosecha se considera como un verdadero parto, y a todos los productos alimenticios se les llama *wawa*, en este lenguaje ritual.» (D. Arnold, 1996: 206).

LA ABUNDANCIA Y EL NUEVO CICLO

El tiempo de la abundancia llega porque los muertos, ahora llamados “diablos”, ya cumplieron su ciclo en el Manqha Pacha, ayudaron a germinar y hacer crecer los productos y tienen que salir con la nueva cosecha en la paqoma. Hay que bailar y alegrarse para que las “nuevas *wawas*”, la nueva cosecha, sea numerosa y abundante.

Esta “realidad” se manifiesta en todo el altiplano de distintas formas, expresando en todas ellas la idea de abundancia. En algunos casos, alrededor del lago Titicaca



se usan frutas (manzanas, *lucmas* o membrillos) como alegorías de papas grandes, que son arrojados —a manera de juego— entre los comunarios. La fiesta de la *Alasita* es otro indicador de abundancia y es esta misma época en la que se realizan rituales en los que las miniaturas sirven como alegorías y se rinde culto al *Ekeko* conocido como el Dios de la abundancia.

En Oruro, los diablos salen a bailar a las calles y los rituales entorno a esta fiesta sirven para darle a la *Pachamama* y también pedirle. Se realizan la quema de mesas dulces, conocidas popularmente como las “*qoachadas*”. En estas mesas resaltan pequeños rectángulos blancos hechos de azúcar, que tienen en su superficie relieves de íconos diversos como

⁵ «Paco. El varon que nace en tiempo que fu padre, o madre eftan en algun trauajo... Pacoma. La muger que nace en tiempo de trauajo, como acabamos ee dezir... Pacoma, ver sullcoma. Captivo, eflcno tomado en guera. Y tabiën vno que no tiene libertad para falir quando quiere ni viuir como quiere, por alguna demafiada ocupacion» (Ibídem). Transcripción textual del original

alegorías de bienes, productos e instancias de la vida cotidiana, que cualquier ciudadano común desearía tener. Son conocidos con el nombre de “misterios” y son parte de “mesas rituales” ofrecidas al Sapo, al Cóndor y a la Víbora, *wak'as* que en la actualidad forman parte del tejido urbano de la ciudad y representan a la *Pachamama*. La idea de abundancia se repite también en este caso.

En el Norte de Potosí, los “*tolqas*” (muertos personificados por los yernos o cuñados que son de otra comunidad) son esperados por sus familias después de que han empujado las papas de la nueva

cosecha, que gracias a los cuales será abundante. De esta manera, los muertos ya cumplieron su ciclo en el *Manqha Pacha*, ayudaron a germinar y hacer crecer los productos y tienen que salir con la nueva cosecha en la *paqoma* y también es el tiempo en el que aquellos muertos (llamados diablos por la superposición de órdenes a partir de la llegada de visiones católicas) salen del *Manqha Pacha*, junto con las papas. Hay que bailar y alegrarse para que las nuevas *wawas*, la nueva cosecha, sea numerosa y abundante, pero también hay que bailar y alegrarse para que los muertos puedan salir de bajo la tierra y en el carnaval bailando hay que ayudarles a que sigan su camino hacia el *achachila*.

LA DIABLADA COMO UNIDAD DUAL



Actualmente en la ciudad de Oruro la danza de la Diablada, es conocida como la expresión de “la lucha del bien contra el mal”, en la que el “bien”, derrota al “mal” y existe una representación teatral que se realiza el domingo de carnaval, en la que el Arcángel Miguel derrota a Luzbel y a los siete pecados capitales. Todo este montaje que atrae mucho público y que se ha convertido en característica principal de la Diablada, no es más que el producto de la reproducción de los autos sacramentales de la Iglesia en América. Está en duda si el cura Montealegre u otro sacerdote boliviano escribió el “relato”, lo que sí se sabe es que fue don Rafael Ulises Peláez quien proporcionó el “texto” para incorporarlo a las demostraciones de la Diablada. (A. Beltrán Heredia. 1982). Obviamente este “relato” o “Farsa Dialogada”, tiene su origen en la cosmovisión judeocristiana, y así es como lo plantea Julia Elena Fortún (1961), cuando dice que aquella se origina “en los entremeses catalanes del siglo XII. Realizando una lectura de la Diablada con una mirada desde lo Andino, se encuentran otros sentidos y otras significaciones. Una constante en el mundo andino es la concepción del “par” como unidad dual, en los Andes todo es “par”, opuesto y complementario recíprocamente.”

