



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LOS CAPORALES 100% BOLIVIANOS. UN ESTUDIO DE LA DANZA DE
CAPORALES A TRAVÉS DE LAS POLÍTICAS CULTURALES DURANTE EL
GOBIERNO DE EVO MORALES (2006-2017)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

P R E S E N T A:

SILVIA ITZEL CARPIO PAVÓN

ASESOR:

DRA. DIANA ROSELLY PÉREZ GERARDO



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Por tu ejemplo, amor y dedicación gracias, Chivis.

Por sus consejos y apoyo incondicional gracias, Luis y Eri.

Por ser mi mayor motivación gracias, Santi y Yaya.

Porque sin tus palabras, tu lectura, tu paciencia, tu compañía, tu apoyo y amor este camino sería más difícil gracias eternas, Carlos.

Por ser cómplices en esta aventura gracias, Tere, gracias, Gustavo.

Gracias waynas por compartir conmigo este arte, nuestro arte. Gracias Fraternidad Caporales Centralistas por permitirme ser parte de esta gran institución, especialmente a Ángel Arancibia y familia por abrirnos las puertas. También a mi Bloque México: Ismael, Karina, Mario e Issac.

Diana, gracias por tu profesionalismo, tu paciencia infinita, las correcciones y los consejos.

Gracias a todo aquellos que aportaron, aún sin saberlo, a esta tesis.
Gracias infinitas.

A mi padre, a Billy y a mis abuelos.

Índice

INTRODUCCIÓN	2
ESTADO DE LA CUESTIÓN	6
1. DANZA DE CAPORALES	14
I. ¿QUÉ ES LA DANZA?	14
II. HISTORIA DE LA DANZA DE LOS CAPORALES	30
2. ESTADO Y CULTURA. BOLIVIA EN EL CORAZÓN DE SUDAMÉRICA	51
I. ANTECEDENTES	51
II. EVO MORALES. EL PRIMER PRESIDENTE INDÍGENA	64
III. APROXIMACIONES A LAS POLÍTICAS CULTURALES	69
3. CAPORALES Y NACIONALISMO. POLÍTICAS CULTURALES EN EL ESTADO PLURINACIONAL (2006-2016).	77
I. DANZA DE LOS CAPORALES EN LA ESCENA POLÍTICA.	77
II. CAPORALES EN EL CARNAVAL. LA UNESCO Y LAS DECLARATORIAS DEL PATRIMONIO INMATERIAL DE LA HUMANIDAD	81
III. “ROBAN NUESTRA CULTURA”. ZULMA YUGAR Y EL INCIDENTE CON PERÚ. (2007)	87
IV. “DEFENDIENDO NUESTRO FOLKLORE”. CONVOCATORIA DEL EVENTO LOS CAPORALES 100% BOLIVIANOS. (2010)	89
V. “NO SON SAN SIMÓN”. LA ACFO EN DEFENSA DE LO VERDADERAMENTE BOLIVIANO.	94
4. ¿QUÉ ES SER BOLIVIANO? EXPERIENCIA DESDE LA CIUDAD DE MÉXICO.	98
I. WAYNA BOLIVIA, DANZA FOLKLÓRICA. (2004-2018)	98
II. EXPERIENCIAS CARNAVAL DE ORURO 2016 Y 2017	102
III. LOS CAPORALES, ¿PERTENENCIA E IDENTIDAD?	113
CONCLUSIONES	118
BIBLIOGRAFÍA	128

INTRODUCCIÓN

En el coloquio *Usos turísticos del patrimonio cultural: música y danzas tradicionales*, realizado los días 15 y 16 de marzo de 2016 en el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la mesa 1, mientras se hacía la ronda de preguntas y respuestas, comencé mi comentario diciendo que yo bailo folklore boliviano, como respuesta, una de las investigadoras me preguntó qué boliviano me había pedido que bailara su folklore. Sin haber tenido, en ese momento, derecho de réplica, aquí mi contestación: ninguno. Esta pregunta que cuestiona el por qué bailo folklore de otro país me la han hecho de diferentes formas, algunas con reclamo y otras con sorpresa; sin embargo, muchas veces (pareciera) con el interés de objetar que una mexicana pueda bailar danzas bolivianas comprendiendo su trasfondo cultural o, incluso, que como mexicana no debería bailar folklore extranjero.

¿Por qué no podría bailar folklore boliviano? En mi adolescencia participé en compañías de danzas africanas y danzas árabes, en las cuales se ejemplificaban rituales propios de algunas zonas específicas, y nunca se me cuestionó las razones por las que bailaba danzas que no son de origen mexicano. ¿Qué distingue a una disciplina de otra? Este febrero de 2018, asistí por tercer año consecutivo al Carnaval de Oruro, Bolivia, a bailar la danza de *Los Caporales* y el próximo mayo cumpla 16 años de bailar folklore boliviano. Mi interés por desarrollar este tema surge de la necesidad de, más allá de explicar por qué lo hago, reconocer que existen procesos culturales particulares latinoamericanos que se salen de los parámetros con los que tradicionalmente se analiza a la región. Por ejemplo, reconocer la diversidad cultural a través de Estados plurinacionales o mediante la concesión de derechos constitucionales a la tierra, convocan a los Estados nacionales latinoamericanos a nuevos procesos legales y a la redefinición del ciudadano en América Latina. También, propicia un nuevo reconocimiento de los elementos culturales que conforman el Estado nacional. Es por esto que propongo hacer un análisis que retome las expresiones artístico-

culturales y las exponga en su relación con la configuración de la identidad nacional.

La danza, una práctica que puede ser considerada arte, trasciende la mera ejecución pues, también, refleja cosmovisiones y contextos; incluso, los movimientos corporales utilizados para bailar son tan diferentes de un lugar a otro que pueden expresar comportamientos humanos y relaciones particulares con la naturaleza, la historia local o nacional y el bagaje social, político y cultural de las etnias que componen la nación en cuestión. Bajo esta apreciación considero que la danza es una fuente útil para el reconocimiento de procesos culturales en Latinoamérica y, para el estudio de ella, se necesita un estudio interdisciplinario que permita, primero, definir qué es danza y cuál es su relación con el contexto social e histórico que la alberga y, posteriormente, puntualizar cuáles son sus implicaciones políticas y sus repercusiones culturales.

Esta investigación parte de la crítica del supuesto de que por ser mexicana no voy a entender qué significan las danzas bolivianas que interpreto en un escenario o que ejecuto en el Carnaval de Oruro. Es por ello que recorro a conceptos que permitan dilucidar cómo surge la construcción identitaria que nos define como parte de un Estado nación. Expongo por qué a partir de las políticas culturales, ya sea que se reconozcan como tales o no, se crea una postura hegemónica respecto a la cultura y se institucionalizan las expresiones artísticas populares, como en el caso de Bolivia: la danza de *Los Caporales*.

También, considero pertinente servirme de la experiencia adquirida durante estos años de ejecución dancística para presentar una propuesta de investigación que permita nutrir las nociones científicas con ejemplos que muestren el vínculo entre *Los Caporales*, la identidad y la salvaguarda del patrimonio.

Es importante mencionar que esta tesis se construye a partir de reconocer que con la consolidación del nacionalismo se cimienta una estructura de reproducción simbólica que está institucionalizada y contenida en entidades

estatales¹. Esta estructura regula los contenidos simbólicos a través de la recuperación en algunas tradiciones que, a su vez, son expresión de grupos específicos y con las que se pueden consolidar dinámicas identitarias. Estas tradiciones son transformadas para encajar en los ideales nacionales. Es un proceso político y en el caso de la danza de *Los Caporales* reconozco tres actores principales, aunque no únicos: las instancias internacionales (primer actor) como la UNESCO que junto con el gobierno de Evo Morales (segundo actor), gestan las políticas culturales, promueven las dinámicas identitarias y de patrimonio a partir de la institucionalización (y consecuente folklorización) de la danza; y las fraternidades y bailarines (terceros actores) que reproducen y transmiten la danza.

Bajo este criterio, he dividido esta tesis en cuatro capítulos. En el primer capítulo retomo conceptos básicos de danza, la cual puede ser definida desde la estética, cual arte, como de la praxis, es decir, quiénes, cuándo, por qué y cómo se está ejecutando. Desarrollo el por qué la danza puede ser utilizada como eje central para un análisis latinoamericanista de carácter científico social y no exclusivamente estético. Además, hago un acercamiento histórico y contextual a la danza folklórica de *Los Caporales*. Debo aclarar que esta danza recupera símbolos afrobolivianos, que a su vez proceden de danzas tradicionales africanas –por ejemplo: el ritmo- y, actualmente, identifica a las clases medias-altas bolivianas. En el proceso hacia la folklorización de *Los Caporales*, el advenimiento del cholaje post revolucionario y la subsecuente apropiación de la danza por parte de proyectos nacionalistas, dieron como resultado un *blanqueamiento* de la misma.

Por ello, para el segundo capítulo hago un recuento histórico, a partir de la Revolución Nacional de 1952 hasta la actualidad, para contextualizar y proponer el proceso histórico por el que se consolida la danza de *Los caporales*. Menciono cómo el restablecimiento de las élites desemboca en la promoción de la imagen del *cholo* como representante emblemático de la identidad boliviana pero, también,

¹ Cardona, Ishtar, “Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural”, *Revista de literaturas populares*, año XI, núm. 1, Enero- Junio 2011, publicado en <http://www.rlp.culturaspopulares.org>.

de cómo el reconocimiento político de los indígenas o de los negros, por ejemplo, insertan políticamente los conceptos de multiculturalidad y, actualmente, interculturalidad,² necesarios para entender la construcción de políticas culturales ejercidas por el gobierno boliviano que, hoy, se reconoce plurinacional. Esto, a su vez, me permite ligar la importancia de la danza en la creación de políticas públicas vinculadas con la institucionalización del folklore nacional boliviano. Es decir, rastreo la implementación de los medios necesarios para que la danza de *Los Caporales* se declare formalmente como patrimonio cultural, así como los mecanismos con los que se llegó a tal objetivo, ambos procesos promovidos desde el Estado. Sin embargo, expongo que su éxito se encuentra entre los ejecutantes de la danza de *Los Caporales* y muchos bolivianos que la defienden como parte integral de la identidad boliviana.

Para ejemplificarlo, en el tercer capítulo describo cuatro sucesos en los que se evidencia cómo las políticas culturales, respecto a danza, se han articulado en Bolivia en los últimos 9 años y, cómo han logrado crear una postura de defensa, salvaguarda y promoción de *Los Caporales*. En el último capítulo expongo mi experiencia y cómo ésta termina siendo pretexto y ejemplo para reconocer el funcionamiento de algunas políticas culturales sobre la danza de *Los Caporales* y, a su vez, cómo se ven excedidas cuando no logran contener o limitar los intercambios culturales que diversifican la realidad latinoamericana.

² Debo aclarar que el concepto de multiculturalidad ha sido desplazado en las discusiones académicas por el de interculturalidad ya que el primero, se argumenta, de principio establece una desigualdad entre culturas y sirve a valores neoliberales basados en los derechos individuales; también, se basa en la tolerancia entre las culturas. Por otro lado, la interculturalidad reconoce la diversidad cultural en todos contextos, no exclusivamente los democráticos. Además, promueve el diálogo entre las culturas por lo que desestima la desigualdad e impulsa la convivencia entre ellas como forma de engrandecimiento. En esta investigación observo que el proceso del reconocimiento cultural en Bolivia busca lo que la interculturalidad expone. En algunos momentos de esta tesis retomo el concepto de multiculturalidad porque, a pesar de tener terreno ganado en el diálogo entre culturas y en la proyección de derechos no exclusivamente individuales, si no en función de que las minorías (grupos culturales) puedan acceder a las mismas oportunidades, la promoción de la diversidad cultural boliviana nace en un proyecto democrático neoliberal. Cfr. Cruz Rodríguez, Edwin, "Multiculturalismo e interculturalismo: una lectura comparada", *Cuadernos Interculturales*, Vol. 11, núm. 20, Universidad de Playa Ancha, Viña del Mar, 2013, pp. 45-76.

Estado de la cuestión

Además de una ley o la creación de instituciones que permitan llevar a cabo los cambios políticos referentes a la cultura, las estrategias dirigidas por el Estado plurinacional boliviano conllevan acciones de la élite política y/o de aquellos que detentan el poder respecto la cultura a favor del proyecto político en turno. Por ello, las lecturas que retomo para esta tesis se rigen bajo cuatro ejes centrales: el primero es el de la cuestión teórica y práctica de las políticas culturales, así como de la relación entre la política y la cultura. Estos textos me permiten acercarme a conceptos como política y patrimonio. El segundo tópico aborda el nacionalismo y el folklore, para así reconocer la identidad nacional. El tercero abarca el tema de la danza, los rasgos que la definen en tanto arte y creación popular y sobre la teatralización de la misma. Por último, la historia de Bolivia y sus cambios a partir de la Revolución Nacional de 1952, haciendo hincapié en la plurinacionalidad arraigada a partir de 2009, abarcando la cuestión de estrategias políticas sobre la cultura y la danza en Bolivia.

En el primer rubro ubicamos artículos y libros escritos por Néstor García Canclini, en los que menciona que la cultura es núcleo de sucesos políticos y su carga simbólica es tal, que necesita una organización. Por ello, surgen las políticas culturales y éstas permiten el desarrollo cultural de cada Estado, también, de ellas deviene la adhesión de la población al proyecto de hegemonización o al de transformación social. Cada Estado- nación desarrolla, de acuerdo a sus características, la que mejor le funcione para los fines que persiga. Por ejemplo, en el caso del Estado plurinacional de Bolivia, reconozco que utiliza el patrimonio como espacio de identificación nacional (Tradicionalismo patrimonialista, sugiere Canclini). En otro texto, *Las industrias culturales*, este autor retoma las vulnerabilidades de la cultura ya transformada en un bien cultural. Este proceso tiene que ver con promocionar la cultura como un producto que se pueda vender, también, con que pueda ser difundida de forma descontextualizada por los *mass media*. Esto, a la postre, sugiere, permitirá una desvalorización de las prácticas

culturales por la necesidad del consumo capitalista que las despoja de su simbolismo.

Por su parte, los investigadores George Yúdice y Toby Miller, en *Política cultural*, proponen entender a las políticas culturales como puentes entre lo estético, donde encontramos producción artística, y lo antropológico, donde se articulan las diferencias entre las poblaciones. Es decir, las políticas culturales son el vínculo para que, a partir de las creaciones artísticas individuales, se fomente la identificación de toda la nación. Esta investigación plasma cómo se lleva a cabo este proceso en Bolivia, tomando como ejemplo la danza de *Los Caporales*.

Por otro lado, Joaquín Brunner, académico e investigador chileno, en su texto *Un espejo trizado*, propone que para hablar de cultura no debemos limitarnos a los movimientos económicos o políticos ya que no la explican por completo. Sin embargo, el autor separa las economías desarrolladas (Europa, Estados Unidos) y las economías en desarrollo como las de América Latina. Considera necesario entender a la cultura como un reflejo de las identidades y que al mismo tiempo permite la continuidad a través del tiempo. Además, es cambiante, pero, ¿cómo definir una ley o una política de algo que siempre está cambiando? El autor menciona que, particularmente en América Latina, la política asume a la cultura y la define, ya que ésta es conformista y la visión a futuro no está enfocada más en la cultura como en la política. Debo mencionar que estoy en desacuerdo con este autor ya que, la cultura es cambiante y se alimenta a sí misma. Las políticas culturales buscan normativizar, pero eso no significa que puedan limitar o reducir las expresiones culturales a una ley. Propongo hacer énfasis en que cada Estado tiene su proceso político para normar la cultura y dilucida los mecanismos por los que la ciudadanía la adopta y la reproduce. Es el caso de la danza de *Los Caporales* en Bolivia, se muestra cómo una expresión cultural puede servir para crear comunidad en un primer momento, después para la identificación nacional y, por último, como ejemplo de cómo las políticas culturales no pueden contener todas las exigencias (históricas, políticas, sociales) que conlleva la ejecución de esta danza.

Carolina Crespo, Flora Losada y Alicia Martín, en el texto *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*, exponen que las prácticas y saberes se visualizan como fenómenos de interés para las industrias culturales, los sectores privados y el turismo. Esto genera una rearticulación de las relaciones de poder ya que las agencias estatales e internacionales circunscriben lo que es *legítimo*: cómo nos representa y quiénes somos en el mundo social. El patrimonio, por su parte, legitima y genera confrontación ya que se nombra lo que no es legítimo y los agentes sociales que quedan excluidos. Estos entes los denominan como subalternos y son ellos quienes movilizan las demandas políticas y económicas que trascienden lo simbólico. *Los Caporales* en Bolivia son patrimonio; es una danza legítima, que es susceptible a ser considerada parte de la industria cultural como producto que puede venderse. Sin embargo, esto no disminuye el interés simbólico de los bailarines que ejecutan la danza, o de los músicos que la interpretan o de los espectadores o de muchos bolivianos que la reconocen como parte de su identidad.

Alfons Martinelli propone a las políticas culturales como el repertorio de las prácticas que lleva a cabo la sociedad, aún en sus diferentes sectores, para con la cultura. Dice que la política cultural se realiza a través de actores concretos que asumen la responsabilidad sobre los objetivos que la política ambiciona. Es decir, la ejecución de las políticas culturales se lleva a cabo en diferentes niveles, no únicamente desde la legislación. Además, éstas responden a la realidad social por lo que se van adecuando a los diferentes contextos.

De estos textos, rescato que las formas de abordar el tema de políticas culturales van desde las reflexiones sobre la necesidad de que éstas existan hasta las formas en cómo se están llevando a cabo para que sean efectivas. Considero que los debates se centran en la venta de la cultura como un bien que pueda consumirse dejando de lado la necesidad de comprender los simbolismos que, como cualquier expresión cultural, conlleva. Esta investigación hace una revisión de cómo se han generado en Bolivia las políticas culturales enfocadas a la danza, en específico a la de *Los Caporales*, para después subrayar su repercusión en la

ejecución. También, de cómo la danza al ser ejecutada y re simbolizada por nuevas generaciones, puede requerir otro tipo de tratamiento político. Es decir, las políticas culturales podrían verse rebasadas.

Para el segundo tema, nacionalismo y folklore, retomo desde las definiciones de diccionarios especializados en el tema de la identidad y el folklore como el *Diccionario crítico de la política cultural: cultura e imaginario* de Texeira Cohelo; como también, el *Diccionario de antropología* de Thomas Barfield. Los textos que abordan el nacionalismo comienzan con la pregunta de qué es una nación, resolviendo esto como un constructo que se define a través del tiempo y que se reinventa según las necesidades o las coyunturas históricas. Entre los libros que retomo, están: *La invención de la tradición* de Eric Hobsbawm, quien propone que las tradiciones se inventan a partir de la necesidad de la sociedad por instituir nuevas convenciones que promuevan “determinados valores o normas de comportamiento” a través de la repetición. Del mismo modo el libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Fernando Ortiz (antropólogo cubano), habla de cómo se logran crear elementos nuevos de la cultura a partir de la convivencia y coexistencia de dos culturas diferentes en un mismo espacio, proceso que nombra *transculturación*.

También están los textos de Ernest Renan y Ernest Gellner, *¿Qué es una nación?* y *Naciones y nacionalismo*, respectivamente. Ambos cuestionan la idea de pensar a una nación como la unión de ciudadanos a partir de una lengua o de únicamente tradiciones compartidas. Mientras Renan cuestiona un listado de características que están sirviendo a la conformación de una nación, Gellner menciona que la Nación se construye y que el nacionalismo le sirve al Estado para acercarse a la cultura que está contenida en un espacio geográfico que ha sido delimitado arbitrariamente.

Por otro lado, rescato decretos y legislaciones mediante los cuales, se define qué es la cultura, cómo debe promoverse el patrimonio y qué se considera bienes culturales. Incluyo tanto aquellos que provienen del mayor organismo internacional en materia cultural: UNESCO, como también los que se expiden

desde el Estado plurinacional: en la constitución y en los decretos presidenciales

Las lecturas para el tercer rubro definen qué es danza y cómo debe abordarse. Es el caso de la recopilación de las *Primeras jornadas de estudio de danza* convocadas por el INBA, donde varios especialistas en danza como Josefina Lavalle, Rosa Reyna, César Delgado y Miguel Ángel Cerón, exponen y dialogan sobre lo que se está entendiendo y cómo se está abordando la danza en México (década de los ochentas) y sobre los conceptos que la definen, pero también, a grandes rasgos hablan sobre las problemáticas por las que la danza, en diferentes latitudes, está pasando. Además, presentan una postura clara respecto la folklorización de la danza y su uso comercial.