La danza de la Diablada es entonces, expresión de la dualidad en distintos niveles. Ritualiza al Tío (*Pachatata*)⁶, personificándolo y baila para la virgen, entendida como la *Pachamama* entre los aymaras. La danza expresa esta misma dualidad en sus símbolos personificados, Cóndor y Ángel son habitantes del *Alax Pacha* mientras que diablos y lucíferos viven en el *Manqha Pacha*. Los de arriba y los de abajo, los seres de luz y los de oscuridad conforman unidades duales complementarias, entonces el sentido simbólico de la Diablada expresa no polarización y antagonismo, sino más bien, reciprocidad y complementariedad en la unidad dual.

⁶ Una de las muchas denominaciones que recibe, por los aymaras, la deidad masculina que habita el mundo de la oscuridad. También se lo conoce con los nombres de Wari, Supay, entre otros y tiene en la actualidad la imagen del diablo concebido por la Iglesia Católica.

Pensar en Carnaval

Esta característica posibilita al mismo tiempo, que en la danza se pueda expresar el encuentro de contrarios conocido como “*Tinkuy*”⁷. La Diablada está conformada por dos bloques de diablos diferenciados por el color del pañuelo que llevan en la mano y por la ubicación en el espacio (fila derecha o izquierda). En determinado momento de la demostración coreográfica se desarrolla un “*tinkuy*” simbólico cuando

los grupos se ubican al norte y al sur respectivamente y con su desplazamiento en direcciones opuestas dan lugar al ‘encuentro’ y luego a la ‘pelea’ (J. Romero, 1994). Elementos como el *Taypi*⁸ y el *Tinkuy* son componentes también de esta danza que en el tiempo del *kuti* se apropian momentáneamente de un espacio que se resiste a ser globalizado.



LOS ESPACIOS SOCIALES

Si bien el “*carnaval de Oruro*” se origina a partir de un eje donde el aspecto festivo ritual es el componente central y cuyas características son mucho más comprensibles entendiendo la concepción de la fiesta en los Andes, en la actualidad la complejidad del fenómeno reproduce, atraviesa, cuestiona, modifica y recrea aspectos religiosos que en la mayoría de los casos son reducidos a “sincretismo religioso”, aspectos sociales, aspectos artísticos y culturales en general; involucra temáticas diversas como la economía, relacionándose con aspectos productivos que tienen que ver con todos los niveles entre economías “tradicionales” y de mercado, llegando a la participación y pugna de transnacionales.

Todo este universo de comportamientos ha servido para encontrar un sentido diferente a lo que se consideraba hasta hace algunos años al Carnaval de

Oruro. Por estas razones y discrepando con Julia Elena Fortún (1961), que propone a España como el lugar de origen de esta danza, se plantea que la Diablada (elemento generador de lo que actualmente es el carnaval de Oruro), se funda en “concepciones de mundo” no occidentales, donde la muerte y “los tres *pacha*” son elementos fundamentales para lograr una lectura alternativa a la realizada hasta ahora. Los rituales mineros que también toman en cuenta estas concepciones de mundo, conciben su producción en términos de cosecha. En posteriores procesos y con intencionalidades que ya son conocidas, entra con mucha fuerza, a esta dinámica de creación y recreación, la imagen de la Virgen de la Candelaria y los posteriores autos sacramentales, con el epíteto de la “lucha del bien contra el mal.

⁷ Palabra quechua que se refiere a una conciliación con el dolor, es un encuentro ritual con el dolor. Este ritual es desarrollado en el Norte de Potosí-Bolivia, entre distintas parcialidades de un mismo ayllu, en el “pueblo-taypi” (centro). Consiste en una pelea ritual, equilibrada y recíproca.

⁸ Centro ritual, generador y de encuentro.