El texto de Alberto Dallal, bailarín mexicano, quien tras sus años de experiencia en el ramo ha creado una forma de entender la danza y dotarla de características que la puedan diferenciar de otras artes, pero también de los movimientos rutinarios que como humanos hacemos, como caminar, por ejemplo. El libro donde se encuentra esta información se llama *Los elementos de la danza*.

Ramiro Guerrero en su libro *Apreciación de la danza*, hace una recopilación de los diferentes elementos que componen la danza: ejecutantes, vestuario, música, entre otros. Además, explica cómo se desenvuelven en la danza cada uno de estos elementos y los dispone como piezas de un rompecabezas; es decir, que al unirlos generan una propuesta dancística tan distinta de otra, gracias a su contexto.

En el artículo *Corporizando las diferencias asuntos de actualidad en la danza y los estudios culturales*, Jane Desmond habla de la relación que existe entre la danza y el significado de los movimientos en contextos específicos. Menciona la importancia del cuerpo en la relación danza-ideología y cómo ésta puede utilizarse para fines, incluso, nacionalistas.

Por otro lado, existen obras que mencionan cuáles son las implicaciones sociales y políticas de la danza como el titulado *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*, de Pierre-Alain. En la mirada crítica del bailarín y autor de este libro, se vislumbra la importancia de la

danza en la creación de la identidad mexicana y como espacio de recreación, pero también como reflejo de las necesidades sociales en turno. Para este autor, la danza no solamente es la danza en sí, también es un lenguaje (un sistema de comunicación) compartido, por lo tanto, la danza puede entenderse como práctica social.

Estos textos apoyan esta investigación en varios aspectos. Primero, aportan definiciones que permiten delimitar la danza de *Los Caporales*, como danza y, después, como danza folklórica. Es decir, reconocer las características necesarias, como sugiere Ramiro Guerra, razón por la que retomo la estructura que propone en su texto, con las que se debe abordar la investigación de cualquier danza. Segundo, posicionar la danza de *Los Caporales* en un contexto social en el cual resultó necesario un proceso político para normativizarla. Esto, a su vez, me permite plantear la relación que existe entre la danza, el Estado plurinacional boliviano y la identidad nacional. Y, tercero, hablar de la corporalidad del *Caporal* y cómo tiene ésta una repercusión social; por ejemplo, es posible detectar una respuesta generacional e incluso prácticas con tintes clasistas.

Otros textos que utilizo en esta investigación hablan sobre las danzas en Bolivia, desde textos que compilan las diferentes danzas folklóricas de Bolivia, como el libro de Edmundo Castañón que lleva el nombre de *La danza folklórica y popular de Bolivia*, hasta los textos que hablan de algo más especializado como el libro de *Los Caporales 100% bolivianos*, de Napoleón Gómez, donde se hace un recuento histórico de la danza de Caporales. De igual forma, los libros de *Carnaval de Oruro. Aproximaciones* hacen una suerte de compilaciones de textos escritos por cronistas o artistas que han vivido el carnaval. Existen textos de divulgación científica de la Universidad Mayor de San Andrés y del Instituto de Investigaciones Bolivianas que se han acercado, con mirada científica, a diferentes manifestaciones artísticas y culturales y han problematizado cada una de ellas desde diferentes perspectivas. En el caso de la danza, se han hecho reseñas históricas así como de procesiones bailadas que, generalmente, son de carácter religioso. Cada texto constituye una nueva mirada respecto a cómo abordar la

cultura y sus expresiones. También, recupero algunos escritos que se erigen para y sobre las comunidades de bailarines en Bolivia. Estos son estatutos y normativas por las que se rigen.

Debo advertir que muchos de estos textos, sobre todo los que provienen de editoriales que no se dedican a la divulgación de la ciencia, si no a la promoción de las vivencias y crónicas de festividades, carecen de rigor editorial, lo cual dificulta referenciar algunos datos que no se encontraron como se disponen en las obras, además de que contienen algunas faltas de ortografía y la redacción, en pocos momentos, no es precisa.

Para el último rubro debo realizar un filtro que me permita desarrollar un contexto previo a la toma de presidencia de Evo Morales (textos con nociones respecto la Revolución de 1952 como de la época neoliberal en Bolivia), dando cobertura a junio de 2011, cuando se proclaman como Patrimonio Cultural del Estado Plurinacional de Bolivia las danzas: *Kullawada*, *Morenada*, *Llamerada*, *Saya afroboliviana* y *Caporales*; sin embargo, habrá temas que requieran libros especializados que no necesariamente pasen por este filtro; por ejemplo, en el tema a tratar sobre las comunidades negras en la zonas de los Yungas de La Paz, como el libro *Raíces de un pueblo: cultura afroboliviana*, en el que se hace un recorrido histórico de los pueblos negros en la región paceña.

Para finalizar, debo mencionar que hice una investigación hemerográfica de periódicos en internet ya que no me fue posible hacerlo en ediciones impresas. El periódico *La Razón*, en su página web oficial contiene ediciones anteriores. Con esto pude conocer primero, cómo desde los medios de comunicación se refieren a la danza de *Los Caporales* y la danza folklórica en general. Segundo, cómo, desde los *mass media*, se está fomentando una identidad nacionalista unificada dentro del Estado Plurinacional de Bolivia.

La danza de *Los Caporales* me exigió retomar todos estos frentes porque, de otra forma, no se puede comprender a cabalidad su importancia político-cultural. Requiere una mirada exhaustiva sobre lo que es considerado danza folklórica y sobre lo que identifica nacionalmente a un país pues, al ser la danza de

Los Caporales una expresión que se enriquece de la participación de la comunidad que la ejecuta y que se recrea de acuerdo con las necesidades culturales, refleja dinámicas sociales, avista procesos históricos y contiene símbolos por los que puede convertirse en parte clave de la identidad y del patrimonio nacional.

1. Danza de caporales

La danza es parte fundamental de nuestro conocimiento del mundo, de nuestro crecimiento como seres humanos autónomos. Bailar es comunicar, a través del ritmo y el movimiento la cultura que somos, la vida que llevamos. Víctor Everardo Beltrán Corona. Rector de la Universidad Autónoma de Baja California.

I. ¿Qué es la danza?

La danza, como todo arte, ha sido estudiada desde la estética y la técnica; sin embargo, al ser una vía de expresión social y personal de quienes la ejecutan, es imprescindible analizarla desde los contextos que la contienen para así situarla en un panorama social que permita su reproducción. En Bolivia, por ejemplo, la danza ha funcionado como un punto de arranque para mejorar la economía de ciertos sectores sociales, como el de los bordadores, mismos que se han dedicado a la manufactura de las vestimentas de las diferentes danzas que se ejecutan. En el transcurso del año los bolivianos festejan a diferentes santos y realizan diversas ceremonias civiles, éstas son enriquecidas con procesiones de danzas folklóricas (por ejemplo: la entrada Universitaria, la procesión a la Virgen de Urkupiña, el Corso de corsos, entre otras). Por otra parte, la comunidad afroboliviana logró ser reconocida como una nación integrante del Estado Plurinacional boliviano y ha sido a través de su participación con la danza de afrosaya en entradas folklóricas, que se visibiliza socialmente. Al contextualizar la danza, se puede explicar cuál es el sentido que le otorga la sociedad que la practica y cómo a partir del imaginario histórico-social en el que se inserta se construyen discursos donde la identidad, la cultura y el nacionalismo se encuentran presentes.

Debo iniciar con la respuesta de, ¿qué es danza? En el Diccionario de la

Real Academia de la Lengua, la danza es definida como la acción de bailar o como el “movimiento de quien va continuamente de un lado a otro”³; a su vez, bailar lo define como la ejecución “de movimientos acompasados con el cuerpo, brazos y pies”.⁴

Antes de continuar me permito hacer una aclaración. En este trabajo considero la danza como sinónimo de baile, sin dejar de mencionar que algunos teóricos de la danza, como Josefina Lavalle, distinguen diferencia entre la danza y el baile en la significación de los movimientos ya que el baile se hace por “esparcimiento”.⁵ La intención de homologar la danza y el baile radica en que, primero, la danza se define por la acción del baile y, segundo, en términos generales no existe una pauta para diferenciar las dos definiciones otorgadas por la Real Academia de la Lengua, ya que cuando danzamos o bailamos realizamos ambos movimientos descritos en las enunciaciones: desplazamiento y movimiento con el cuerpo, los brazos y los pies. Adicionalmente, no puedo asegurar, como manifiesta Josefina Lavalle, que la danza no se haga por diversión.

Para Alberto Dallal, especialista de la danza en México, “El arte de la danza consiste en mover el cuerpo dominando y guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o la acción que los movimientos desatan”.⁶ Es decir, la danza es un medio de expresión y de comunicación llevada por un impulso corporal intencionado.

Actualmente, la danza, es considerada un arte que fortalece las dinámicas socio-culturales gracias a que se practica en comunidad (implica convivencia social) y porque se encuentra en las diferentes etapas por las que transita el ser humano y en las faenas diarias (ritos de paso: nacimiento, adolescencia, muerte, matrimonio, entre otros; faenas diarias: caza, pesca, guerra, liturgia, entre otros).

³ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª edición, tomo 4, Barcelona, Mateu Cromo Artes Gráficas, S.A., 2001, p. 491.

⁴ *Ibidem*, p. 183.

⁵ Lavalle, Josefina, “Panorama general de la danza como forma cultural inherente al ser humano”, en Meer, KenaBastien van de (editor), *Primer encuentro nacional sobre investigación de la Danza. 8-9 diciembre 1984*, Distrito Federal, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, p. 79.

⁶ Alberto Dallal, *Los elementos de la danza*, Distrito Federal, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p.20.

“Como una especie de catarsis colectiva, el baile y los movimientos del cuerpo siguiendo determinados ritmos, hace que el individuo y el grupo se sientan más libres de tensiones, comprometidos, cooperando para que los motivos del baile sean cumplidos de la mejor forma posible”.⁷ Debido a que todos los movimientos dancísticos responden a la consciencia del ritmo y al ser conscientes estos movimientos pueden ser deliberados e intencionados, se logran plasmar actitudes y reflejar hechos cotidianos, transmitir ideas o sentimientos.

Para continuar retomo cuatro ideas que me permitan explicar esta investigación:

- I. La danza es reflejo de un contexto geográfico, también político, religioso, histórico, etc.
- II. Para hacer estudios de danza es necesario hacer una delimitación de lo que define a la danza y notar las características que diferencian una danza de otra.
- III. La danza se clasifica de acuerdo a la finalidad de ésta: tradicional, académica, folklórica, por poner algunos ejemplos.
- IV. La danza conserva una relación estrecha con el Estado.

De éstas, hago el siguiente análisis.

1. Parafraseando al bailarín Pierre-Alain Baud,⁸ la danza es el resultado de varias coyunturas: el espacio geográfico, los procesos políticos-históricos, la religión, la concepción histórica de los sujetos que la ejecutan, por exponer algunos ejemplos. Gracias a esto podemos afirmar que la danza sugiere un esbozo de la realidad a partir de las representaciones que los sujetos proyectan mientras bailan y es a través de las formas en cómo se ejecuta, que existen diferentes estilos para danzar.

⁷ Miranda Castañón, Edmundo, *La danza folklórica y popular de Bolivia*, La Paz, C&C editores, 2007, p.17.

⁸ Pierre-Alain fue un bailarín que en su libro *Una danza tan ansiada* desarrolló una teoría respecto de la danza en México. Este análisis fue el resultado de la experiencia del autor como bailarín y profesor en nuestro país. Baud, Pierre-Alain, *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*, 1ª. Edición, traducción de Hilda Islas, Distrito Federal, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1992.

Al ser un reflejo de la realidad, la danza incluye símbolos y significados⁹ que forman un lenguaje que explica un contexto cultural y geográfico específico, por ejemplo Burke propone que “las danzas con predominio de saltos parecen estar asociadas con las regiones montañosas”,¹⁰ tenemos como muestra la danza de Ch’utas.¹¹ Otro ejemplo es cuando el contexto histórico retoma importancia dándose así el surgimiento de danzas en las que se llegan a exagerar rasgos, posturas y/o vestimentas de las autoridades, como es el caso de la danza de Chinelo¹² o la danza de Doctorcitos.¹³ Esto surge porque “la revaloración y la transmisión de los hechos históricos de los pueblos vencidos y en épocas de dominación, colonización y opresión, se realizan a través de danzas durante las festividades populares, en cuyas escenas se burlan del patrón y las autoridades”.¹⁴

Los movimientos danzados son códigos que se aprenden en comunidad pues la danza se ejecuta en comunidad; responden a las relaciones sociales en diferentes niveles (género, clase, predilección sexual), a la geografía del lugar en

⁹ El signo es, en su sentido más simple: cualquier cosa que representa algo para alguien y está en constante relación con el objeto que está representando. Barfield, Thomas (editor), *Diccionario de Antropología*, 1ª. Edición en español, traducción de Victoria Schussheim, Distrito Federal, Siglo XXI editores, 2000, p. 465. El símbolo, dice Víctor Turner es “una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente, o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de hecho o de pensamiento”. en Turner, Víctor, *La selva de los símbolos*, Distrito Federal, Siglo XXI Editores, 1980, p. 21.

¹⁰ Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1991, p. 72.

¹¹ Chutas: danza la urbe boliviana, “es una manifestación que empezó después de la colonización hispana (...) Se baila en los carnavales por parejas mixtas, que hacen avances y retrocesos con pasos ligeros y raspando el suelo. La mujer se toma del brazo del hombre y juntos evolucionan dando vueltas a izquierda y derecha”. En: Miranda Castañón, Edmundo, *op. cit.*, p. 60-61.

¹² La danza de los chinelo, danza mexicana que: “Según la Casa de la Cultura de Tlayacapan, fue en 1807 cuando un grupo de jóvenes nativos del lugar, cansados de verse excluidos de las fiestas de Carnaval, ya que ellos mismos debían respetar el ayuno para poder bailar de manera correcta y poder comer bien. En cuatesma, organizaron una cuadrilla, se disfrazaron con ropa vieja tapándose la cara con un pañuelo (o pedazo de manta) y empezaron a gritar, a chiflar y a brincar por las calles del pueblo, burlándose de los españoles. Esta improvisación tuvo gran éxito, se rieron y hablaron mucho de ella, tanto que al año siguiente se organizó de nueva cuenta”. En: “Danza de chinelo”, *Danza- Revista MX*, septiembre 13, 2016, www.danzarevista.mx.

¹³ La danza de doctorcitos, danza boliviana: Danza de connotación satírica, nacida como expresión de burla a los abogados, conocidos en el medio como “doctor”, que viene del hábito colonial de llamarlos así. Aquellos, llegados a su mayoría de edad, adoptan poses bufonescas y altisonantes, hábilmente captados por el pueblo y expresados con sarcasmo en las festividades tradicionales”. En: Miranda Castañón, Edmundo, *op. cit.*, p. 189.

¹⁴ Domínguez Condezo, Víctor, *Danzas e identidad nacional*, Huánuco, Universidad de Huánuco, 2003, p. 16.

el que nacen (clima, ubicación, flora, fauna), a los procesos rituales y litúrgicos, a los procesos políticos (guerras, consolidación de un proyecto nacional) de la comunidad ejecutante. Y, si los códigos cambian en cualquiera de los ámbitos antes mencionados, éstos dejan de comunicar ideas o expresar sentimientos y son susceptibles a desaparecer. Hago notar que esas ideas pueden cambiar sin necesidad de comunicar lo mismo que en el inicio de su práctica, pues al ser heredados y transmitidos a lo largo del tiempo, inevitablemente sufren transformaciones.

2. Los especialistas en danza proponen hacer estudios de este arte considerando la existencia de elementos que permiten: a) delimitar lo que es propio de la danza y b) diferenciar una danza de otra.

Advierto que los diferentes autores que han propuesto la delimitación de la danza a partir de la enumeración de características, no mencionan íntegramente los elementos que yo considero necesarios para este análisis; retomo aquellos, aun de diferentes autores, que me permitan realizarlo eficazmente.

Alberto Dallal, investigador y crítico en materia de danza, hace un listado de elementos característicos necesarios para los estudios dancísticos, entre los que incluye, en un conjunto que se relaciona entre sí y que coexiste en todo momento: el cuerpo humano, el espacio, el movimiento, el impulso del movimiento (sentido, significación), el tiempo (ritmo, música), relación luz-obscuridad, la forma o apariencia y el espectador-participante como partes esenciales de la danza.¹⁵

Por su cuenta, Miguel Ángel Cerón en su ponencia sobre las danzas históricas en el Primer encuentro nacional sobre investigación de la Danza, menciona sólo cuatro aspectos para el análisis de la danza: “paso, coreografía, música e indumentaria (...) sin estos cuatro elementos bien definidos no puede hablarse de reconstrucción objetiva”.¹⁶ Sin embargo, estos cuatro elementos me resultan insuficientes para tener un conocimiento integral de la danza en cuestión

¹⁵Dallal, Alberto, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶ Cerón, Miguel Ángel, “La reconstrucción de las danzas históricas, fantasías y realidades”, en Meer, KenaBastien van de (editor), *op. cit.*, p. 59.

pues “cada época aporta formas y maneras al movimiento (...) esas formas y maneras elaboran el desarrollo dinámico e histórico de la danza”.¹⁷ Además, este análisis parte de la noción de reconocer la danza en un panorama social que está influenciado por su historia, sus procesos políticos, los contextos culturales y naturales, entre otros factores.

Por esto, propongo utilizar aquellos elementos que me permitan tener una mirada íntegra respecto al tema e incluyo: música, vestuario, pasos y coreografía, ejecutantes, historia, espacio y contexto. La finalidad es retratarla en su contexto y así demostrar cómo la danza encarna códigos culturales que representan expresiones locales.

A *Grosso modo* describo los elementos para expresar la importancia de tales.

La **música**, derivada del ritmo, y la danza, comenta la académica en danza contemporánea Dora Peña, son una unidad indivisible sobre todo porque el ritmo es el que provoca al bailarín a realizar secuencias de movimientos: “El ritmo lo transporta en el espacio de acuerdo a cadencias diferenciadas por los acentos tónicos de la melodía, creando un clima que lo entrega a una acción y finalmente a la descarga de energía”.¹⁸ Por ello, es indispensable conocer qué tipo de ritmo y, por consecuencia, qué música acompaña a una danza específica. Y más allá, delimitar qué música se utiliza con qué danza para crear un binomio que permita establecer códigos que sirvan para nutrir a la danza misma, desde la *ordenación métrica*¹⁹ hasta la *expresividad*.²⁰

El **vestuario** está compuesto por varios elementos; su principal función, parafraseando al coreógrafo cubano Ramiro Guerra Doctorado *Honoris Causa*, es proveer al bailarín de un complemento que, sobre su cuerpo, produzca una

¹⁷ Guerra, Ramiro, *Apreciación de la danza*, La Habana, universidad de la Habana, 1969, p. 44.

¹⁸ Peña, Dora, “El ritmo, la improvisación y la expresión en las danzas tradicionales venezolanas”, en *II Jornadas de reflexión sobre la danza tradicional popular, su investigación y proyección (Del 8 al 12 de julio 1996)*, Caracas, Casa Rómulo Gallegos- Consejo Nacional de la Cultura, p.52.

¹⁹ “Toda danza tiende a la melodía que habrá de envolverla”. Salazar, Adolfo, *La danza y el ballet: introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*, Distrito Federal, Fondo de Cultura Económica, 1994, p.12-13.

²⁰ “Expresión: es el cúmulo de gestos motrices que integran la danza”. Peña, Dora, *op. cit.*, p 53.

imagen que haga más significativa la ejecución dancística.²¹ Esto se logra cuando el vestuario hace evidente algún rasgo que se quiera exaltar; por ejemplo, en danzas de batallas se busca diferenciar a un contrincante del otro, con el vestuario adecuado se hace posible la distinción de unos y otros. Esto permite a su vez, reconocer a los diferentes ejecutantes de la danza; es decir, el vestuario define a los personajes que danzan: mujeres, hombres, diablos, guerreros, jaguares, cazadores, opresores, viejos, jóvenes, ángeles, dioses, etcétera. Con el vestuario, también, se visibiliza o no lo que puede o no ser enseñado; es decir, hay danzas en las que las mujeres deben mostrar nada más sus ojos o los hombres pueden mostrar sus piernas; estas consideraciones son limitadas por los códigos estéticos o morales de las sociedades que crean la danza. Además, el vestuario refleja y contiene símbolos que definen la sociedad que lo produce. Por ejemplo: los bordados, adornos y telas que se realizan en técnicas originarias pueden promover motivos que demuestren la idiosincrasia de la región o de la comunidad; los colores también enfatizan la danza pues cada color posee implicaciones psicológicas²² o sociales. El vestuario es un gran apoyo visual cuando se pretende crear ideas o personajes dentro de la danza y es necesario que la vestimenta a usarse tenga lo necesario para que la ejecución pueda llevarse a cabo sin ningún contratiempo.

Aquí es necesario hacer un paréntesis para apuntar que existen, adicionalmente, elementos que complementan el vestuario, utensilios que permiten acentuar la representación del bailarín. Por ejemplo, el uso de las máscaras, de pañuelos, de sombreros, sombrillas, entre otros. Son piezas que esencialmente proveen al danzarín de herramientas con las que pueda explotar los simbolismos, las ideas o las emociones que quiera plasmar en la danza y que quiera que perciban los espectadores.

Los **pasos**, son movimientos del cuerpo que conservan significados,²³

²¹ Guerra, Ramiro, *op. cit.*, p.102.

²² *Ibidem*, p. 103.

²³ Desmond, Janes, "Corporizando las diferencias. asuntos de actualidad en la danza y los estudios culturales, en Desmond, Jane (editora), *Meaning in motion*, traducción de Anadel Lynton, Londres,

definen el estilo y la estilización de la danza en correspondencia con las necesidades mismas de la danza como también de las innovaciones que conlleve su contexto social. Son resultado del ritmo y del espacio físico y temporal en que se ejecute. Por ejemplo:

Las técnicas de vanguardia utilizan nuevos matices del movimiento tales como el relajamiento y la tensión, así como la contracción y la liberación del torso (...) Junto al salto, desarrolla toda una amplia utilización del nivel del suelo y de caídas del cuerpo, desde la posición erecta hacia la fuerza de gravedad. El espacio adquiere gran importancia y perspectiva convirtiéndose en un volumen pleno en que el movimiento adquiere oposición y tensión.²⁴

Estos movimientos, sugiere la antropóloga Jane Desmond, pueden diferenciar a un grupo social de otro ya que los movimientos dancísticos están envueltos en un discurso corporal que forma parte del constructo social. Aquí debemos tomar en cuenta una apreciación sugerida por Desmond, cuando se traspasa una danza a un contexto diferente hay que analizar, también, “la reinscripción de la forma en un nuevo contexto comunitario y social y los cambios en su significación”.²⁵ Hay un evidente cambio en el uso del cuerpo y, por lo tanto, del significado de los movimientos.

La **coreografía**, se estructura con base en desplazamientos que están determinados por un tiempo y un espacio y, guardan relación con la intención de la danza; es decir, los desplazamientos son influenciados por lo que la danza está interpretando: peleas, movimientos de aves, conquista de la pareja, caza, entre otros. Generalmente son desplazamientos fijos pero que cuentan con un margen de improvisación dentro de ciertos límites. Gracias a las coreografías existe una organización y control. Ramiro Guerra comenta que las danzas folklóricas y las danzas que proceden de rituales religiosos son resultado de, quizás, siglos.²⁶

Duke University Press, 1997, p. 3.

²⁴ Guerra, Ramiro, *op. cit.*, p. 41.

²⁵ Desmond, Jane, *op. cit.*, p. 5.

²⁶ Guerra, Ramiro, *op. cit.*, p. 12.

Los **ejecutantes** o **bailarines** son quienes hacen posible la danza a través del uso de su cuerpo, establecen movimientos que responden a la necesidad de comunicar. Esta comunicación parte del hecho de reconocer al danzarín partícipe de una comunidad que le permite expresar conocimientos compartidos.

Quiero puntualizar que algunos teóricos hablan de la teatralización de la danza y la describen como una forma de impregnar dramatismo en la producción dancística. Se consigue por medio del uso de un “complejo sistema de amplios recursos técnicos”.²⁷ Estos recursos, dice Ramiro Guerra incluyen música, artes plásticas, literatura, artes dramáticas y enriquecen el espectáculo de la danza. Josefina Lavalle, por otro lado, dice que “la danza teatral la constituye los llamados grupos folklóricos o ballets folklóricos que se nutren de la danza espontánea creada por el pueblo”.²⁸ Concluye que esto se da por las intenciones de los grupos folklóricos de mantener, sin lograr, una danza apegada al cómo la ejecuta el pueblo, pero también, de aquellos otros grupos que procuran un espectáculo más atractivo comercialmente mediante luces, escenografías, vestuarios u otros elementos. Considero que la teatralización no juega un papel tan importante para descartar lo que es o no tradicional ya que para muchas danzas tradicionales o folklóricas como para las escénicas, son muy necesarias las explosiones de color, la inmensidad de los accesorios, la expresividad de los bailarines y la exageración de los movimientos. A la danza tradicional no podemos limitarla al nulo uso de recursos técnicos.

Para lograr diferenciar una danza de otra es necesario tener conocimiento tanto de la historia del lugar en que surge como de la creación de la danza en cuestión; también, reconocer el espacio en que se ejecuta, tanto en su dimensión geográfica como simbólica y comprender el contexto político, social, cultural, económico que la rodea. Como latinoamericanista y científica social comprendo la importancia de la historia, del espacio y del contexto para la delimitación de procesos sociales pasados o actuales. Y es que, al estudiar a América Latina

²⁷ *Ibidem*, p. 9.

²⁸ Lavalle, Josefina, *op. cit.*, p. 79.

surgen problemáticas, desde la definición misma de la región, con las que es preponderante hacer uso de conceptos entendidos desde diferentes disciplinas y que permitan hacer una propuesta de estudio íntegra y que responda favorablemente a las exigencias del tema.

3. La danza ha sido clasificada según el contexto en el que tenga efecto y de los fines para los que se realiza, tenemos así: danza folklórica, danza ritual, danza académica, danza tradicional, entre otras. Cada especialista del tema ha propuesto algo diferente. Por ejemplo:

A. Pierre- Alain Baud, divide la danza en: Danza popular urbana, Danza folklórica, Danza clásica y Danza contemporánea. Esta división propuesta para la década de los noventas en México surge de la concepción de la danza como resultado de un proceso histórico, político, económico, etc. Para el caso de México, los medios masivos de comunicación que están al servicio del Estado han forjado una tradición dancística basada en un nacionalismo inherente a la danza desde la Revolución Mexicana. Esto permite hacer la primera diferenciación entre lo que se ejecuta en bailes populares en espacios de recreación (Danza popular urbana) y lo que se ejecuta en un escenario, como la danza folklórica (este escenario puede ser la calle misma pero que está mediada por los movimientos corporales preparados para un montaje). Por otro lado, la Danza contemporánea y la Danza clásica tienen que ver más con una tradición académica que surge en Europa.²⁹

B. Josefina Lavallo, considera dos grandes vertientes: Danza tradicional y/o popular y la Danza escénica. Dentro del primer rubro ubica las danzas creadas y ejecutadas por comunidades de forma espontánea y sin conocimientos académicos.³⁰ Mientras que las danzas escénicas parten de una formación académica y de la teatralización de las mismas,

²⁹Baud, Pierre-Alain, *op. cit.*

³⁰ Adicionalmente comenta que “La forma del baile sería la que no se aprende a través de un maestro indígena sino por imitación”. Atribuyendo así la pauta para pensar que la danza exclusivamente puede ser practicada por indígenas. Lavallo, Josefina, *op. cit.*, p. 80.

como es el caso de la Danza contemporánea, la Danza clásica y la Danza folklórica; para ésta última señala que se descontextualiza la danza tradicional y la teatraliza para ser comprendida por un público ajeno a la tradición escenificada.

- C. En Bolivia, Edmundo Miranda Castañón segmenta la danza en folklórica y popular. En la danza folklórica se mantienen tradiciones vigentes y entre ellas se encuentran danzas que remiten a la asociación del hombre con la naturaleza, de los gremios laborales que existen en una comunidad, otras que hablan de guerras pasadas o mitos fundacionales; por su parte, la danza popular está en constante cambio y puede o no, folklorizarse, es “aquella que sólo manifiesta su aceptación en un gran segmento de la sociedad y se hace ostensible en aquello que los sociólogos caracterizarían como una moda”.³¹

Antes de continuar quiero hacer un pequeño apunte respecto del *folklore* pues es un término vital para comprender la importancia identitaria que radica en “lo folklórico”. Para la Organización de los Estados Americanos (OEA), el folklore es:

el conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, predominantemente de carácter oral y local (...) Visto así, el folklor es entendido como depositario privilegiado de la identidad de cada país y núcleo central de su patrimonio cultural.³²

Por esta razón se convierte en un estandarte de discursos y posturas nacionalistas, así como de programas de protección y salvaguarda. Este término se acuña desde 1846 en Inglaterra; actualmente evoca “dos imágenes muy contrastantes: los residuos de un pasado preindustrial idealizado, estéticamente satisfactorio y políticamente sereno, y por otro lado los residuos de un

³¹ Edmundo Miranda, *op. cit.*, p. 28.

³² Coelho, Teixeira, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, Traducción: María Noemí Alfaro, Olga Correa, Ángeles Godínez, Leonardo Herrera, Distrito Federal, CONACULTA-Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 200. p. 235-237.

premodernismo irracional y supersticioso”.³³

Esta postura tiene opositores pues pareciera que el folklore es “puro en inmutable”.³⁴ Objetan que no se puede limitar el folklore a la “repetición pasiva de las formas arcaicas”³⁵ ya que existe en esta era de medios masivos de comunicación (como el internet). Ahora, para los estudios del folklore se incluyen la percepción de quienes participa y “la mutabilidad de las formas culturales y sus significados aceptados por consenso y a lo largo del tiempo en diferentes contextos”.³⁶ Para el caso de la danza, como expongo, aún algunos teóricos de este arte hablan de la primera imagen y por ello se logra una idealización romántica de lo que debe ser protegido y conservado, pareciera, de forma pura. Por otro lado, algunas expresiones folklóricas han sido apropiadas por el nacionalismo y la danza que se denomina folklórica no es la excepción.

Hay que considerar el contexto que sirve a esta investigación y para ello realizo algunas comparaciones entre la danza folklórica mexicana y la boliviana. En Bolivia la danza folklórica no se vive de la misma forma que en México, razón por la que no podríamos utilizar las mismas clasificaciones que Josefina Lavalle o Alain-Baud proponen. Sin embargo, punto que explico posteriormente, la danza folklórica boliviana, parece ser, empieza a tener el empuje que tuviera en los años treinta la danza folklórica mexicana. Con base en la danza que analizo en este trabajo, *Los Caporales*, concibo a la Danza folklórica o tradicional como aquella que, independientemente de nacer en una comunidad indígena, negra o urbana, promueve un sentimiento de pertenencia atribuida a la historia de la comunidad, a un ritual litúrgico, a la pertenencia a un género o un grupo social específico, etc. Se promueve gracias a que la comunidad la ejecuta y conlleva la organización civil de acuerdo a la unión y los fines comunes.

La danza folklórica ha sido catalogada por algunos especialistas, por

³³Barfield, Thomas (editor), *Diccionario de Antropología*, Distrito Federal, Siglo XXI editores, 2000, p. 237.

³⁴Coelho, Texeira, *op.cit.*

³⁵*Ibidem.*

³⁶Barfield, Thomas, *op. cit.*

ejemplo Josefina Lavalle o Amparo Sevilla, como una danza que transpola lo tradicional a escenarios y que procura su teatralización o folklorización, y así se crea una danza que no significa lo que *in situ* y desvirtúa por completo los elementos que definen esta danza (vestuario, música, pasos, significados). Esto, comentan, extermina las danzas tradicionales.

Considero que la danza folklórica boliviana tiene el empuje que en los años treinta tuvo la danza folklórica mexicana, después de la Revolución Mexicana, ésta se utiliza para el propósito del nacionalismo. Dice Alain-Baud que en México se desarrolla “una toma de conciencia de la riqueza del país, sin aportaciones exteriores particulares. Se montaron entonces espectáculos que magnificaron el folklor nacional”.³⁷ Actualmente estos espectáculos, aunque no tengan el mismo formato que en México, están tomando fuerza en Bolivia, sobre todo con la institucionalización de algunas danzas bolivianas y del apoyo para su difusión por parte de sectores culturales (organizaciones civiles, Ministerio de Cultura, ONG´s) como de los *mass media*. Esto no significa que actualmente la recreación de algunas danzas folklóricas no tenga una importancia comunitaria, en algunos casos se siguen renovando y reproduciendo: sones veracruzanos, danza de pascola, polkas. Es decir, las danzas “tradicionales” no quedan remitidas exclusivamente a una finalidad.

Propongo entender la danza como medio de expresión en sí mismo y, razón por la que el contexto es importante, no dice lo mismo en una comunidad que en otra; es en el medio en el que se crea una danza que los códigos de lenguaje compartidos logra que se pueda apreciar de forma singular. Sin embargo, la danza puede ser apreciada por diferentes públicos y éstos le pueden otorgar un significado diferente, lo cual no demerita su reproducción ya que la danza está en proceso de cambio constante y se reinterpreta cada vez que se ejecuta, por lo que no puede entenderse como algo inamovible o que tenga un significado unívoco. Es decir, cada interpretación de la danza puede contener códigos nuevos y si la danza se traslada a otro espacio o se ejecuta en otro tiempo, tiene otra

³⁷Baud, Pierre- Alain, *op. cit.*, p.45.

significación a partir de los códigos de lenguaje de la comunidad que la adopte y la adapta. Esto no reduce el significado que la comunidad creadora le otorga a la danza, incluso los códigos originales se transmutan al cambio de las generaciones y aunque sean en lapsos de tiempo más largo, se aportan nuevos significados; los cambios también pueden provenir de los cambios climáticos, de la necesidad por la conservación natural o de los cambios políticos internos, por ejemplo. Esta identidad singular es la que, probablemente, no puede insertarse en otros contextos, punto que planteo posteriormente.

Otra puntualización que retomo es el que las comunidades creadoras pueden ser indígenas, urbanas, campesinas, negras, etc. Esto es relevante cuando consideramos que existen danzas folklóricas que surgen en espacios urbanos como resultado de la interacción de las diferentes comunidades que coexisten en dicho espacio. Por ejemplo, en el caso de Los Caporales se combinan elementos indígenas y negros, campesinos y urbanos. Otra particularidad es que los espacios en que se ejecuta la danza folklórica boliviana suelen ser abiertos; es decir, la calle, los parques, los patios, etc., son los lugares donde se aprende a bailar y se baila. Una de las máximas expresiones del folclore boliviano son las procesiones de baile con finalidad litúrgica o civil, pero siempre utilizando las calles como los mejores medios de realización dancística. Sin importar mucho las condiciones climáticas y muchas veces dejando de lado las condiciones políticas del momento.

4. La danza, al igual que otras artes, mantiene una relación estrecha con el Estado³⁸ pues: con su auspicio ha regulado y determinado mucho sus posibilidades, condiciones y limitaciones.³⁹ Esto se da gracias a que el Estado,

³⁸ Margarita Tortajada, en su texto *Danza y Poder*, hace una revisión de la relación estrecha entre el Estado y la danza. Explica que “Partiendo de la concepción de Gramsci del Estado en su sentido más amplio (...) dentro de la esfera de la sociedad civil se impone la hegemonía de una clase por el consenso que se obtiene, y dentro de la sociedad política se da la coerción por medio de la violencia legalizada. Así, el Estado mantiene la hegemonía de una clase por la amenaza del recurso de la violencia y, fundamentalmente, porque abarca la cuestión del consenso por medio de alianzas y mediación de la sociedad civil”. En Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder*, Distrito Federal, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995, p. 20.

³⁹ *Ibidem*.

mediante diferentes regulaciones y normas, otorga apoyos o media en la producción y reproducción del arte y el deporte. En el caso de la danza y en especial la folklórica, se hace hincapié en su necesidad para la consolidación identitaria que pretende hegemonizar el Estado. Por ejemplo, en México: la inspiración nacionalista se desarrolló en un primer momento como una toma de conciencia de la riqueza del país, sin aportaciones exteriores. Se montaron entonces espectáculos que magnificaron el folklore nacional,⁴⁰ y esto puede surgir gracias a que “La danza como discurso del cuerpo puede ser de hecho especialmente vulnerable a interpretaciones en términos de identidades esencializadas asociadas con diferencias biológicas y étnicas”.⁴¹

La última afirmación denota la importancia de los rasgos físicos y culturales para la creación de una identidad; es decir, en la medida en que nos parecemos y compartimos comportamientos e historia nos podemos considerar parecidos y diferentes a otros. Con esto, se logra construir una lógica en la que los otros, que no se parecen ni comparten lo que nosotros, no caben. En muchos casos, incluso, lo que parece ser diferente se menosprecia y, en el extremo de los casos, se crean discursos y posturas identitarios chovinistas que al ser llevados al escenario político repercuten directamente en las formas de mirar hacia lo extranjero (lo “despreciable”).

En el Estado Plurinacional de Bolivia, la danza folklórica carga la bandera de “lo nuestro” y tiene que ver, también, con la necesidad de identificación frente al otro. El estudio de caso me permite reconocer una singularidad de la danza folklórica boliviana, ésta radica en que algunas danzas también nacen por estilizaciones surgidas en contextos urbanos (Suri Sikuri, Los Caporales) y están influenciadas por modas artísticas extranjeras que son adaptadas a la idiosincrasia y a los códigos de lenguaje de los bolivianos.

Desde hace algunos años se generan los mecanismos para la salvaguarda de las danzas folklóricas bolivianas. Estos mecanismos son promovidos por el

⁴⁰ Baud, Pierre- Alain, *op. cit.*, p. 45.

⁴¹ Desmond, Jane, *op. cit.*, p 6.

Estado Plurinacional desde finales del siglo pasado pero, también están siendo impulsados por organismos internacionales como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO por su nombre en inglés. La UNESCO promueve la salvaguarda cultural (no exclusivamente de la danza, pero sí la considera) a través de programas basados en las decisiones tomadas en las *Convenciones para la salvaguardia*. En estas convenciones participan todos los Estados integrantes de tal organismo y se proponen soluciones por las cuales se pueda conservar el patrimonio de la humanidad. Se plantea que el Patrimonio cultural inmaterial es piedra angular para la diversidad cultural y que, también, garantiza la sustentabilidad de las naciones. Para lograr una cooperación mutua en la comunidad internacional y con el propósito de crear mayor conciencia sobre los patrimonios mundiales, tienen lugar cumbres, convenciones y acuerdos, mediante los cuales se decretan las formas en las que deben actuar los “estados partes”.⁴² Los Patrimonios mundiales son “usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas- junto con los objetos inherentes- que comunidades, grupos, individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”.⁴³ Son herencias culturales que provocan un sentimiento de identidad y de pertenencia.

En 2001, la UNESCO declaró al Carnaval de Oruro como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, en este Carnaval miles de bailarines danzan en honor a la Virgen del Socavón. Esta declaratoria ha implicado la necesidad de crear la maquinaria útil para la conservación de las singularidades del Carnaval; las danzas, considero, se han vuelto una particularidad ya que condensan en imagen toda una producción artística. Desde la vestimenta hasta la música que las acompañan conservan y recrean expresiones culturales arraigadas, como la melancolía en las tonadas y las tonalidades desafiantes en sus ropas, la compartición en comunidad y su recreación en parques las vuelve accesibles para quienes gusten bailarlas. Las

⁴² Estados obligados por la convención y donde ésta está en vigor.

⁴³ *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial 2003*, París, Unesco, 17 de octubre de 2003.

danzas que se ejecutan en el Carnaval de Oruro, entre ellas la de Los Caporales, se conservan protegidas por el Estado con la finalidad de asegurar la realización del Carnaval sin alguna deformación o alteración y, se pueda mantener su nombramiento como Patrimonio de la Humanidad. Así, como acción posterior pero buscando salvaguarda, el Estado Plurinacional de Bolivia decretó en 2011 a Los Caporales como danza folklórica del patrimonio nacional.