Sin embargo, el proceso colonialista es manifestado de distintas formas y en distintos espacios, Jorge Fajardo F. en su libro "Ouro del 900" da una panorámica de lo que sucedía al respecto a principios de siglo:

«El domingo de carnaval la entrada era encabezada por las principales autoridades. Detrás venían las comparsas integradas por jóvenes damitas de distinguidas familias. Lucían elegantes disfraces. Las comparsas de "bailes populares", conforme al Art. 13 de la Ordenanza Municipal, estaban prohibidas de ingresar a la Plaza "10 de Febrero", bajo la amenaza de pagar fuerte multa. Los "diablos" que eran pobres realmente en esos días, no eran tomados en cuenta en la fiesta del dios Momo. Pertenecían a los conjuntos danzantes como los "incas", que bailaban en una festividad de carácter religioso, para la Virgen de la Candelaria. Con los años se fueron anulando los prejuicios sociales y el carnaval adquirió un carácter más democrático. (1989: 19-20)



Pero en aquella época la entrada de las "distinguidas familias" con "elegantes disfraces", no era la actividad más importante para las élites durante el carnaval. Las familias de la "alta sociedad" se organizaban en clubes, que fueron cambiando en algunos casos y consolidándose en otros. Gran parte de éstos fueron organizados entorno a inmigrantes extranjeros (yugoslavos, árabes, alemanes, etc.).

Recurriendo a fuentes orales, se encuentra alguna información relacionada con los indígenas, que complementa el contexto de esta época «los diablos no eran como son ahora, entraban muchos indios vestidos con cueros de chivo y con sus chicotes y además bien borrachos y pegando a la gente, era todo un desorden y había que escaparse, el carnaval era para bailar en salones especiales. Cuando los pijes han fundado su Diablada, recién ha sido lindo, porque ya entraban en filitas y sus trajes eran elegantes»⁹. El testimonio hace referencia a la época en la que se funda la "Fraternidad Artística y Cultural La Diablada", que generó un cambio en esa visión segregadora hacia el carnaval llamado de "los indios". Este proceso empieza a mostrar una serie de apropiaciones y alternancias dentro los espacios sociales.



Profesionales, sobre todo abogados ingresaron durante la década de los cuarenta a participar en danzas rituales, haciendo prevalecer visiones cada vez más alejadas de su origen agrícola. Al respecto el autor antes citado dice:

Pero no fue el diablo Quintanilla el primer "pije" que mostró su inclinación por las danzas autóctonas con gran vigor artístico y colorido. Hubo otro joven de familia acomodada que, de incógnito, se le ocurrió bailar para la Virgen con el disfraz de "oso". Los hijos de este audaz danzarín han dictado cátedra en nuestra Universidad de Oruro. Tal vez han oído hablar de él y de su hazaña: era don Zenón Urquidi". (Jorge Fajardo F. 1989: 20)

Se deduce entonces que había que ser muy audaz y se consideraba una hazaña el hecho de bailar danzas autóctonas con los indios. También se recogen afirmaciones críticas con relación a este proceso que dicen «antes en Oruro, el pueblo divertía a la sociedad, ahora es la sociedad que sale a las calles a divertir al pueblo». Lo anterior quiere mostrar una especie de ruptura y cambio radical en la esencia de la entrada del Carnaval de Oruro con la participación de otros niveles de la estructura social de la ciudad. Esto fue visto, por los pobladores inmigrantes del área rural, como una apropiación de su espacio físico y simbólico por parte de los q'aras, otro testimonio nos dice que «los q'aras con su Diablada, y sus morenadas hacen su carnaval, pero siempre hay *cullawadas* o *inkas* en el carnaval¹⁰». Se quiere expresar que su espacio ritual no ha sido perdido del todo, porque la composición social de estos conjuntos es sobre todo de gente inmigrante aymará.

⁹ Testimonio 1 (1989)
¹⁰ Testimonio 2 (1989)

Pensar en Carnaval

El proceso de los últimos 50 años ha generado una mayor expectativa y, sobre todo, mayor participación llegando a integrar en esta fiesta a gente de todos los niveles de la estructura social. Se han dado también interpretaciones parciales, sesgadas y unilaterales de este fenómeno, una de ellas es la de Thomas Abercrombie (1992) que refiriéndose a las danzas de la entrada dice que «... su baile es parte de un desfile folklórico con fuertes insinuaciones patrióticas que celebran como herencia local y nacional...» (279-280), en torno a un “romance entre las élites y los indígenas” se genera, en palabras de éste autor, un “discurso de nacionalismo y patriotismo”.