II. Historia de la danza de Los Caporales

Primero debo aclarar que los libros y artículos que refieren al origen de la danza de Los Caporales tienen como eje central testimonios basados en entrevistas hechas a pioneros en bailar esta danza, gracias a esto tenemos historias que se contradicen o huecos temporales que no son aclarados. No por ello se demerita el trabajo hecho ni las investigaciones pierden veracidad ya que aunque se contradigan algunos aspectos, también se reafirman otros con los que podemos vislumbrar los cimientos que permitieron la creación de la danza. Por ejemplo, todas las versiones coinciden en la importancia de la comunidad afroboliviana en la construcción de la imagen de El Caporal.

El maestro en Arte Latinoamericano, Mauricio Sánchez Patzy, propone que la danza de Los Caporales “se origina en la danza de los negritos, la cual a su vez deriva de la saya y el tundiki⁴⁴ de los negros que habitan la región de los yungas de La Paz”.⁴⁵

Para este punto, realizo un pequeño repaso de cómo se enraíza la

⁴⁴Tundinki o tundinqui: Danza que visibiliza la comunidad negra boliviana al ser una de las más antiguas interpretada por mestizos en la ciudad. Tiene también el nombre de “muraratas” ya que hace referencia la población Murarata de la zona de los Yungas en La Paz, Bolivia: “entonan cánticos que acompaña con el movimiento de los cascabeles y sonidos de las maderas”. En Miranda Castañón, *op. cit.* p. 115.

⁴⁵ Sánchez Patzy, Mauricio, “Los Caporales”, en Casare Rodicio, Emilio (coordinador), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo 3, España, Sociedad General de Autores y Editores, 1999. p. 138.

comunidad afroboliviana en el actual Estado Plurinacional de Bolivia. La población africana que es trasladada al Alto Perú (actualmente República de Perú y Estado Plurinacional de Bolivia) durante la época colonial (siglos XVI-XIX) llega gracias al incremento del tráfico de esclavos promovido por los imperios español, portugués, holandés y británico. Algunos de estos esclavos son trasladados a las ciudades de Oruro y Potosí con la finalidad de trabajar en la minas de estaño y plata que, en esa época, estaban creciendo en producción. Sin embargo, las condiciones de explotación, el clima gélido, la preparación física, entre otros factores, sesgaron la posibilidad del trabajo de esclavos africanos en estas ciudades; por lo mismo, los sobrevivientes a las adversidades enfrentadas son reubicados en las zonas cálidas del altiplano boliviano, específicamente a la zona norte y sur de los Yungas del actual Departamento de La Paz. Allí son requeridos para trabajar en los cultivos de coca, uva, café y cítricos.

La organización para la producción agrícola requiere de un personaje que dirija a los esclavos. El caporal o capataz es quien hace este trabajo, su misión es vigilar y controlar a los demás esclavos. Esta figura persiste hasta la actualidad. Si bien, la comunidad afroboliviana ya no está en calidad de esclavitud, conserva, por lo menos hasta los años sesentas, la dinámica en la que se le otorga autoridad al caporal sobre la comunidad. La esclavitud se deroga en el siglo XIX posterior a las independencias y con la instauración de la Repúblicas:

Para el nacimiento de la República, 6 de agosto de 1825, el presidente en ejercicio Simón Bolívar decretó la libertad de los esclavos pero los gobiernos posteriores eludieron esa disposición hasta que en la presidencia de Isidoro Belzu se les concedió la libertad categórica en 1851 [...] los esclavos pasaron a ser pongos de las haciendas, hasta la reforma agraria de 1952. A partir de este año el afro accede a tierras y hace posible su vida libre en calidad de campesino principalmente en los yungas, con lo que también se crearon espacios de recreación de

sus propias características culturales como la danza y la música.⁴⁶

Durante la República, las comunidades negras continúan con el trabajo en las haciendas manteniendo un trabajo casi de esclavitud. Con las reformas de 1952, una vez abolido el trabajo gratuito en algunas haciendas “los colonos actuaron con violencia en contra de los patrones o mayordomos desalojándolos y apropiándose de todos los bienes, en otros se mostraron serenos y no tomaron ninguna represalia”;⁴⁷ bajo estas circunstancias ganaron así las tierras que ya trabajaban. Tras la instalación, la cimentación de la comunidad negra y su posterior visibilización, devienen nuevas formas de coexistencia para la comunidad en relación con el Estado y para con otras comunidades. Surgen hacia los años cuarenta del siglo pasado, por ejemplo, migraciones hacia la ciudad de La Paz por su cercanía y por ser ciudad proveedora de los insumos y servicios básicos para la supervivencia de la comunidad. Estas migraciones permiten la participación de la comunidad afroboliviana en diferentes fiestas litúrgicas paceñas.

Estas participaciones les permiten ser reconocidos en la urbe y comienza un proceso de transculturación,⁴⁸ incluso de exotización por parte de los ciudadanos, por el que pierden y ganan elementos culturales; y por el cual, también pueden influir en otros (pienso, principalmente, en los paceños ciudadanos). Esta interacción forma parte de la historia de la danza de *Los Caporales*.

⁴⁶ Gómez Silva, Napoleón, Rubén Pinto López y Wara Mendiola Azurduy (coordinadores), *Caporales 100% bolivianos. La historia del evento mundial de caporales*, La Paz, Campo Iris, 2010, p 25.

⁴⁷ Angola Maconde, Juan, *Raíces de un pueblo: cultura afroboliviana*, La Paz, Producciones CIMA-Embajada de España, 2000, p.112.

⁴⁸ Transculturación: término acuñado por Fernando Ortiz. Parte de la premisa del contacto entre dos o más culturas que se transforman, completa o parcialmente, entre sí. Es un proceso en tres etapas: la primera es la *aculturación*, en la que se adquieren elementos de la otra cultura; después viene la *desculturación*, en la que se pierden elementos de la cultura propia; y por último la *neoculturación*, donde se crean elementos nuevos, en Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Ciencias Sociales, 1991.

En internet, libros, blogs, videos, circula también la versión de la primera fraternidad⁴⁹ de Caporales. Los hermanos Víctor y Vicente Estrada, José Félix Zamorano Escalier, Héctor Escalier Flores, Marcela Alave Ramos, Jaime Durán, son algunas de las personas relacionadas con ésta. Cada uno de ellos aporta una mirada histórica respecto la configuración de la danza gracias a que pertenecen al primer grupo que ejecuta esta danza.



Hermanos Estrada en la Entrada folklórica al Jesús del Gran Poder, s/a.
Fotografía del archivo personal de los Hermanos Pacheco. Digitalizado para la red social Facebook.

La danza de Los Caporales, argumentan, es vista por primera vez en 1972 en la Ciudad de La Paz, Bolivia, en la entrada folklórica que año con año los habitantes de esta ciudad le dedican al Jesús del Gran Poder. Es una danza

⁴⁹ Las fraternidades son las unidades en que se organizan los bailarines. Este tema se abordará en páginas subsecuentes.

creada por iniciativa de los hermanos Vicente y Víctor Estrada Pacheco oriundos del barrio de Chijini (zona oeste de la ciudad) y que, desde muy jóvenes, gustaron de las danzas folklóricas, razón por la que a principio de la década de los sesentas ingresan a la Fraternidad Urus, cuerpo de bailarines que anualmente se integra a la mencionada festividad.

En la nota periodística (basada en la entrevista a Víctor Estrada) del 30 de noviembre de 2005, con título “Caporales. Historia de la Danza” y que se realiza para el diario *La Razón* (Bolivia), se menciona que en 1969 llega un grupo afroboliviano⁵⁰ de Tocaña de la zona de los Yungas (departamento de La Paz) a la ciudad de La Paz. Presentación gestionada por Alberto Pacheco, tío de los hermanos Estrada, y que logra ser el impulso determinante para la creación de la danza del Caporal:

Decidido, Pacheco gestionó la actuación de los yungueños en La Paz.

“Los comunitarios le dijeron que debía pedir el consentimiento del capo, el caporal; un viejo negro de buzo [pantalón], blusa y sombrero de ala ancha”. Además, “tenía un machete y dos cascabeles en las botas con los que anunciaba su presencia”, dice Víctor Estrada, sobrino de Pacheco. “¿Cuánto nos va a cobrar?”, le interrogamos al caporal, y él nos dijo que no quería dinero, sino latas de sardina Lombarda. Y se las dimos”.⁵¹

Posterior a este encuentro, junto con algunos amigos, los hermanos Estrada proponen inventar una danza que “fuera tan alegre y espectacular como la de los negritos”.⁵² Se recolectaron ideas de los integrantes de la Fraternidad Urus, de la cual Vicente Estrada ya era presidente. Estas ideas dibujan el primer esbozo de Los Caporales. La danza del Caporal fue planeada y, después, exhibida en 1972.

⁵⁰ El término afroboliviano se refiere a las comunidades que tienen ascendencia africana; sin embargo, en Bolivia, a pesar de ser un término políticamente correcto, se utiliza a la par de “comunidades negras”. En este texto se utilizan indistintamente con la razón de que mucha literatura del tema maneja así los términos.

⁵¹ *Caporales. Historia de una Danza*, 30 noviembre 2005, www.bolivia.com.

⁵² *Caporales. Historia de una Danza*, 30 noviembre 2005, www.bolivia.com.

Por otro lado, en el libro *El Carnaval de Oruro II (Aproximaciones)*, editado por Ediciones Latinas, Francisco Castellón Herrera, antropólogo, músico, ex-presidente de la Asociación de Conjuntos Folklóricos de Oruro dice:

La danza de los Caporales, no es producto de una investigación, estudio, proyecto o necesidad programada, por lo expuesto es el resultado, como se detalla a continuación de un hecho casual que se origina en la Facultad de Medicina de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, al final de la década de los 60, se lanza una convocatoria a la comunidad Universitaria de indicada Facultad para un Festival de danza Folklórica (...) La danza de los Caporales, llamado así, no es una danza afro-cubana o afro-boliviana mucho menos afro-yungueña, es más bien una danza enraizada en su origen urbano americano por la connotación de sus elementos que asimila de las diferentes culturas de América Latina.⁵³

Esta postura, aunque contradiga totalmente las anteriores, recupera una arista importante, el origen urbano de la danza. Mucha literatura del tema (danza folklórica) parece que argumenta que el folklore solamente puede surgir de comunidades campesinas, negras o indígenas. También denota los intercambios culturales que están surgiendo en América Latina y ahí la importancia del quehacer latinoamericanista, de la visión crítica e íntegra para comprender los diferentes tipos de movimientos sociales y sus efectos en todos los ámbitos.

La última versión que expongo es la de Héctor Escalier, uno de los fundadores de la primera fraternidad de Caporales en Oruro (Caporales Centralistas), que detalla en una entrevista que: “en mi infancia recuerdo la figura Central del Capataz de los negritos Tundiquis”, refiriéndose a la explicación que los hermanos Estrada dan del origen de Los Caporales. No concuerda con ellos en que exista una relación con los pueblos de los Yungas ni con la idea de que ellos hayan creado la danza pues sugiere que la comunidad del barrio de Chijini

⁵³ Godínez Quinteros, Jorge, “Contexto etnohistórico de la cultura negra en Bolivia”, en Condarco Santillán, Carlos, *El carnaval de Oruro II (Aproximaciones)*, Oruro, Casa Municipal de Cultura-Latinas Editores, 2003, p. 51-52.

aportó a esa creación.

De esta versión puedo rescatar varios puntos, primero, reafirmar la idea de la importancia de las comunidades afrobolivianas para la creación de la imagen de El Caporal, sea por la imagen de las comunidades yungueñas o por la de la danza de Tundiquis. También, la importancia de la comunidad en la participación de la creación del folklore, de su asimilación y difusión. La danza del Caporal, desde su origen se manifiesta en comunidad.

Cabe mencionar que no son las únicas versiones que existen y que probablemente surjan más. Este fenómeno se da porque constantemente se busca demostrar la propiedad de los movimientos folklóricos: danza, música, textiles, etcétera. Las pugnas del cómo, dónde, cuándo surge el folklor tienen cabida al tratar de crear los mecanismos para su protección y al hegemonizarlo o adoptarlo desde el Estado para que se incorpore a los discursos culturales nacionalistas.

El caso del origen de Los Caporales es un claro ejemplo de que el folklore se crea y se re-crea, se adapta y se reformula para permanecer vigente entre la comunidad (país, pueblo, ciudad).

Vestimenta

Junto con la danza, se inventa una vestimenta que permita exaltar rasgos específicos que evidencian la raíz original de la danza, esto con la finalidad de reafirmar la singularidad y la procedencia de la danza. Cabe señalar que con el transcurso del tiempo se modifican algunos de esos rasgos y se apropian otros que se insertan por modas, por imposiciones, que se estilizan o que se “rescatan”.

La idea inicial del vestuario de Los Caporales, afirman los Hermanos



Estrada, es propuesta de Víctor Estrada y Julio Rivas, y consiste para el caso de los caballeros en un buzo de color blanco amplio al estilo de los utilizados en las pampas argentinas y una blusa de color rojo, esta blusa lleva mangas anchas y “ambos adornados con escasas lentejuelas”.⁵⁴ Este diseño hecho para los varones también lleva una faja para ceñirse a la cintura, tiene un sombrero de ala ancha de paja que se coloca en la cabeza y se calza con botas negras que lucen dos cascabeles que suenan al momento de bailar. Un accesorio que es imprescindible es el látigo, en vez del tradicional machete que se utilizaba en la zona yungueña.

El uso del látigo tiene una carga simbólica al representar el mando y el uso de la fuerza para la represión, representa el uso del poder.

Las mujeres, por otro lado, portan una *pollera* (falda) acinturada que llega un poco arriba de las rodillas y una blusa decorada con lentejuelas y de mangas anchas con holanes. El calzado consiste en unas botas que cubren hasta la altura de las rodillas aproximadamente. El sombrero que se utiliza es de ala corta y de copa alta, decorados con listones.

El vestuario original es similar al que se utiliza en la danza de Negritos⁵⁵.

⁵⁴ Caporales. *Historia de una Danza*, 30 noviembre de 2005, www.bolivia.com.

⁵⁵ La danza de negritos surge en la zona yungueña de La Paz y llega al Carnaval de Oruro en 1956; al principio asistían comunidades negras; sin embargo, actualmente es una alegoría a los negros, aquellos que “por la noche se reunían para entonar melodías y cánticos de lamento y luego [realizaban] sus ritos al compás de sus instrumentos improvisados de tamboriles *rek'e* o

Uso de pantalones (buzos) de telas claras, muy utilizadas en las regiones cálidas, con cortes que permiten el movimiento para la labranza de la tierra o de la pisa de la uva. Las mangas amplias y holgadas, útiles en la producción agrícola por su comodidad, son estilizadas y exageradas creando así mangas con holanes exagerados.

Otra descripción encontrada en donde se detallan los cambios del vestuario es:

El disfraz de los caporales consistía en su primer diseño, pantalón estilo militar alemán, luego se usó un modelo abombachado, una camisa tipo guarachas cubanas, con una manta cruzada del hombro a la cintura, botas con cascabeles, el sombrero de paja, en la mano un látigo y cubierto el rostro con máscara de negro.

Las mujeres llevaban una blusa plateada con mantita estilizada, pollera con enaguas, botas largas, y un sombrero de chola adornado con lentejuelas.⁵⁶

En el video de “Bolivia Danza”⁵⁷, editado y producido por la Secretaría de Cultura en Bolivia en 1995, encuentro los siguientes detalles en las vestimentas: se conserva el uso de las mantillas, tanto para hombres como para mujeres. Las polleras se mantienen largas y llevan muchos fondos, apenas se marca el uso de las hombreras en hombres como en mujeres.

Actualmente, la evolución del vestuario ha generado revuelo en algunos aspectos, por decir que las faldas de las mujeres han disminuido de tamaño pues ahora solamente cubren hasta el muslo y gracias a los movimientos y el corte doble circular de la prenda, al bailar Caporal se muestran las pantaletas que, por

koancha[...] hacen referencia a la remembranza de los negros en su pasado y presente, mostrando la vida y estructura social al interior de esta comunidad”. Nota “Negritos: Historia de la esclavitud hecha danza” en *La Patria*, 1 de marzo de 2014, www.lapatriaenlinea.com.

⁵⁶ Mendoza Salazar, David, “Dos expresiones de la diversidad. La saya y los caporales”, *Diálogo Cultural*, Boletín no. 8, Junio 1995, Secretaría Nacional de Cultura- Dirección de comunicación cultural, p. 10.

⁵⁷ En mi estadía en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore, en ciudad de La Paz, comentando con la persona encargada del resguardo del archivo audiovisual, este no es el documento más antiguo que arroje imágenes sobre danza folklórica; sin embargo, ese material es inédito y recién se está catalogando, además este video sí es el más antiguo producido por un órgano estatal boliviano: *Bolivia danza*, Secretaría Nacional de Cultura, 1995, La Paz.

los mismos motivos, son un accesorio más que se debe considerar al momento de



Cholita caporal. Carnaval de Oruro 2017. Bolivia. Fotografía: Vladimir Ismael Quiroz Mendieta.

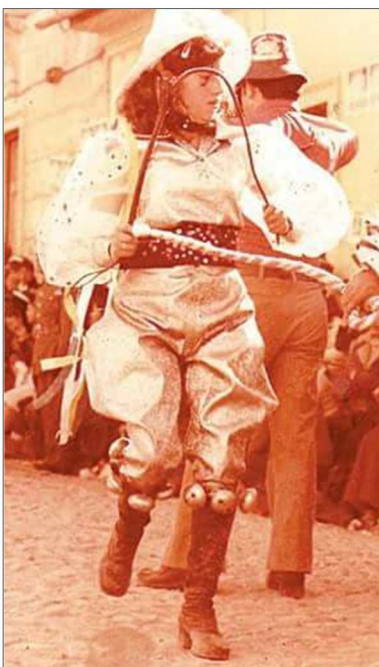
comprar el vestuario. En el caso de los varones, el sombrero ya no se porta en la cabeza, ahora es un accesorio que se lleva en la mano y que se utiliza para enfatizar algunos pasos. El buzo, por ejemplo, pronuncia un corte ancho hacia la cintura que se vuelve angosto hacia los talones. Otro elemento que cambia son las mangas anchas con holanes, ahora son mangas en las que las hombreras son abultadas y, a veces, exageradas con adornos más elaborados. Los buzos, polleras y blusas están completamente adornados con lentejuelas y son confeccionados por bordadores especializados en vestimentas folklóricas:

“Nos hicieron los encargos en la época de Navidad y a principios de este año. Lo que más tenemos que esperar es el diseño a gusto del cliente (...) trabajamos ropa para los morenos, diablos, caporales, osos, tinkus, tobas, *pujllay* otras danzas”.⁵⁸

El calzado de las mujeres se modifica y actualmente se utilizan zapatillas de entre 7 y 15 centímetros de alto, todos con plataforma para que no se desgasten rápidamente. Otro cambio: en el calzado de los varones se lleva más de ocho cascabeles por bota ya que entre más cascabeles porten, más sonoro es el paso. El látigo en mano ya es poco utilizado. Los escotes también evolucionan; las mujeres, por ejemplo, ahora llevan escotes pronunciados en la espalda y/o en el frente. Las trenzas francesas con las que son peinadas las cholitas son adornadas con unas *tulmas* (estambres entrelazados que tienen una terminación abultada)

⁵⁸ Mejía, Juan, “Bordadores trabajan contra reloj”, La revista, *La razón*, 09 de enero de 2016.

que combinen con el atuendo.



Lidia Estrada, primera macha caporal. Entrada Folklórica al Jesús del Gran Poder 1972, La Paz, Bolivia. Fotografía del archivo personal de los Hermanos Pacheco. Digitalizado para la red social Facebook.

Un personaje que se anexa a la danza del Caporal es la *macha caporal* que es una mujer que baila al estilo de los hombres (pasos, saltos, posturas, etc.). Su vestimenta consiste en una blusa escotada y acinturada. Usa el buzo similar al de los *machos Caporal*. Utiliza botas que, al igual que la de los varones, llega a la altura de las rodillas aproximadamente y van acompañadas por cascabeles.

Las tendencias de los colores o tipos de escotes dependen mucho de lo que “esté de moda”; es decir, los diseños varían dependiendo de los tipos de telas, los colores, los bordados, los escotes que ofrezca el mercado nacional o internacional: “El romper los esquemas tradicionales de la vestimenta para redefinirlos con diseños e innovaciones que cambian según la moda anual es un síntoma de la

modernidad”.⁵⁹

Los cambios que surgen en la vestimenta permiten revitalizar la vigencia de la danza y la adopción por jóvenes que se ven incluidos en esa modernidad.