La iglesia también toma parte y reclama sus espacios, hace quince años ésta no iniciaba la entrada, hace diez ya la asume como una romería para la Virgen de la Candelaria y es encabezada por los sacerdotes de la Iglesia, pero los mismos religiosos reconocen que debajo del templo existía una gran waka desde tiempos precolombinos. Paradójicamente en la entrada del Gran Poder¹¹ los danzarines no tienen ingreso al templo y éste no tiene párroco y en la entrada de Urkupiña (*Quillacollo*)¹², el párroco empezará a normar el consumo de bebidas alcohólicas, porque según sus palabras «esto, ya no es *Urkupiña*, es urkupierna y urkupiedra» (noticiero de televisión). Pero las expresiones que disienten con este discurso,

generan afirmaciones que expresan importantes posturas colonialistas; una entrevista realizada a un religioso de la Comunidad Ciervos de María, de la Iglesia del Socavón expresa que esta actitud «es falta de inteligencia y lógica de esta gente... porque el que entra en un conjunto folklórico entra a una asociación católica» (Citado en: La Rueda. 1998: 95).

Está claro que en los últimos años este espacio se ha transformado en un espacio de pugna abierta, donde lo subterráneo y lo sutil se está transformando en actitudes más evidentes y explícitas: «participamos en el carnaval para recuperar un espacio para la música y la danza de nuestras comunidades, y todo el recorrido es un encuentro, un enfrentamiento con la cultura occidental, para nosotros es una lucha simbólica» (Citado en: La Rueda. 1998: 95). Paralelo a este hecho las organizaciones campesinas han generado, desde hace unos cinco años atrás otra entrada denominada “*Anata*”, que se desarrolla el día jueves antes de la entrada, en la que participan comunidades indígenas de varios departamentos, celebrando la fiesta ritual de la primera cosecha.



Esta entrada, en algunos casos también conformada por gente inmigrante tiene una otra dinámica, pero muestra también presencia indígena en un espacio urbano de constante conflicto.

¹¹ Fiesta Patronal que toma el “modelo” del Carnaval de Oruro, desarrollada en la ciudad de La Paz.

¹² Fiesta Patronal que toma el “modelo” del Carnaval de Oruro, desarrollada en la ciudad de Cochabamba y que en los últimos años, cuenta con asistencia de considerable número de visitantes.

Recordando las palabras de Abercrombie, ¿será que a todas estas formas de expresar distintos discursos se las puede meter a una sola bolsa y llamarles un romance entre las élites y los indígenas?; y ¿será que este romance tiene algún parecido con la analogía que el autor hace con la “Chaskañawi”¹³?

En este sentido, las posibilidades de realizar diversas lecturas de las dinámicas en el Carnaval de Oruro dependerán de la importancia que se le de al trabajo de investigación. Sin embargo han habido cambios y dinámicas que han reconfigurado completamente las expresiones populares de fiesta y ritual, un otro testimonio nos cuenta: «todavía recuerdo en las décadas de los sesentas y los setentas, el gran renombre que tenían las mascaradas del CAN (Club Atlético Nacional), de los Leones (Club de Leones); las dos eran en el Club Oruro y de la UJO (Unión Juvenil Oruro). Que era en el cine Rex, allí participaban agrupaciones juveniles como: “los Tigres”, los “Sharks”, y los “Country”»¹⁴. Un acápite más al respecto, estas fiestas de salón estaban compuestas por gentes de la élite y gente emergente que quería ser parte de estas o aspiraba a que la consideraran como tal. En esta época la entrada del carnaval era, para los “círculos altos de la sociedad” un momento de distracción, como una forma de aperitivo para la mascarada de los Leones del sábado por la noche y como un espacio de “relax” luego de la mascarada del “CAN” del viernes anterior.

Actualmente “el salón” ha dejado de tener la importancia de años atrás, la calle, ese «espacio sagrado y profano» ha tomado una importancia sin límites y son varios días en los que, sonidos, olores, sabores colores y texturas transforman el “imaginario urbano” de la ciudad. Las discotecas y las fiestas de salón sirven de “descanso”, lapso, nexos, entre las masivas manifestaciones festivas y rituales de calle (que transgreden con lo católico y con el orden oficial).