Música

Hoy, como en toda historia de este tipo, los hermanos Estrada Pacheco muestran sus diferencias a la hora de recrear aquellos días. Así, la creación de la música, por ejemplo, divide sus muchos recuerdos.

⁵⁹Scarborough, Isabel M., “Construyendo identidad cultural y patrimonio en la festividad de la virgen de Urkupiña de Quillacollo”, en Robins, Nicholas A. (editor), *Cambio y continuidad en Bolivia: etnicidad, cultura e identidad*, Estudios Bolivianos Vol. II, La Paz, Plural Editores, 2005, p. 123.

Víctor afirma que fueron los integrantes de Los Payas⁶⁰ los primeros en componer los ritmos del caporal con los sonidos de la *tuntuna*, ritmos que luego fueron copiados por una banda. Por su parte, Vicente aclara que la música fue compuesta originalmente por una pequeña banda sin mucha experiencia, llamada Las Sombras Fantasma, del pueblo de Tiwanaku. Según el folklorista, los músicos construyeron el pegajoso ritmo del caporal imitando con sus instrumentos los tarareos y los silbidos de los jóvenes bailarines.⁶¹

La danza del Caporal se acompaña por música contagiosa que ha encontrado un lugar en las listas de popularidad en América Latina. Bolivia, Argentina, Chile, Perú, Ecuador, son solo algunos de los países que generan música de este género.

Al igual que la historia de cómo se crea la danza, la creación de la música genera vacíos o contradicciones. En la cita previa se mencionan dos versiones: en la primera los integrantes del grupo Los Payas aparecen como los primeros compositores, que gracias a la evolución y adaptación de la *tuntuna*, logran crear un ritmo diferente; la segunda versión habla de la banda Sombras Fantasma como los que logran imitar sonidos y así, consecuentemente, el ritmo.

En una tercera versión, conciliadora de ambas anteriores, Héctor Escalier dice: “La música fue compuesta por Freddy Suazo de los Payas, aportando también; vecinos de Gran Poder, inspirado en base a la *tuntuna*, la Música de Caporales, la banda “Sombras Fantasma” interpretaron y grabaron indicado ritmo”.⁶²

La creación de la música parece estar vinculada completamente a ritmos negros y es gracias a su evolución o su deformación que, combinada con las ideas de jóvenes paceños, surge el nuevo ritmo. Eric Hobsbawm, dice que la tradición se inventa gracias a las prácticas repetitivas que son “aceptadas abierta o

⁶⁰ Los Payas fue un grupo de música folklórica boliviana, que en los años sesentas y setentas del siglo pasado, tuvieron un gran éxito interpretando este género.

⁶¹ *Caporales. Historia de una danza*, 30 noviembre, 2005, www.bolivia.com.

⁶² Godínez Quinteros, Jorge, *op. cit.*, p45.

tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento”.⁶³ La música y la danza del Caporal crean un vínculo con el pasado y la asimilación del mismo.

La siguiente cita sacada del libro *El Carnaval de Oruro II* hace referencia a la descripción musical, dice el profesor Oscar Elías Siles:

La música de esta danza relativamente nueva, es originada en las tonadas de la danza de los negritos además de huayños tradicionales altiplánicos los que teniendo compases binarios, han sido transformados por requerimientos de los pasos y movimientos del baile en música de compases ternarios (6/8) con cuatro o seis compases en cada una de sus dos partes finalizando también con una original coda de cuatro compases.⁶⁴

La música también se ha ido revitalizando o deformando, consideran algunos folkloristas, con las novedades musicales del cono sur: cumbias villeras, samba, reggaetón, entre otros. Estos ritmos son modificados y adaptados al ritmo del Caporal. Por esta razón, las letras que acompañan a la música se han transformado de forma sustancial. En los años setentas y hasta finales de los noventas del siglo pasado, el tema principal giraba en torno a la comunidad negra o con referencia a la danza misma. Por ejemplo:

El ritmo negro.⁶⁵

El ritmo negro de corazón, el ritmo negro
saya boliviana saya⁶⁶, saya de los yungas (sabor moreno)
cómo mueven las caderas, al ritmo negro
se siente fuego en la sangre, fuego en los morenos
De los yungas de Bolivia viene la saya

⁶³Hobsbawm, Eric, *La invención de la tradición*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002, p. 8.

⁶⁴ Godínez Quinteros, Jorge, *op. cit.*, p.38.

⁶⁵ Castellanos, Edwin y Fernando Torrico, “El ritmo negro”, en *A los 500 años*, MCB Discolandia, 1994.

⁶⁶ Por muchos años la saya y el Caporal se consideraban lo mismo. Hasta que, después de varios estudios antropológicos y etnomusicólogos, se logró hacer una diferencia tajante entre la Saya (danza negra) y la danza de los Caporales (danza urbana). Para ver más sobre este tema: Romero Flores, Javier R., “La saya no es la saya. Decir la *verdad* para mentir”, *Anuales de la Reunión Anual de Antropología*, Volumen 2, Museo de Etnografía y Folklore, La Paz, 1991.

música afro boliviana, afro boliviana.

Otro ejemplo:

Mi samba, mi negra.⁶⁷

Bailando saya con mi negrita, yo me voy a Chicaloma⁶⁸

Dónde se habrá ido mi negra, por qué me ha dejado solo

En la fiesta de los negros, mis penas se irán bailando.

Actualmente, las letras versan sobre fraternidades pues entre más canciones les sean alusivas, más prestigio ganan:

Chévere que che.⁶⁹

Bailo en mi tierra querida, a los pies del Illimani

testigo de mis amores mis sueños e ilusiones

Que lindo bailar con San Simón

Orgullo de mi nación [...]

Sí señor, somos simones de corazón

somos simones de lo mejor

somos simones de La Paz.

Existen aquellas que, después de sucesos que abordaré en los siguientes capítulos, exaltan el origen boliviano de la danza del Caporal. Muchas veces estas canciones también hablan de la migración internacional, que si bien ha existido desde antaño, se ha visibilizado en el folklore:

Baires de San Simón.⁷⁰

Bailo (el caporal de mi tierra)

vivo (de mi tierra boliviana)

⁶⁷Torrigo, Fernando, "Mi samba, mi negra", en *El árbol de mi destino*, DiscolandiaDueri&Cia. Ltda., La Paz, 1992.

⁶⁸Chicaloma es una ciudad de los Sud (sur) Yungas de la Paz. La mayoría de sus habitantes son afro-bolivianos.

⁶⁹Álvarez, Álvaro, Álvarez, Henry, Andía, Orlando, y Benjamín Carballo, "San Simón de lo mejor (Chévere que che)", en *A bailar IV*, DiscolandiaDueri&Cia. Ltda., La Paz, 2016.

⁷⁰Álvarez, Álvaro, Álvarez, Henry, Andía, Orlando, y Benjamín Carballo, "Baires de San Simón", en *A bailar IV*, DiscolandiaDueri&Cia. Ltda., La Paz, 2016.

el caporal de mi tierra Boliviana.
Tiemblo (es el folclore que corre)
Vivo (que corre en estas venas)
Es folclore que corre por mis venas.
Estando lejos patria querida
mi corazón a ti no te olvida
por eso sueño muy pronto en regresar,
para embriagarme de ti, mi tierra
beber de tus ríos agua fresca.
Para bailar en tus calles el caporal.

Igual, existen aquellas que han sido adaptadas de un reguetón, de alguna cumbia o villera de moda:

Ámame.⁷¹

No puedo esperar, ya quiero tenerte
tomarte la mano, y llevarte a bailar.
Los días sin ti me saben a muerte,
son tragos amargos de cruel soledad.
Quiero que esta noche te quedas conmigo
llenos de pasión dejarnos llevar.
Ámame, dame tu locura y bésame,
no me tengas miedo, muérdeme,
sabes que te quiero, entrégate.
Deja que tu cuerpo sienta
que soy tuyo, corazón.

⁷¹ Bustamante Laferte, Norma Monserrat y Juan Alberto Solís Cosío, "Ámame", en *Ni solo ni mal acompañado*, Sony MusicEntertainment México, S.A., 2014. Adaptada por los grupos: Renovación andina para los Caporales de la Cervecería Nacional Potosí, Bolivia y Andesur para Caporal "Arte y Revolución" Tilcara de Jujuy, Argentina.

Los pasos.

Desde sus inicios, el Caporal muestra pasos acrobáticos. Como se puede ver en el video *Baila Bolivia*, previamente citado, la entrada del caporal reproduce movimientos de la saya afroboliviana; sin embargo, son pasos más brincados con la intención de mostrar, en la expresión corporal, altivez (no doblan el tronco, por ejemplo). Actualmente son aún más acrobáticos pues buscan exaltar la habilidad de los *machos* y *machas* caporal para girar, brincar, patear, caer en rodillas y volver a comenzar. El paso básico son dos pisadas con el mismo pie y que se va intercalando entre el pie derecho e izquierdo. A partir de este paso básico, nacen movimientos complejos en los que se cruzan los pies, se hacen giros o hay desplazamientos con brincos, sin dejar de marcar los tiempos de las dos pisadas básicas.

Las *cholitas*, adicionalmente, en algunos pasos mantienen un movimiento circular en la cintura que permite que la *pollera* (falda) gire de forma tal se levanta formando un círculo alrededor de la cintura de las mujeres. El movimiento de las piernas debe ir dirigido por los pies con un ligero giro de la rodilla hacia “dentro”, con la intención de que las piernas no se vean muy abiertas.

Los hombros de los bailarines suben y bajan al ritmo de la música. Mientras que los brazos bailan a la altura de las cinturas, a menos que el paso requiera otro tipo de movimiento. Por otro lado, las comparsas se mueven o fraternidades hacen pasos al mismo tiempo con el mismo desplazamiento.

Todos los pasos y movimientos que hacen los bailarines de Los Caporales promueven la noción de la altanería (postura de torso y cabeza), la fuerza (en brazos y piernas, más en los brincos y las caídas) y la coquetería (en manos, hombros, cintura).

Los ejecutantes y las fraternidades. (Evolución de cada uno.)

Debo decir que la danza de Los Caporales tiene, en sus inicios, dos personajes

principales: el *macho* caporal y la *cholita* caporal (hombre y mujer, respectivamente). Menciono esto que parece detalle menor pero que en realidad resulta todo un proyecto incluyente porque otrora, en muchas danzas, las mujeres no podían participar. Posteriormente se añadieron los *achachis* (antiguos o viejos) y las *machas* (mujeres que bailan como varones).

Las fraternidades son un conjunto de individuos que se juntan para ensayar una danza folklórica (no cambian de danza) y tiene como principio el apoyo fraternal entre los individuos que la componen, de ahí su nombre. La danza es enseñada por los mismos integrantes o hermanos.

Existen diferentes cargos dentro de las fraternidades: Guías, Directivo, Comité. Los Guías llevan ese nombre ya que son los que van guiando a la tropa o comparsa (a los danzarines) de acuerdo a los pasos y los movimientos que previamente se ensayen. Son seleccionados a través de concursos. Definen, por ejemplo, los lugares que ocupan los bailarines, los accesorios a usar, dirigen la disciplina de la tropa: horarios, uniformes, entre otros. En muchos casos, los Guías deben tener un mínimo de antigüedad en la fraternidad.

Los Guías deben ser avalados por el Directivo pues están en constante comunicación. El Directivo está compuesto por hermanos seleccionados para ocupar tales cargos, llevan las cuentas financieras, toman decisiones de vital importancia para la fraternidad, definen a través de concursos a los guías y a grandes rasgos, definen las participaciones de la fraternidad en las diferentes entradas y procesiones bolivianas.

Cada fraternidad que quiera iniciarse debe cumplir con diferentes requisitos para poder conformarse, entre ello se encuentra la validez oficial plasmada en una acta que sea reconocida por las organizaciones que realizan las diferentes entradas folklóricas.

Hay fraternidades creadas en centrales mineras como la de los Caporales Reyes de la Tuntuna ENAF, también las hay de empresas bolivianas como los Caporales CBN (Cervecería Boliviana Nacional, S.A.) o escolares como el Conjunto infantil Caporales Ignacio León o la de los Caporales Universitarios San

Simón:

La fraternidad folclórica y cultural Universitarios de San Simón fue fundada el 22 de noviembre de 1978 en Cochabamba. Merced al apoyo de la autoridades universitarias se afilió a la Asociación de Conjuntos del Folklore de Oruro, máxima expresión de la danza y música popular de Bolivia (...) tienen trascendencia en la historia de las fraternidades de baile bolivianas, ya que introdujeron modificaciones en la estructura de dichas organizaciones; su estilo juvenil y universitario se distingue de las antiguas fraternidades fundadas a partir de gremios, grupos de residentes o comunidades (...).⁷²

El ingreso a estas fraternidades depende del reglamento de cada una; en algunos casos se entra pagando vastas sumas de dinero y en otros, además, se entra con exámenes de pasos o mediante una selección según tus características físicas. Quiero puntualizar que la participación en las diferentes fraternidades incluye a hombres y mujeres, y actualmente aunque no se pertenezca al gremio que da origen a la fraternidad es posible ingresar siempre y cuando se cumplan las bases de sus convocatorias.

Muchos cambios que se vienen con la inserción de nuevas fraternidades o modas que se van colando entre los jóvenes son atenuadas por un tribunal de honor que pertenece a la ACFO (Asociación de Conjuntos del Folklore Boliviano) para que se respete la originalidad de la danza. Es decir, existe un comité en el cual se analizan los cambios que proponen las fraternidades en cuanto a pasos o vestimenta y se sancionan a aquellos que deformen, a vista del tribunal, la danza del Caporal.

La danza de los Caporales está marcada por muchos símbolos, algunos que a continuación describo. Cada una de estas perspectivas puede ser encausada para vislumbrar la aceptación social de la danza.

⁷² Sánchez Patzy, Mauricio, "Caporales de San Simón", en Casare Rodicio, Emilio (coordinador), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo 3, España, Sociedad General de Autores y Editores, 1999. p.139-140.

Primero como una máscara de poder. Foucault en su texto “Poder, derecho, verdad” aclara que la dominación juega un papel esencial en la conceptualización del poder y es porque a partir de su práctica, las relaciones de poder logran transitar entre los individuos (ya que no puede apropiarse); es decir, no es que el poder despedace al individuo sino que es parte del sujeto y al ejercer ese poder se generan redes en las que hay quienes tienen un mayor acceso de los aparatos de control (instituciones y reglamentos), pues el poder no está distribuido equitativamente.⁷³ Bajo este contexto, considero que se revitaliza una danza en la que se ostenta al caporal como la imagen del sobreviviente, del que tiene más que los demás, del que tiene el acceso a los aparatos de control sobre los no caporales, con la finalidad de que exista un empoderamiento a través de las expresiones culturales. Si bien es cierto, los bolivianos han logrado grandes cambios gracias a su unión como: expulsar a Gonzalo Sánchez de Losada, después de un mandato reprobado por la ciudadanía, o derogar a través de manifestaciones los códigos penales que los afectan en sus labores profesionales, o ganar la Guerra del Agua por la que transnacionales privatizaban hasta el agua de lluvia. También es cierto, que las representaciones culturales, al ser una carta de presentación que los autodefine y que los muestra fuera de sus fronteras, se vuelven atractivas con imágenes poderosas e intimidantes, una imagen que provee la danza del Caporal.

Segundo. Sátira y remedio contra las relaciones de violencia y explotación; estas relaciones tienen raíz en la época colonial, cuando se definen las particularidades del “deber ser” de los diferentes sectores que componen la sociedad y que se acentúan con la prolongación de estos distintivos hasta, por lo menos, finales del siglo pasado y que ahora dividen a la sociedad de acuerdo al color de piel y el poder adquisitivo. Considero que la danza de Los Caporales no funciona como remedio a las relaciones clasistas que se perpetúan en la sociedad boliviana, por el contrario, exagera las diferencias como resultado del proceso

⁷³ Foucault, Michel, *Genealogía del racismo. De la guerra de las razas al racismo de Estado*, Trad. Alfredo Tzveibely, Madrid, Ediciones la Piqueta, 1992, p.33-49.

cultural en el que se ha desenvuelto, primero con la recuperación simbólica del *cholaje* y, después, con el “blanqueamiento” de los ejecutantes de la danza (clases medias altas).

Tercero, símbolo de la paceñidad y la modernidad, este último punto, refleja que debemos de dejar de presuponer que lo indio es auténtico o tradicional y que lo citadino es moderno y comercial ya que no existe la pureza ni la inalterabilidad de la danza, todo el tiempo está en constante cambio. La necesidad de supervivencia nos hace adaptables a los cambios, paulatinos o efímeros. La danza, si se queda estática, al transcurrir el tiempo, deja de ser representativa para la comunidad.

En los años en que surge la danza de Los Caporales, por ejemplo, se considera que el folklor es para la gente chola (en los setentas son los indígenas migrantes a los suburbios urbanos) más que para la gente de ciudad. Actualmente la gente citadina participa en las comparsas o fraternidades que bailan en las diferentes entradas o procesiones del calendario litúrgico y civil boliviano:

El romper los esquemas tradicionales de la vestimenta para redefinirlos con diseños e innovaciones que cambian según la moda anual es un síntoma de la modernidad [...] Los caporales, al estilizar su vestimenta e interpretar los bailes con coreografías modernas y “artísticas”, cumplen con la función de distanciar la expresión de lo cholo o popular y transformarla y legitimarla en folklor o expresión cultural. Como resultado, hoy en día los Caporales son el baile tanto de ministros de Estado como de damas de sociedad, lo que ha creado en las entradas urbanas [...] ⁷⁴

Si bien es cierto, existen opiniones que se contradicen respecto la esencia de la danza de Los Caporales. Mientras por un lado se considera que “El Caporal narciso puede lucir sus peculiaridades que le otorgan una connotación de superioridad frente a los que pueden ser sus subordinados”⁷⁵; hay quienes

⁷⁴Scarborough, Isabel M., *op. cit.*, p.121-122.

⁷⁵ En otras palabras: “En los caporales sólo participan los amos y no los esclavos”. Rossells,

aseguran que “no se puede concluir que la gente que baila caporal quiera sentirse capataz o superior”⁷⁶; también hay quienes consideran que:

la incursión de la juventud y la apropiación por estos de este fenómeno, hacen que su proyección sea más dinámica y vertiginosa, ya que se rompen los moldes tradicionales, se traspasan esquemas viejos que norman la conducta de los cultores de la tradición, reinterpretan los valores de las fiestas [...] hacen que la danza sea generadora de status y cultura⁷⁷

Esto provoca un creciente ánimo por rescatar o consolidar *lo boliviano*. Al final, las diferencias derivadas del poder adquisitivo siguen siendo vigentes en la cotidianidad urbana y siguen generando discriminación, “más específicamente, los indígenas no bailan caporales”⁷⁸; sin embargo, retomo particularmente la percepción de integración gracias a la danza, por ejemplo Los Caporales, ya que me permite proponer que esto da apertura a discursos con bases nacionalistas que influyen, en discurso y praxis, la pertenencia intrínseca a la comunidad, pues:

En los encuentros multitudinarios de un país mestizo por excelencia, donde las fiestas son un componente social imprescindible, se encuentran pobre y ricos, indígenas, cholos, comerciantes, profesionales, empresarios, hijos de empresarios, mestizos de diferentes grados, “blancos”, criollos, gringos, urbanos y rurales [...] Los caporales producen una reubicación de elementos etnográficos de la diversidad contemporánea que a la vez apuesta a la posibilidad de alcanzar una identidad unificada.⁷⁹

Antes de abordar esta última idea, es prudente retomar algunos textos históricos que me permitan desarrollar varios aspectos del nacionalismo boliviano.

Beatriz, “Los Caporales: bailarines de la postmodernidad andina” en Estudios Bolivianos, Tomo 10 De historia y literatura, Instituto de Estudios Bolivianos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 2002, p. 98.

⁷⁶Cajías, Fernando, “La expansión de los caporales”, en Seminario origen y evolución de la danza de Los Caporales, La Paz, 23 noviembre de 2005. Citado en Gómez Silva, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁷ Nava Ascanio, “El Carnaval de Oruro y la danza del Caporal”, *El Carnaval de Oruro vol.3 (Aproximaciones)* Ed. Latina, Oruro, 2003 p. 47.