El participante activo, tiene que hacer presencia en la verbena del viernes que se inicia a las nueve de la noche y termina a las seis de la mañana del siguiente día; para luego ser parte de la Entrada que comienza a las siete de la mañana del sábado y concluye entre las tres y media y cuatro y media de la mañana del domingo, hora en la que se da lugar al Alba¹⁵, que finaliza a las nueve e inmediatamente a las diez la danza ritual se apropia de las calles en la entrada del domingo.

REPRESENTACIONES Y APROPIACIONES

El carnaval de Oruro va a ser entonces un espacio de representación cultural de identidades, en el que se van a dar diversas estrategias de inclusión social y étnica y distintas formas de ver y de percibir estos procesos. Están los protagonistas directos, que reproducen su inconsciente colectivo en torno a consensos sociales, por otra parte se da la participación de protagonistas indirectos que durante la década de los sesentas y setentas elaboran e incorporaron discursos desde su perspectiva, los periodistas también tienen la suya y aquellos “investigadores” que ya sea viajando a España o en los Andes siempre han planteado una visión católica de la fiesta.

¹³ Novela boliviana en la que el argumento central se desarrolla entorno al romance entre un criollo y una mestiza (“chola”)

¹⁴ Informante 4 (1994)

¹⁵ Momento en el que veintena de bandas musicales interpretan, al mismo tiempo, cada una sus melodías más conocidas, mientras todos esperan bailando la salida del sol.

Pensar en Carnaval

Por otra parte el que escribe esto, no se imaginaba que cuando realizaba su trabajo de observación participante en esta fiesta y “observaba a los observadores” detrás de una careta de diablo, para entender el fenómeno desde dentro y tener una perspectiva un poco distinta, Thomas Abercrombie estaría entre los “gringos” que miraban, preguntaban y sacaban fotos, para reducir este complejo fenómeno a un “romance entre las élites y los indígenas”, sin antes haber preguntado a otros actores cual es su visión del fenómeno y sin buscar otras posibilidades interpretativas desde visiones de inmigrantes, por ejemplo.



El llamado Carnaval de Oruro, cuyo origen se remonta a tiempos precolombinos, marca el tiempo y el espacio en esta ciudad. Su inicio, como nuevo ciclo, se da el primer domingo de noviembre, relacionándose con el tiempo de la siembra en el mundo andino. Los diversos acontecimientos en torno a “La Fiesta” van tomando cuerpo y forma. Es un proceso gradual que va en aumento en función del paso del tiempo y es el espacio el que hace visible, a través de las formas de apropiación por los habitantes, ese transcurrir del tiempo.

Es en la Real Villa de San Felipe de Austria¹⁶, que fue fundada en el siglo XVI; planteando el uso de la cuadrícula en su trama urbana, conocida también como damero, que posibilita el control visual, de la estructura de poder, a partir de la plaza y sirve para el desplazamiento de la carreta (actualmente reemplazada por el vehículo motorizado); donde, de noviembre a febrero y en forma gradual, el espacio urbano es re-apropiado por los habitantes que salen a las calles, desplazan a los sucesores de las carretas y contrarrestan las ruidosas bocinas de los motorizados, con sólidas melodías ejecutadas por magistrales “bandas” de música. Estas, a su vez, son acompañadas con gritos o cánticos al unísono, al ritmo de las distintas danzas que describen características propias de cada conjunto folklórico, expresando así la “personalidad” de cada uno de los conjuntos.

El espacio urbano se transforma en un contenedor de melodías, baile y cantos que se resisten a quedarse en los salones y salen a buscar ese espacio ritual, sagrado y festivo entorno a las *wak'as* que resguardan la ciudad. Las principales calles se transforman en espacios de danza, de contemplación y de espera. La ciudad privilegia, por esta vez, al habitante que se prepara para la fiesta, la que en algún momento, en el pasado, sirvió para *ch'allar* la primera cosecha y el florecimiento de la papa; como actualmente se hace en comunidades quechuas y aymara del altiplano.

Las melodías se cruzan y se mezclan, los movimientos se esmeran y se confunden, pero los signos se aclaran y se definen. No es importante si llueve o sale el sol, lo importante es - como dicen sus habitantes - que “la ciudad es nuestra” y la “*supay phista*” o “fiesta de los diablos” se “apodera”, por instantes, del espacio urbano.



16 Nombre colonial con el que nace la actual ciudad de Oruro.