⁷⁸Rossells, *op. cit.*, p.98.

⁷⁹*Ibidem.*, p.98 y 100.

2. Estado y cultura. Bolivia en el corazón de Sudamérica

Don Franz Tamayo, en su creación de la Pedagogía Nacional, afirma que el indio es el ser fundamental de Bolivia. Gonzalo Romero

I. Antecedentes

Comienzo esta recapitulación histórica con la Revolución de 1952, cuando surge la necesidad de generar un cambio político en Bolivia y también es respuesta a un nacionalismo exacerbado después de la Guerra del Chaco. En palabras de Zavaleta Mercado nace con la “insurrección de masas del 9 de abril de 1952”.⁸⁰[sic.] Así:

La Revolución encontró a Bolivia con 3´019,031 habitantes, casi el 70 por ciento en el área rural, un 75 por ciento de analfabetismo, un sistema semifeudal de latifundio, con semiesclavitud disfrazada con el nombre de pongueaje, economía controlada por las grandes empresas mineras [...] ⁸¹

Después de ganar Víctor Paz Estenssoro (del Movimiento Nacionalista Revolucionario, MNR) las elecciones de 1951, la oligarquía, que se opuso rotundamente, pretendió no ceder ante tal situación y prefirió “desconocer las elecciones, encaramar en el poder una nueva junta militar y, en fin, suprimir todas las alternativas democráticas”.⁸² Sin embargo, este golpe de Estado que se propugna desde la oligarquía se convirtió en una revolución que procuró lograr el cambio político que tanto buscan diferentes sectores sociales, entre ellos: los

⁸⁰ Zavaleta, René, *50 años de historia*, Cochabamba, Los amigos del libro, 1998, p. 64.

⁸¹ Carlos D. Mesa Gisbert, “Una visión política de Bolivia en el siglo veinte”, en Miranda Pacheco Mario (comp.), *Bolivia a la hora de su modernización*, Distrito Federal, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 320. El pongueaje es un sistema de trabajo en el que la persona trabaja cuatro días para el patrón y un día para servicios personales, esto a cambio de cultivar un trozo de terreno para su mantenimiento. José Ortega, *Aspectos del nacionalismo boliviano*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1973, p. 10.

⁸² Zavaleta, René, *op. cit.*

obreros fabriles, los campesinos y los mineros. “Los obreros, en efecto, que habían jugado el papel central en el combate y que habían desbandado al ejército, se comportaron como lo que eran, es decir, como los amos de la situación”.⁸³

A grandes rasgos, la Revolución de 1952 impulsó algunas transformaciones que de fondo atacaron el orden social jerárquico:

1. Ampliación del poder estatal sobre la economía: Nacionalización de las minas.
2. Destrucción de las relaciones serviles-coloniales en la agricultura: Reforma agraria.
3. Incorporación de la democracia formal: Voto universal.⁸⁴

En 1952 se funda la Central Obrera Boliviana gracias al sindicato minero que la encabeza y organiza, además de dotarla de una ideología. Es necesario mencionar que los mineros ingresan a la política como un colectivo que se hace fuerte a partir de los vínculos que se forjan por la pertenencia a su sindicato, “se votó y se actuó cuando se pudo y fue necesario, como clase compacta, organizada y orientada por las formas orgánicas sindicales”.⁸⁵ Además, le dota al minero de una identidad a partir de la pertenencia al sindicato.

Así la actividad minera se ratifica como parte esencial de la economía. Es entonces que se impulsa, además de una reforma agraria y un sufragio universal, la nacionalización de las minas; que conlleva, también, la organización de la Corporación Minera Boliviana. Puede pensarse que esto empodera económicamente a Bolivia o que, por lo menos, la enriquece por tener el control de uno de los sectores económicos que para la época, más le aporta; sin embargo:

La nacionalización de las minas, por ejemplo, significó la expropiación de

⁸³ *Ibíd.*, pág. 66.

⁸⁴ Rivera Cusicanqui, Silvia, *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa 1900-1980*, 4a. edición, La Paz, La mirada salvaje, 2010, p. 141.

⁸⁵ Gustavo Rodríguez, Ostría, “Los mineros de Bolivia en perspectiva histórica”, en *Convergencia*, enero-abril 2001, Núm. 24, pp. 271-298.

casi todo el capital extranjero invertido en ese momento en el país. Pero el imperialismo, que seguía muy de cerca los hechos de Bolivia, no tardó en imponer indemnizaciones excesivas y por lo demás, mantuvo el control de los sectores claves de la minería impidiendo la instalación de las fundiciones, monopolizando el transporte, etc.⁸⁶

Esto provocó una paralización minera en Bolivia y un deterioro en las relaciones forjadas por la Revolución Nacional. Más allá de provocar cambios que beneficiaran a los mineros o la producción minera, se debilitó al sector con la política de estabilización monetaria que se deviene hacia 1956 y con la que se pretendió hacer frente a la crisis financiera boliviana. Con la desconfianza hacia el estado que nace de la susodicha estabilización, los mineros estuvieron activos en 1964 cuando buscaban el derrocamiento de Paz Estenssoro (a quien con anterioridad habían apoyado) con la finalidad de encontrar un proceso de democratización social. Con esto se provocó, también, un enfrentamiento de los mineros con el MNR por las diferencias ideológicas ya que pretendieron, ahora, responder a los intereses propios más que a los del partido.

En varios sentidos la Revolución Nacional indujo en Bolivia un proceso consciente y más o menos sistemático de modernización. Terminó con los criterios estrictamente clasistas, adscriptivos y particularistas para el reclutamiento de la élite del poder y de los puestos más importantes de la administración pública; la estratificación social se hizo menos rígida [...]⁸⁷

Una de las características principales de la agricultura boliviana para 1952 es su sistema de trabajo, en el que los agricultores tenían que trabajar para el dueño de las tierras a cambio de obtener acceso a sembrar apenas para la subsistencia del agricultor y su familia. Con la insurrección de abril, los campesinos cambiaron radicalmente y comenzaron a entenderse como

⁸⁶ Zavaleta, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁷ H.C.F. Mansilla, "Élite de poder, problemas de gobernabilidad y cultura política en Bolivia, en Mario Miranda Pacheco, *op. cit.*, p. 420.

ciudadanos, a partir de su adscripción al sindicato campesino. La Revolución trajo, para el 2 de agosto de 1953, el Decreto Supremo 03464 con el que se asentó la expropiación y la redistribución de tierras. Este hecho, que procuró el impulso agrícola, también encaró obstáculos, “el problema jurídico de la expropiación de los latifundios permaneció estancado en la interminable maraña de negociaciones y trámites de las oficinas de reforma agraria”.⁸⁸ De igual forma, “Una táctica frecuentemente utilizada por los hacendados para consolidar las tierras usurpadas a la comunidades habían sido el asentamiento de colonos traídos de otras regiones en las tierras de propiedad controvertida”;⁸⁹ con esto, los colonos defendían la hacienda y enfrentaban a la comunidad que disputaba la tierra. A diferencia de las minas, esta expropiación no conllevó una indemnización.

Bolivia se considera un país con un alto índice de población indígena y pareciera que ésta no participa en esta Revolución; sin embargo, si uno toma con cautela esta afirmación, se debe considerar que a partir de 1952 son considerados campesinos, y en algunos casos obreros, antes que indígenas⁹⁰ gracias a que la “Sindicalización a escala masiva y milicias obreras y campesinas serán la forma contundente del nuevo poder las masas en la arena política”.⁹¹

Sin embargo, aún con estas prerrogativas, las formas de actuar de la población indígena se evidencian en los modos de organización y dirección dentro de los sindicatos:

Con la revolución nacional de 1952, se logró socavar en buena medida este rol intersticial de las autoridades indias y con ello se abrió paso a un creciente predominio de las mediaciones sindicales en la relación comunidades-Estado. Sin embargo, en el interior del aparato sindical

⁸⁸ Rivera Cusicanqui, Silvia, *op. cit.*, p. 151.

⁸⁹ *Ibíd.*, p.150

⁹⁰ En palabras de Sergio Ricco: “Si bien antes aymaras, quechuas, tupis, guarayos, chacobos, sirionos, mbias, etcétera, quedaban bajo el término de indios, después del 52 se les engloba como campesinos”. Ricco, Sergio, “Lo étnico/nacional boliviano. Breves reflexiones”, en Miranda Pacheco, *op. cit.*, p. 182.

⁹¹ Rivera Cusicanqui, *op.cit.*, p. 142.

continuaron manifestándose las disparidades y heterogeneidades que revelan los distintos modos de inserción del sindicato en las estructuras organizativas previas.⁹²

Debo recalcar que esta propuesta me parece pertinente para ir considerando uno de los puntos que hacen del actual gobierno boliviano un parteaguas en la historia del país, pues con la revolución no se lograron crear los medios para la integración de los bolivianos como parte de un proyecto que pugnara por la unidad nacional o que, por lo menos, buscara configurar un sentimiento de pertenencia o de identificación. Si bien los sindicatos que nacen de la Revolución del 52 sirvieron para la búsqueda de la organización del sector que representaban, poco resolvieron sobre las diferencias entre los mismos sindicalizados, entre afiliados y no afiliados (aunque fueran del mismo sector productivo) o con otras formas de organización preexistentes. Aunado a esto, las fragmentaciones internas del proyecto del partido en el poder: MNR, provocó grandes polarizaciones y rupturas dentro de los sindicatos.

La necesidad popular de acceso a la democracia logra en 1952 el voto universal que se ve consumado en 1956 cuando, por primera vez, votan analfabetos y mujeres. La inclusión de estos sectores es una muestra de la voluntad de abrir espacios públicos a quienes antes no podían acceder a ellos. Otra muestra de ello es la incursión del *cholo*⁹³ en la economía local:

⁹² Rivera Cusicanqui, *op. cit.*, p.161.

⁹³ Respecto al tema: "Peredo (2001: 31) señala que el cholaje, en el caso de La Paz, no es únicamente una cultura "colchón" –que amortigua "el golpe" de los indígenas que llegan a la ciudad– ni tampoco es sólo una cultura "escalera" para ascender desesperadamente. El cholaje es también un mecanismo de resistencia y de transformación de la segregación criolla-occidental que sufre el aymara en la ciudad. Desde este ángulo lo cholo en La Paz puede ser considerado como una "subcultura" al interior de la amplia gama de los mestizos, mas los miembros de tal subcultura no pretenden adaptarse pasivamente a la sociedad urbana occidental, pues en cambio buscan la incorporación/transformación de ese mundo que los discrimina y que les impide ser como son y como quieren ser". Por otro lado, expone respecto al contexto que: "Ciertamente la construcción ideológica del mestizaje, formada durante décadas y consagrada desde 1952 [gracias al Revolución], desbarató la identidad de la subalternidad chola, la cual terminó fagocitada por una euforia colectiva que se regocijaba en la ciudadanía otorgada desde arriba. Ésta fue, sin duda, otra fase del proceso de cholificación, pero donde cualquier potencialidad rebelde estaba

En efecto, el proceso de ampliación del mercado interno generado por la Revolución permitió agitar, primero los “espíritus animales” de muchos sectores criollos que ya desde el pasado hacían del comercio una forma de vida, estos grupos más la incorporación de otros permitida por la democratización de abril, dibujó un tablero económico en el cual se descubría con mayor nitidez que el “cholaje” se iba ocupando de muchas labores de la intermediación comercial.⁹⁴

Esto también le permitió tener gastos suntuarios que se irán, poco a poco, reflejando cada vez más en las expresiones litúrgicas como las entradas folklóricas que se efectúan en honor de santos locales: Virgen de Urkupiña en Cochabamba, Virgen del Socavón en Oruro, Jesús del Gran Poder en La Paz.

Otro ejemplo de esta democratización fue la apertura a la participación de diferentes sectores en la política local y nacional, que buscaban ser parte de la nueva burguesía y esto a su vez respondió al abatimiento de la oligarquía y a las ganas de construir un espacio político y social diferente, que dejara de lado las formas señoriales en que se relacionaban los bolivianos en esta temporalidad:

Tal es el resultado principal de la revolución: la casta dominante se convierte de oligarquía en burguesía [...] el precio que tiene que pagar es la aceptación en la esfera estatal de la masa que había estado siempre fuera de ella. El quantum de esa masa eran los campesinos indios y son los propios obreros los que, merced de su atraso ideológico, crean condiciones para que el campesinado se alíe con la nueva burguesía, que ahora tiene que abandonar sus sentimientos racistas, por lo menos en las palabras.⁹⁵

La población menos visible en todos los procesos históricos bolivianos, es

completamente anulada y domesticada”. Ver: Rodríguez García, Huascar, *La choledadantiestatal. El anarcosindicalismo en el movimiento obrero boliviano (1912-1965)*, Libros de Anarres, Buenos Aires, 2010, p.395 y 312. Entre paréntesis: Peredo, Elizabeth, *Recoveras de los andes. Una aproximación a la identidad de la chola del mercado*. Fundación Solón, La Paz, 2001.

⁹⁴Toranzo Roca, Carlos F., “Burguesía “chola”, una sorpresa de la sociología”, en Miranda Pacheco, *op. cit.*, p. 294.

⁹⁵Zavaleta, *op. cit.*, p. 83.

la comunidad negra. Ésta no parece ser parte de la Revolución del 52. Sin embargo, cito un texto que puede proponer una razón por la que esta invisibilización se mantiene durante estos procesos políticos que afectaron directamente la organización en el sector agrícola, principal actividad económica en los poblados negros yungueños (Yungas, La Paz):

Lo propio se observa en las cartillas censales del INE, donde no existe la gente de color, pues estamos considerados como indígenas, siendo que tenemos características distintivas muy propias que nos diferencian de los demás grupos como el modismo en el hablar.⁹⁶

De igual forma, y aunque este argumento no sea definitivo para la poca visibilización de la población negra, sí debemos considerar que una de las pautas post revolucionarias para “ser parte” de los procesos políticos e incluso históricos (porque ya se es ciudadano, previamente no) es el ingreso de la población indígena-campesina, indígena-obrera, mestiza-obrera, etc., a los sindicatos. En esta investigación no se han encontrado datos que permitan considerar que la comunidad negra se integre a algún sindicato.

En términos generales se puede concluir que no se logró consolidar un proyecto de nacionalización porque no se dio un abandono de la cultura local (incluso podría pensar que gremial) en pos de una cultura nacional. A pesar de haber desfalcado parte de la oligarquía, quienes subieron, no buscaron más que suplir ese lugar, y quienes llegaron a ser parte de la burguesía, lo lograron a base de mecanismos económicos sin promover la unión identitaria. Esto implicaba “vaciar” al hombre para predisponerlo a la dominación económico-ideológica lo cual no se logra en Bolivia porque, en palabras del teórico Zavaleta Mercado, no completó su “descampesinización”⁹⁷. Al contrario, parece que las formas sociales

⁹⁶ Angola Maconde, Juan, *Raíces de un pueblo. Cultura afroboliviana*, La Paz, Producciones Cima/ Embajada de España, 2000, p. 52.

⁹⁷ Al respecto de la nacionalización, Zavaleta Mercado menciona que existen tres grandes intentos de proyecto nacional en Bolivia. El primero con la Central Obrera Boliviana, la cual resultó ser muy primario. El segundo, el Proyecto Nacionalista de la Revolución (52') se asemeja más al proceso

se conservaron, revitalizando divisiones (aunque no necesariamente excluyentes) a partir de prejuicios adquiridos desde tiempos de la colonia.

La Revolución sienta las bases de la modernización que viene con los posteriores gobiernos militares y que se cimenta en los cambios estructurales que devienen de la reorganización social: “El desplazamiento de una clase alta con funciones múltiples y a la vez difusas por una nueva élite con roles políticos relativamente más específicos debe inscribirse dentro de este esfuerzo modernizador.”⁹⁸

Para 1964 se dio un golpe de estado apoyado por Estados Unidos, gracias a su “doctrina de seguridad nacional, [se da] el comienzo de un ciclo militar en América Latina”.⁹⁹ En Bolivia los portadores de tal cargo fueron los generales René Barrientos y Alfredo Ovando. Esta etapa política surgió con la radical separación entre el Estado y el sindicato obrero debido, en parte, a los problemas internos que tuvo el MNR; y se reflejó, primero, en las masacres que se organizaron, en las que fueron víctimas los mineros (1967, San Juan), y, segundo, con en el pacto militar-campesino: “Demuestra ello sin dudas hasta qué punto los campesinos se habían convertido en el núcleo conservador del país, en su calidad de productores independientes”.¹⁰⁰

Significó, entre otras cosas, un cambio en la organización política pues pretendió poner en orden las diferentes facciones en tensión, también garantizar la seguridad interna contra los comunistas (enemigos públicos en muchas partes del mundo), de igual forma promover la inversión extranjera al asegurar la estabilidad

occidentalizador y unificador. El tercero, el proyecto oligárquico señorial que aspira a la supresión y reconstrucción de lo popular al servicio de su imposición hegemónica. Aguiluz Ibargüen, Maya y Norma de los Ríos Méndez, *René Zavaleta Mercado. Ensayos, testimonios y re-visiones*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores/ Flacso-México/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad Mayor de San Simón/ Universidad Mayor de San Andrés, 2006, p. 55-56.

⁹⁸ Mansilla, *op. cit.*, p. 420.

⁹⁹ Carlos D. Mesa Gisbert, *op. cit.*, p. 322. José Ortega al respecto dice: “Barrientos, general de formación estadounidense, significó el triunfo de la penetración norteamericana”, en Ortega, José, *Aspectos del nacionalismo boliviano*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1973, p.41.

¹⁰⁰ Zavaleta, *op. cit.*, p. 104-105.

económica derivada de una estabilidad social.¹⁰¹

Empero, la intervención de Estados Unidos reformuló la postura del sindicato campesino al promoverse, desde el Estado, una reforma fiscal en la que se le exhortó al campesino a pagar un impuesto por la propiedad de tierra. Esto generó una polarización en el sindicato, conformando así el Bloque Independiente Campesino que se afilió a la COB (Central Obrera Boliviana) y otra que siguió apoyando al Pacto Militar-Campesino. Así, el cerco político que se pretendió implementar a la COB pierde fuerza. En contraparte la Ley de Seguridad del Estado, con la que se justificó la represión a los mineros influyó “en algunos mandos medios y superiores de las propias Fuerzas Armadas”.¹⁰²

A la muerte de Barrientos, en 1969 comenzó el periodo del General Ovando y para 1970 el de José Torres, ambos con ideas democráticas provenientes de la Revolución del 52. Se promovió la nacionalización de la Gulf Oil Company y el cese de la Ley de Seguridad del Estado. A pesar de esto, el panorama no es prometedor:

El sindicalismo radicalizado, los universitarios ultristas y los intelectuales intransigentes, condujeron el proceso a la Asamblea Popular, una suerte de Soviet en los Andes, que no pasó de la retórica incendiaria y la oposición enconada al débil gobierno, mientras las fuerzas, a esas alturas tradicionales conservadoras, se sumaban, asustadas por el revolucionarismo incandescente que se respira en las calles, para derrocar a Torres.

Así nace, en agosto de 1971, un nuevo momento del que surge una figura clave en la segunda mitad del siglo, Hugo Banzer.¹⁰³

El gobierno de Banzer (1971-1974) se tradujo en una constante lucha de

¹⁰¹ Un ejemplo de ello es la inserción de la: “Gulf Oil Company, que pronto se convirtió en la inversión extranjera más significativa en el país.”, en Rivera Cusicanqui, *op. cit.*, p.169.

¹⁰² Rivera Cusicanqui, *op. cit.*, p.171.

¹⁰³ Mesa Gisbert, *op. cit.*, p.323-324.

las masas contra sus intenciones autoritarias. También implicó un impulso a la economía a través del apoyo a empresas privadas, un aumento de infraestructura, costos altos de las materias primas exportadas por Bolivia y el incremento de escuelas a nivel primaria; en contraposición con el cierre de universidades, la devaluación del peso boliviano y su inevitable reajuste económico y la persecución y exilio sobre quienes se encontraban en contra del general Banzer. Este periodo terminó en 1977 con la llegada de Jimmy Carter a la presidencia de Estados Unidos Americanos y gracias a la oposición férrea de las masas. La crisis política se profundizó: “tres elecciones y cuatro golpes militares entre 1978 y 1980 son el testimonio elocuente de la magnitud de esta crisis”.¹⁰⁴

Llega así una etapa en la que comienza a renacer el poder oligárquico que recae en el sector empresarial y que no procura una reconciliación con las masas. Entre los efectos de este proceso, están: el debilitamiento de la COB, la limitación de salir a las calles, la violencia contra centros mineros, la persecución de líderes sindicales. En este contexto:

Entre 1972 y 1977, bajo la presidencia de facto de Hugo Banzer, se eliminaron los feriados del Lunes y Martes de Carnaval; en 1978 se restituyó el del martes. Al iniciarse la Entrada del Carnaval de Oruro, Banzer señalaba en su discurso: “Basta, se suprime el Carnaval. Paz, Orden, Trabajo. Un país más hacia el mar, es un día de trabajo” (P: 8/ 2/ 1975). Indudablemente las limitaciones impuestas desde el Estado tuvieron un fuerte impacto negativo en el Carnaval de La Paz [...] llama la atención que en 1978 Banzer emitiese el Decreto Supremo No. 15304, por el que se confirma a Oruro como centro de toda actividad folklórica del país.¹⁰⁵

En 1982, se logra una estabilidad política con la Unidad Democrática y Popular, que gana la presidencia con Hernán Siles; sin embargo, de este mandato

¹⁰⁴ Rivera Cusicanqui, *op. cit.*, p. 174.

¹⁰⁵ Peres Cajías, José Alejandro, “Pepino, chorizo, ¿sin calzón? Estado y Carnaval de La Paz en el siglo XX”, en *Carnaval paceño y jisk'a anata*, Tomo 1, Instituto de Estudios Bolivianos, La Paz, 2009, p.223. Entre paréntesis: Diario *Presencia*, 8 de febrero de 1978.

se deviene, para 1985, una crisis económica en la que la “hiperinflación se adueñó de los bolsillos de los bolivianos”.¹⁰⁶ Con esto llegaron nuevos ajustes económicos que fueron impulsados con Paz Estenssoro al ganar las elecciones, y que dejaron a gran parte de la población sin empleo y en la pobreza. A la par, los festejos litúrgicos y autóctonos más importantes, por lo menos en La Paz, comenzaron a retomar importancia gracias a la Alcaldía en turno; sin embargo, la crisis económica no permitió que estas fiestas recuperaran la participación de las masas.

Llama mi atención que para esta década, y desde la anterior, se comienzan a reconocer aspectos que más allá de denotar la importancia de pertenecer a un gremio, procura un acercamiento de los bolivianos con los *orígenes*, sean estos cuales sean, de su folklore. Un ejemplo: en 1982 por iniciativa de jóvenes estudiantes de Coroico (Nor Yungas, La Paz), alentados por el secretario del colegio al que asistían, participaron en la entrada de la fiesta de Coroico y decidieron bailar “algo diferente [...] Entre los alumnos afrobolivianos, algunos tenían la idea de reconstruir y bailar saya”.¹⁰⁷ Así comenzaron una investigación en la que se hicieron entrevistas a diferentes personas: músicos, antiguos danzarines, abuelos, tíos. Con esto, lograron reconstruir la música, algunos pasos y vestimenta de la saya antigua. Actualmente esto se ha ido transformado y adaptado a la realidad boliviana (música, instrumentos, vestimenta); sin embargo, quiero recalcar que gracias este proceso se logra una visibilización de los pueblos afro bolivianos.

Desde la esfera política nos encontramos con una década que, en palabras de René Antonio Mayorga, “ha producido transformaciones estructurales tan profundas y drásticas que no sería pertinente hablar de una nueva problemática democrática”.¹⁰⁸ Los cambios que surgieron se reflejaron en la búsqueda de un

¹⁰⁶ Mesa Gisbert, *op. cit.*, p.326.

¹⁰⁷ Templeman, Robert W., “Renacimiento de la Saya: el rol que juega la música en el movimiento negro en Bolivia”, en *Anales de la Reunión de Etnología*, La Paz, 1995, p. 89.

¹⁰⁸ Mayorga, René Antonio, “Gobernabilidad, la nueva problemática de la democracia”, en Miranda

gobierno hegemónico y en un sistema de partidos que se amplió por la diversificación de los mismos, pero que a su vez, sea apoyado por las mayorías. En el plano económico, con la entrada del neoliberalismo, gracias al impulso que tuvo después del Decreto 21060¹⁰⁹, entró la libre contratación que a la postre debilita, aún más, la fuerza sindical.

En cuanto a la participación política de la población indígena:

El despertar indígena-campesino se hizo a ritmos más intensos y las resistencias adquirieron otras fisonomías. El campesinado indígena asumió su papel de actor fundamental en la lucha por la recuperación de los recursos naturales. Su lucha por una nueva ley de tierras que revirtiera la tendencia a generar nuevas formas de latifundio; por la defensa del agua, que estaba en la mira de las clases dominantes para su privatización; y la no erradicación de los cultivos de coca [...] el neoliberalismo reactivó lo indígena desde una posición cultural y como un instrumento emancipador, como complemento a la pertenencia y posición clasista.¹¹⁰

De este modo, en la última década del siglo pasado, el ingreso de empresas transnacionales a Bolivia aumentó y se generaron los cambios que se necesitaron para la protección de las inversiones extranjeras; por ejemplo, el exceso en las represiones a sindicalizados.

El sector estatal de los hidrocarburos abrió las puertas a los capitales extranjeros y provocó, a la larga, una exacerbación de las desigualdades sociales ya que las políticas económicas no lograron reducir la pobreza y condicionaron

Pacheco, *op. cit.*, p, 331.

¹⁰⁹ Mientras Paz Estenssoro gobernó en 1985 propuso un reacomodo económico que mejoró la situación económica del país. Entre las propuestas estuvo la regulación de la venta de las divisas (especial de los dólares americanos) y del tipo de cambio oficial; también, las hipotecas debían cubrirse en moneda pactada y en el tipo de cambio del día en que se efectuaba la transacción. Mencionó el papel del Banco Central de Bolivia como principal gestor y supervisor de las exportaciones e importaciones, se dispusieron las tasas y los porcentajes para transacciones. Y, aclaró, que “no se puede exportar el patrimonio artístico y el tesoro cultura de la Nación”. Decreto Supremo No. 21060, La Paz, 29 de agosto 1985.

¹¹⁰ Moldiz, Hugo, *op. cit.*, p. 76-77.

una actitud social que permitió el empoderamiento del pueblo a través de las protestas, y posteriores vencimientos, en las llamadas Guerra del agua y Guerra del gas. En ambas se procuró la privatización del recurso.

Las festividades se convierten de vital “interés y fomento de la empresa privada [para] aprovechar oportunidades de mercado generadas por la fiesta”.¹¹¹ Las autoridades, por su parte, tratan de recuperar el evento de carnavales, en un intento de “legitimar una serie de discursos entre la población, de aprovechar un espacio para ser visto dada la valoración de los sectores populares paceños”.¹¹² Incluso, la invitación a participar en el Carnaval paceño provenía, principalmente, de la Alcaldía.

Una acotación necesaria es que en la década de los noventa, y como resultado de los debates académicos de las décadas setentas y ochentas, los reconocimientos multiculturales se propagan en la escena política. En Bolivia, los reconocimientos, recobran fuerza pero al mismo tiempo son rebasados por una realidad que exige más que reconocer algo que siempre ha existido. La pugna por la participación política, sobretudo en la toma de decisiones que afectan directamente a todas las comunidades, requirió una reorganización social y política; aunado a esto, el derrocamiento del gobierno en turno en 2003 permitió reformular la praxis política. Surgió la propuesta de diseñar un nuevo Estado:

En este proceso la Asamblea Constituyente adquirió significados distintos. Empezó siendo un sentimiento de descontento generalizado. Luego fue una idea atractiva por su novedad institucional. Finalmente terminó convirtiéndose en una estrategia política y de poder... Los partidos políticos <tradicionales> no fueron muy receptivos a esta demanda, entre otras razones porque también estaba dirigida contra ellos.¹¹³

Aun así, esta Asamblea logró tener un impacto relevante, pues “dio lugar a

¹¹¹ PeresCajías, José Alejandro, *op. cit.*, p.229.

¹¹² *Ibid.*, p.228

¹¹³ Lazarte Rojas, Jorge, *Problemas de la democracia e informalización de la política*, en Miranda Pacheco, *op. cit.*, p.76.

reivindicaciones históricas de contenido étnico con alta carga emotiva”.¹¹⁴ Por otro lado, consiguió proclamar una nueva Constitución Política, en la que se decretó el plurinacionalismo boliviano y que fue aprobada en referendo el 25 de enero de 2009. Esto le otorgó Bolivia la capacidad de posicionarse, en el escenario internacional, como un país que a pesar de su pobreza económica posee un gran empoderamiento social y riqueza cultural.

II. Evo Morales. El primer presidente indígena

Con la llegada de Evo Morales a la presidencia de la República de Bolivia en 2005, se gestaron mecanismos político-culturales que potenciaron la institucionalización de la construcción del nacionalismo boliviano. Los Decretos Supremos, las políticas respecto la cultura, los posturas de los Ministros de Cultura entre otros son evidencia de este proceso.

Evo Morales Ayma, del Movimiento Al Socialismo (MAS), ganó las elecciones para la presidencia de Bolivia en diciembre de 2005 llevándose el 53% de los votos a favor, contra el 28% de su contrincante más cercano, Jorge Quiroga de PODEMOS.

Antes de continuar me permito hacer unas pequeñas acotaciones que nos dejan ver el panorama político en el que gana Evo Morales. Primero, y a razón de saber de dónde proviene, este personaje nace en una localidad aymara del Departamento de Oruro y por la precariedad de la zona se muda con su familia a la región del Chapare, perteneciente al Departamento de Cochabamba. Allí se dedican a la cosecha del arroz sin lograr muchos frutos por lo que deciden comenzar a sembrar hoja de coca, que dicho sea de paso, es una de las siembras más atacadas a nivel mundial por ser base para la producción de la droga cocaína y que desde 1961 la Organización de las Naciones Unidas ha prohibido su cultivo.

¹¹⁴*Ibíd.*, p. 72

Resulta interesante que la postura principal del gobierno boliviano actual no es la erradicación, si no la manutención de la siembra por ser cultural y alimentariamente importante. Evo Morales es, en resumen, un indígena campesino que se coloca como líder sindical de su gremio desde la década de los ochentas del siglo pasado y que logra con visto bueno de la población su postulación como candidato para presidente por el MAS.

Segundo:

Después del predominio, entre 1985 y 2003, del neoliberalismo en la economía y de una democracia representativa entrada en el sistema de partidos (...) la sociedad boliviana asiste a una transición estatal que es conducida, por lo pronto, por un proyecto político que combina elementos de nacionalismo e indigenismo, así como formas alternativas de descentralización estatal y participación política cuyos contornos definitivos serán esbozados en el nuevo texto constitucional a ser elaborado por la Asamblea Constituyente en los próximos meses y sometido a consulta popular en el segundo semestre de 2007.¹¹⁵

Hay un cambio de líder político, se convierte en presidente un indígena en un país donde la discriminación racial es inminente y determinante; pero, también, que es un reflejo y respuesta a la crisis política que se deviene con el neoliberalismo boliviano (1980- 2005). Más allá del aspecto físico y del origen indígena del nuevo presidente, es un cambio político radical pues se da una “polarización ideológica entre neoliberalismo y nacionalismo”¹¹⁶ que se denota en las disputas por las autonomías, por ejemplo. Surge un nuevo panorama político-ideológico nacionalista que promueve la etnicidad como la forma hegemónica de contrarrestar los siglos de opresión, y probablemente no sea más real que en discurso. La organización civil, aquí, juega un papel determinante para estas

¹¹⁵ Mayorga, Fernando, “Nacionalismo e indigenismo en el MAS: los desafíos de la articulación hegemónica”, en *Revista Internacional de filosofía política*, No. 28, Diciembre 2006, UAM-UNED, Madrid, pp. 47-67.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

confrontaciones ya que permite, por un lado, la promoción de las reformas políticas (a través del apoyo en los referéndums) así como, por el otro, oposiciones entre ciudadanos a favor o en contra del nuevo régimen político.¹¹⁷

La constitución de este proyecto deviene de un sin fin de problemas internos que surgen después de la Revolución de 1952 y que se agravaron con la llegada de gobiernos neoliberales que buscaron la “modernización” del país a través de acuerdos que provocaron descontento social ya que pusieron en jaque a la población más vulnerable. Se vinieron así conflictos de impacto social como las masacres mineras, la guerra del agua, la entrada de la libre contratación que provocó un debilitamiento de los sindicatos, la radicalización de la discriminación pero que a su vez se convierte en la principal causa del descontento social y encausa nuevas formas de organización:

El campesinado-indígena asumió un papel de actor fundamental en la lucha por la recuperación de los recursos naturales. Su lucha por una nueva ley de tierras que revirtiera la tendencia de generar nuevas formas de latifundio; por la defensa del agua, que estaba en la mira de las clases dominantes para su privatización; y la no erradicación de los cultivos de coca, pretendidos por los Estados Unidos, sentó las condiciones para el renacer de esa gran fuerza social [...] ¹¹⁸

Dentro de las principales características que se le atribuyen al MAS y su principal rostro, Evo Morales, es el uso de la etnicidad como factor determinante en sus formas políticas; es decir, la definición de sus políticas conlleva una intención de exacerbar lo étnico como la causa más viable por la que se logren grandes cambios a partir del autor reconocimiento, que se puede o no dar, pero que en discurso existe.

¹¹⁷ Por ejemplo, sobre los referéndums respecto a su estadía en la presidencia se han hecho organizado diferentes movilizaciones en las que están a favor de su permanencia porque consideran que las políticas encaminadas han servido al crecimiento de Bolivia; mientras que se organizan otras en contra pues hablan de una probable dictadura y de la necesidad de un cambio.

¹¹⁸ Moldiz, Hugo, *Bolivia en los tiempos de Evo. Claves para entender el proceso*, México, Ocean Sur, 2008, p. 76.

No es de extrañar, sugiere Hugo Moldiz, “que el neoliberalismo reactivó lo indígena desde una posición cultural y como un instrumento emancipador, como complemento a la pertinencia y posición clasista”,¹¹⁹ ya que las constantes usurpaciones de tierras y el exterminio atroz de los recursos naturales produjeron un panorama de colectividad entre los diferentes sectores sociales que poco a poco fueron uniendo fuerzas y razones de descontento.

Tercero. Con la llegada de Evo Morales y la subsecuente creación de la Asamblea Constituyente, Bolivia cambia radicalmente, deja de ser República para convertirse en un Estado Plurinacional gracias al Decreto Supremo no. 48 del 18 de marzo de 2009:

ARTÍCULO ÚNICO.- En cumplimiento de lo establecido por la Constitución Política del Estado, deberá ser utilizada en todos los actos públicos y privados, en las relaciones diplomáticas internacionales, así como la correspondencia oficial a nivel nacional e internacional, la siguiente denominación:

ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA

Este decreto evidencia la necesidad de una re-composición política y social en Bolivia. Situación que desde la Revolución del 52 se busca atender y que no se resuelve por las diferentes vicisitudes que surgen posteriores a la lucha armada.

Esta investigación no busca resolver por qué históricamente se precipitan conflictos que la Revolución o el Neoliberalismo mismos buscan eliminar; más bien, pretende vincular estos procesos con la danza de Los Caporales a razón de entender que la danza es el reflejo de las coyunturas sociales y las necesidades de creación popular. Por ello describo eventos políticos que permiten la visibilización de una danza con raíces en la comunidad negra (aunque sea en discurso), que a pesar de ser y coexistir desde la instalación de peninsulares en el continente americano, fue poco atendida política y socialmente. Es decir, la

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 77.

población negra no tenía representación política en los medios para tal efecto, ni gozaba de las mismas oportunidades educativas, de seguridad, de salubridad o de vivienda que en las urbes bolivianas, ni el acceso a las comunidades era lo suficientemente bueno para mantener una comunicación efectiva con la ciudad; a esto se le suma la poca participación de la comunidad negra en espacios o eventos litúrgicos o civiles. Por otro lado, la paradoja radica en que la danza de Los Caporales, siendo de raíces negras, es una danza considerada altamente clasista y que, actualmente, no es bailada por la comunidad negra. Es decir, estamos frente a una mezcla de convergencias históricas y políticas.

La importancia de retomar la historia contemporánea boliviana radica, inicialmente, en sugerir que si bien después de la Revolución del 52 se logra una reorganización de la población y de los altos mandos bolivianos no es posible hegemonizar una identidad nacional ni unificar los intereses estatales (1952-70). Por el contrario, cada sector social tomó una postura política que le permitiera conservarse: los mineros, campesinos, Fuerzas Armadas, crearon alianzas y cerraron filas a razón de ser gremios consolidados. Para los años setentas y ochentas, el Estado militar buscó utilizar símbolos nacionales para conservar aliados. Sin embargo, esto tuvo más éxito con la entrada de los gobiernos neo-liberales, cuando estos gremios determinan posturas menos corporativas y se comienzan a generar apropiaciones de bagajes étnicos; considero que son resultado de las rupturas políticas y de la influencia de algunas corrientes de pensamiento en América Latina.¹²⁰

¹²⁰ No olvidemos, por ejemplo, la importancia de todos los *folkloristas* que en épocas de dictaduras procuraron el rescate y la visibilización de la música folklórica: Quilapayun, Los Folkloristas, Violeta Parra, Inti-Illimani, etc.

III. Aproximaciones a las políticas culturales

Numerosos estudios han pronunciado, desde diferentes perspectivas, qué puede entenderse como una política cultural; mientras unos advierten las dificultades a la que uno puede enfrentarse a la hora de querer delimitar y definir este tipo de temáticas, otros procuran desmenuzar la dinámica en la que se mueven estas políticas. En esta investigación retomo las escuelas que considero más importantes a nivel Latinoamérica pues es la realidad que nos atañe, y fundamentalmente las posturas que me sirven para aclarar bajo qué premisas resuelvo esta investigación. Los trabajos de, por ejemplo, Néstor García Canclini o de José Jorge de Carvalho son enriquecidos con otros textos que aporten a la discusión.

Empiezo con la definición de cultura, pues al ser un concepto al que se le atribuyen muchos significados, se debe delimitar para poder sustentar la necesidad de una política que la normalice.

José Joaquín Bruner en su texto “Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales”, expresa que la cultura es un “espejo donde se reflejan nuestras identidades, donde se depositan nuestros sueños y donde intentamos construirnos como una sociedad que interviene reflexivamente sobre su propia continuidad en el tiempo”.¹²¹ Esto quiere decir que la cultura debe ser interiorizada por los sujetos que componen la sociedad, pero a su vez, implica que cada uno de esos sujetos tenga la misma capacidad de intervención en la prolongación de la sociedad. Cosa que, a veces, se limita por los contextos históricos o políticos, contextos de visibilización o de segregación o por necesidades históricas.

Ahora bien, aquí es necesario hablar del primer inconveniente al que nos enfrentamos cuando hablamos de políticas culturales: la cultura es dinámica, se

¹²¹ Bruner, José Joaquín, *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*, Santiago, Flacso, 1988, p. 14.

reinterpreta, se actualiza; ¿cómo imponer una ley o normas a algo que está en constante cambio?

Es entonces que se requiere una definición de cultura que permita utilizarse con fines prácticos para la normalización de la misma. La cultura, a grandes rasgos es el resultado de cómo concebimos el mundo y, por consecuencia, de las formas para interactuar en y con él. Genera así actitudes, creencias y comportamientos que son practicados socialmente, y que a su vez permite identificar a los miembros que componen dicha sociedad. Específicamente, y para los fines políticos, cultura puede comprender:

1. Creatividad estética.¹²²
2. Patrimonio histórico y artístico.¹²³
3. Prácticas y saberes.¹²⁴
4. Complejidad simbólica.¹²⁵

Y dentro de las razones que justifican el porqué de la necesidad de crear normas y políticas culturales, se encuentra: la necesidad de la salvaguarda de la cultura propia frente a la globalización, la poca atención a los patrimonios históricos, la legitimación de prácticas, proyección de la identidad, auto- definición, búsqueda de la visibilización, educación de compatriotas, conservación de arte, entre otras.

En la Constitución del Estado Plurinacional Boliviano se escribe, en la Sección II:

Art. 98. La diversidad cultural constituye la base esencial del Estado Plurinacional comunitario. La interculturalidad es el instrumento para la cohesión y la convivencia armónica y equilibrada entre todos los pueblos y

¹²² Miller, Toby y George Yúdice, *Política cultural*, Barcelona, Gedisa, 2004.

¹²³ García Canclini, Néstor, *Las industrias culturales*, Distrito Federal, Grijalbo, 1999.

¹²⁴ Crespo, Carolina, Flora Losada y Alicia Martín, *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*, Buenos Aires, Antropofagia, 2007.

¹²⁵ Carvalho, José Jorge de, *Políticas culturales y heterogeneidad radical en América Latina*, Brasilia, Departamento de Antropología/ Universidad de Brasilia, 1994.

naciones. La interculturalidad tendrá con respeto a las diferencias y en igualdad de condiciones.

II. El Estado asumirá como fortaleza la existencia de culturas indígena originario campesinas, depositarias de saberes, conocimientos, valores, espiritualidades y cosmovisiones.

III. Será responsabilidad fundamental del Estado preservar, desarrollar, proteger y difundir las culturas existentes del país.¹²⁶

Esta afirmación me lleva a pensar en varias razones por las cuales retomar para esta investigación el tema de políticas culturales, eso, sin dejar de pensar en que, aunque existan varias posturas, siempre es necesario esclarecer que todas aportan para una visión, tal vez, más completa. Entre los motivos que encuentro, están principalmente preguntas: ¿cuál es la efectividad de las intenciones del artículo citado? Examinar cómo la población boliviana ha asumido su papel para la cohesión y la “convivencia armónica y equilibrada”; ¿Cuáles son los mecanismos utilizados para tales fines? Pensar en si las “culturas indígenas” (apartado II) están involucrados en la protección de las culturas; ¿Qué se excluye? Por ejemplo, la comunidad negra no aparece como “fortaleza” (apartado II) del Estado.

Néstor García Canclini, escribe que la cultura es un elemento esencial para el desarrollo de la sociedad y que se ha convertido en una mercancía que puede ser comercializada para mercados internacionales, gracias a los tratados de libre comercio que se vienen firmando desde finales del siglo pasado. El autor propone llamar este fenómeno “industrias culturales”, y es partir de las políticas culturales (con base en la participación del Estado, actores privados, actores societales) que plantea que debe regularse. Ahora bien, las mercancías comercializadas tienen un significado dado por los consumidores y esto mismo es lo que permite que no se conviertan en productos “desnacionalizados”.¹²⁷ Sin embargo, sin afán de contrariar pero sí de cuestionar, cabe la pregunta: Si la cultura cambia, los

¹²⁶ Artículo 98°, Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia, 2009.

¹²⁷ García Canclini, Néstor, *op. cit.*

significados cambian, ¿de qué forma se evita que los bienes pierdan significados “esenciales”, si por los mismos procesos de cambio en la sociedad podrían dejar de existir esos significados? No olvidemos, por ejemplo, la postura de Josefina Lavalle o Edmundo Miranda, en la que concluyen que la danza folklórica se ha vuelto un espectáculo que teatraliza la danza tradicional, la despoja de lo esencial y por lo mismo se puede comercializar.

La respuesta a esto es más complejo de lo que parece, pues como dicen Carolina Crespo, Flora Losada y Alicia Martín, las industrias culturales reactualizan las relaciones de poder pues es en el binomio agencia estatal y agencia internacional que se decide lo que es legítimo o no y qué debe ser “protegido”, incluidas las danzas tradicionales. Esto a su vez genera enfrentamientos de quienes quedan en una posición desigual y como resultado buscan la movilización por la cual encuentren la visibilización o se generen tensiones respecto lo que se considera patrimonio.¹²⁸ Y, entonces pregunto, ¿cómo se decide que sí y qué no es legítimo? Retomo otras propuestas que evidencian lo estéril que pueden llegar a ser las políticas culturales que no abren la posibilidad de cambios (Si la cultura cambia, deben existir cambios).

José Jorge de Carvalho dice que se tiene que construir un mosaico de significados comunes, no uno que sea como un núcleo duro inamovible. Y entender, al mismo tiempo que esta heterogeneidad debe ser analizada con una perspectiva comparada histórica y geográfica para así lograr una evaluación sobre las formas en que se gestan las políticas culturales en América Latina, esto sin dejar de lado la influencia que tienen los medios para difundir pero también para tergiversar.¹²⁹

El multiculturalismo y la interculturalidad a pesar de ser términos relativamente nuevos en los discursos políticos, sobre todo en los países en que se buscaron forjar nacionalismos donde “todos entren”, en realidad son el

¹²⁸ Crespo, Carolina, *op. cit.*

¹²⁹ Carvalho, José Jorge de, *op. cit.*

resultado del dinamismo cultural que hasta los años ochenta no había sido explotado como concepto o siquiera visibilizado con la importancia política que, ahora, conlleva.

En el texto “Espíritu del tiempo”, Edgar Morin menciona que el multiculturalismo responde a la necesidad de las sociedades democráticas por sustentar que tienen la capacidad de respetar las diferencias a partir de la justicia y la pluralidad, además de legitimar a la diversidad. Esta diversidad debe entenderse en constante proceso de adaptación por lo que la igualdad a partir de los proyectos homogeneizadores resultan poco provechosos y, al contrario, se requieren gestionar políticas a partir de la problemática que conllevan las diferencias sin dejar de vislumbrar la equidad. Así, con base en la interculturalidad, se buscan generar los cambios estructurales necesarios en pos de “atacar las causas políticas y económicas de las desigualdades en las relaciones entre culturas.”¹³⁰

Una aclaración que hace Morin, y con la que coincido, es que la globalización no implica forzosamente la desaparición o la extrapolación de las culturas.¹³¹ Al contrario, agrego, fortalece los diálogos entre diferentes y en múltiples ocasiones la reafirmación de la identificación a través de la cultura. Sin embargo, también considero que las relaciones sociales basadas en las praxis de los nacionalismos que buscan homogeneidad poco permiten que se constituyan políticas culturales que sean realmente equitativas ante la diversidad (no solo en lo que se determina como auténtico u originario).

En Bolivia se aclara que la cultura comprende saberes y conocimientos, la riqueza natural, arqueológica, paleontológica, histórica, documental y la procedente de culto religioso y del folklore, la cosmovisión, los mitos, la historia oral, las danzas, tecnologías tradicionales. También son considerados patrimonio

¹³⁰ Cruz Rodríguez, Edwin, *op. cit.*

¹³¹ Morin, Edgar, *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*, tr. Rodrigo Uria, Taurus, 1966.

cultural pues “forman parte de la expresión e identidad del Estado”,¹³² además de ser “del pueblo boliviano”.¹³³ El Estado por ley debe proteger el patrimonio cultural a través del “registro, protección, restauración, recuperación, revitalización, enriquecimiento, promoción, difusión de su patrimonio cultural”.¹³⁴

Alfons Martinelli propone que las políticas culturales “se ponen en marcha a través de actores concretos que entran en relación con su realidad territorial y asumen algunas responsabilidades en el conjunto de los objetivos que la propia política les propone”.¹³⁵ Es decir; además de las políticas establecidas desde los gobiernos en turno, existen actores que intervienen para los mismos fines.

Estos actores son conocidos como agentes culturales y pueden intervenir en diferentes niveles. Su participación (e importancia) depende de cómo se estructuran las políticas públicas a partir de la legislación del Estado y de los fines que gusten concretar. Sin embargo, no se puede perder de vista que las intervenciones que hagan los agentes culturales también repercuten en las problemáticas que surgen alrededor de la sociedad que los contiene. Por ejemplo, pueden tener políticas que encajen mejor con la realidad, pueden canalizar la participación ciudadana, pueden convocar o evidenciar las necesidades culturales y educativas, pueden ser utilizadas como plataformas.¹³⁶ Estos agentes pueden también, por otro lado, restringir e influenciar sobre la participación de los ciudadanos que no estén a favor de lograr los mismos fines.

Existen también organizaciones internacionales como la UNESCO que fomentan al patrimonio cultural como garante de un *desarrollo sostenible*, por lo que se debe: identificar, documentar, investigar, preservar, proteger, promocionar,

¹³² Artículo 99 y Artículo 100, Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia, La Paz, 2009.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Martinelli, Alfons, “Los Agentes culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural”, en *Revista Iberoamericana*, Organización de los Estados Iberoamericanos (OEI), No. 20, Mayo-Agosto 1999.

¹³⁶ *Ibidem*.

valorizar, transmitir y revitalizar.¹³⁷ El patrimonio cultural, se afirma en las convenciones de la UNESCO, “infunde sentimiento de identidad y continuidad y contribuye a promover respeto de la diversidad cultural y creatividad humana”.¹³⁸ Y suele manifestarse a través de:

- a. tradiciones y expresiones orales.
- b. artes del espectáculo.
- c. usos sociales, rituales y actos festivos.
- d. conocimientos relacionados con la naturaleza y el universo.
- e. técnicas artesanales tradicionales.¹³⁹

Para que estas manifestaciones tengan viabilidad, son necesarias algunas medidas. La UNESCO a través de sus Convenciones advierte a los Estados, que firman los acuerdos, que deben proveer de medidas jurídicas, políticas, económicas, administrativas, técnicas y formativas para garantizar la gestión, la transmisión y el acceso al patrimonio cultural. Para esto, también se apoya con un *fondo fiduciario* en el que los Estados que forman parte de las convenciones (Estados parte), hacen aportaciones¹⁴⁰ y a su vez se benefician.

Al ser un país autodefinido como multicultural, Bolivia opta por el plurinacionalismo porque, por lo menos en discurso, al ser un país reconocido plural integra a todas las comunidades que lo componen y, por lo que también se pueden hacer visibles otras naciones, como la comunidad negra, que otrora a pesar de tener presencia en las urbes no eran reconocidos social o políticamente. Esto genera una postura frente a la diversidad y procura la integración de las diferentes comunidades en un proyecto político. En otras palabras, Bolivia es una plurinación que desde el Estado promueve el respeto y la prolongación de la diversidad cultural, principalmente de las comunidades indígenas, esto se ve

¹³⁷ Convención para la salvaguardia, París, 17 de octubre de 2003.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Adicionalmente se agregan recursos que la UNESCO, en su Conferencia General, destine. También se hacen aportaciones, donaciones o legados de otros Estados, organismos públicos o privados, colectas, recaudaciones, entre otros. Convención para la salvaguardia, *op. cit.*

reflejado en el modelo de coexistencia de las diferentes culturas (naciones) que la integran. Este modelo recalca la necesidad de proteger, difundir, recuperar, restaurar, revitalizar la riqueza cultural de los pueblos indígenas campesinos originarios y de las naciones que componen el país.¹⁴¹

Las políticas culturales tienen la finalidad de organizar y normativizar la cultura a partir de lo que el gobierno considere conveniente. En el caso de Bolivia, a partir de la llegada de Evo Morales Ayma a la presidencia y después del advenimiento de los procesos necesarios de revitalización de lo étnico, lo indígena y de los indígenas como los defensores de las cuestiones naturales y culturales; y, luego de la apertura del *cholo* para llegar a un estatus antes negados como élites de comercio, en la burguesía o en élites culturales (todo después de la Revolución del 52), la protección de la cultura se vuelve un estandarte nacional en la que los ministros de estado, las élites culturales y el gobierno ponen mucha atención y procuran, a su vez, generar los mecanismos que aseguren la continuidad de lo que el Estado Plurinacional de Bolivia considera patrimonio cultural.

También es importante recalcar que las políticas culturales a nivel internacional han servido para reconocer a los países como únicos y se apuesta por el turismo como un puente para, más allá de la modernización, la atracción de ingresos y para el reconocimiento internacional. Pareciera que entre más exótico es “lo nuestro”, es más probable la visita por parte de extranjeros.

El gobierno de Evo Morales, como describo en el siguiente capítulo se ha influenciado de algunos decretos que provienen desde la época neoliberal (Gral. Banzer, 80’s) pero va a tomar un rumbo específico frente a sus connacionales y lo foráneo para salvaguardar la cultura que lo define; ésto con la complicidad de agentes culturales y organizaciones internacionales, además de los mismos ministros de cultura y educación.

¹⁴¹ Artículos 1 al 32, Sección III “Culturas”: artículos 98 al 101, Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia, 2009.

3. Caporales y nacionalismo. Políticas culturales en el Estado Plurinacional (2006-2016).

El pueblo no necesita que el Estado o los grupos de poder le proporcionen una cultura. El pueblo, cualquiera sea su estado de desarrollo socioeconómico, posee una cultura. El Estado sí, debe ofrecerle la infraestructura y los servicios esenciales para el desarrollo de sus prioridades culturales, que por otro lado, es una de sus funciones constitucionales (...) Ministerio de Desarrollo Humano.¹⁴²

I. Danza de Los Caporales en la escena política.

Haciendo una síntesis, y para fines de esta investigación, las políticas culturales son acciones que se ponen en marcha cuando el Estado toma responsabilidad sobre lo que él mismo considera patrimonio. Para que esas acciones puedan tener un camino próspero, se alía con agentes culturales (personas o instituciones civiles) que estén organizados de forma tal que sus aportaciones sean más efectivas y próximas a la cotidianidad.

Las políticas culturales se confieren a las acciones llevadas a cabo por los diferentes gobiernos en turno, también en los actores que se involucran como agentes culturales y en las formas en cómo ambos se involucran entre sí. En el caso del Estado Plurinacional de Bolivia se pueden ver dos particularidades que se ligan con las nociones mismas de cómo entender la dinámica de las políticas culturales: la primera es comprender que, desde la transición de la República a un Estado Plurinacional, la diversidad cultural se comprende a partir de la pertenencia a una de esas naciones que componen el Estado. Así, cada sujeto pertenece a una nación, ésta tiene sus propias autopercepciones como sus formas de salvaguardarse. Sin embargo, se han generado los mecanismos para conjuntar

¹⁴² Ministerio de Desarrollo Humano, *Políticas, programas, legislación y guía cultural*, Secretaria Nacional de Cultura, La Paz, s/a.

todas las naciones y promover un mosaico que permita la integración (por lo menos en discurso) de todas ellas.

La segunda, es que después de las dictaduras y del periodo neoliberal, la democratización de la cultura se da por varias vías y en diferentes niveles, y parece que cualquier persona puede ser un agente cultural aunque no se dedique precisamente a la salvaguardia de la cultura como profesión.

La danza de Los Caporales surge en tiempos de dictaduras, en los años setentas y por lo mismo comienzo este capítulo con la exposición de los decretos presidenciales de los gobiernos de esta década.

De las primeras acciones (encontradas durante mi investigación) por parte del gobierno boliviano que aborda la cuestión de salvaguardia de la cultura está el Decreto Supremo no. 12626 del 19 de junio de 1977 en el que se proclama en su capítulo II: “Art. 10.- Declárese Patrimonio del Estado las Danzas Folklóricas Nacionales registradas con absoluta documentación científica en el Índice Nacional de Danzas Folklóricas Bolivianas elaborado por la Dirección Nacional de Antropología”.¹⁴³

Este decreto, promulgado durante la presidencia de Hugo Banzer Suárez, exhibe la problemática respecto la apropiación de las danzas por parte del extranjero y dispone en su artículo 11 que se autoriza:

Al Comité de Fomento, Conservación y Difusión del Folklore a tomar las medidas pertinentes en casos comprobados de apropiación indebida en el extranjero realizando gestiones a nivel de la Cancillería de la República, a fin de que la difusión de esas expresiones consigne la procedencia de las Danzas Folklóricas Nacionales, asimismo, los convenios culturales internacionales deberían imprescindiblemente señalar aspectos protectivos de las expresiones folklóricas.¹⁴⁴

Adicionalmente, se expresa que dentro de las herramientas para la protección de las danzas folklóricas está la educación. Es decir, la implementación

¹⁴³ Decreto Supremo No. 12626, La Paz, 19 de junio de 1977.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

de programas escolares para la enseñanza de las danzas respetando las formas en las que se practica originalmente, con la finalidad de recrearlas para que sigan existiendo sin desvirtuaciones. Sin embargo, en el primer capítulo aclaro que esta pureza en la danza no es posible pues la danza se reinventa y se revitaliza a partir de los nuevos contextos en los que se ejecuta y por quiénes se ejecuta. También, se tiene que considerar que todo aquello que pasa por un programa educativo, debe pasar por los filtros necesarios para que el alumno lo comprenda y aprenda.

En el último artículo que aborda el tema de las danzas folklóricas, se expone que “Art. 14. Todo espectáculo o festival folklórico comercial deberá abonar la suma de 10% de taquilla una vez deducido el impuesto sobre espectáculos públicos a la cuenta “Fomento al Folklore”. Las Peñas Folklóricas abonarán el 1% de sus ingresos a la mencionada cuenta.”.¹⁴⁵ Es decir, además de pagar un porcentaje por los impuestos que la actividad económica impone también que se deben pagar un gravamen adicional para cubrir las exigencias del gobierno.¹⁴⁶

Sin embargo, esta investigación quiere exponer el contexto actual de El Caporal, ya que después de ponerse de moda y conquistar los carnavales bolivianos¹⁴⁷ logró constituirse como danza folklórica nacional con todas las implicaciones políticas que eso conlleva. Por ejemplo, la implementación de políticas culturales, las cuales han tenido mayor efecto de salvaguardia y mayor alcance a nivel nacional e internacional a partir de las implementadas en el gobierno de Evo Morales.

Parafraseando a Leopoldo Zea, América Latina está en construcción, es un proyecto que nace de la necesidad de la definición propia.¹⁴⁸ Las políticas

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ La cuenta del “Fomento al Folklore” se abrió en el Banco Central de Bolivia y era “administrada y controlada por el Ministerio de Cultura, Información y Turismo, por el jefe del Departamento de Folklore y por el interventor de la Contraloría General de la República. Estos fondos se destinarán exclusivamente al fomento, la preservación y la investigación de la música folklórica boliviana”. En Decreto Supremo No. 08396, La Paz, 26 de junio de 1968.

¹⁴⁷ Creación y anexión de fraternidades con un gran número de bailarines al circuito de danzas más importante de Bolivia: Carnaval de Oruro.

¹⁴⁸ Zea, Leopoldo, “Desarrollo de la creación cultural latinoamericana”, González Casanova, Pablo

culturales ayudan en este proceso y Bolivia, con sus particularidades lo realiza a partir de, que si bien Canclini utiliza para definir los procesos mexicanos posrevolucionarios nos sirven para identificar cómo se despliegan, “estrategias de desarrollo cultural (...) y del modo en que debían [deben] articularse la educación, la composición sociocultural de la población y el desenvolvimiento económico”.¹⁴⁹ Es decir, se retoman como conceptos básicos para el desarrollo cultural: la educación, la sociedad y la economía. Por esto, no resulta sorprendente que constantemente se hable de cómo se deben implementar actividades folklóricas nacionales en los colegios.¹⁵⁰

Por otro lado, me parece pertinente apuntar que las formas religiosas en Bolivia se involucran sin tanto revuelo con las instituciones gubernamentales. Un ejemplo de esto es la Ley no. 1532 del 12 de febrero de 1994, durante el gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada, que en su artículo único dispone que “Declárase a la Santísima Virgen del Socavón de Oruro: "PATRONA DEL FOLKLORE NACIONAL".¹⁵¹ Otro ejemplo es la participación anual del actual presidente Evo Morales y del vicepresidente, Álvaro García Linera, en los festejos¹⁵² que se llevan a cabo para la misma Virgen, en la ciudad de Oruro.

Antes de continuar debo hacer otra precisión. El Estado Plurinacional ha decretado a diferentes danzas como parte de su patrimonio inmaterial, este suceso, a razón de no encontrar datos más antiguos, es un hecho trascendental

(coordinador), *Cultura y creación intelectual en América Latina*, Distrito Federal, Siglo XXI Editores/ Instituto de Investigaciones Sociales UNAM/ Universidad de las Naciones Unidas, 1984, p. 213-234.

¹⁴⁹ García Canclini, Néstor, “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo”, en *Políticas culturales en América Latina*, Distrito Federal, Grijalbo, 1987, p.14.

¹⁵⁰ En el Artículo 80, fracción II de la Constitución del Estado Plurinacional dice: La educación contribuirá al fortalecimiento de la unidad e identidad de todas y todos como parte del Estado Plurinacional, así como a la identidad y desarrollo cultural de los miembros de cada nación o pueblo indígena originario campesino, y al entendimiento y enriquecimiento intercultural dentro del Estado. Constitución Política del Estado Plurinacional, La Paz, 2008.

¹⁵¹ Ley No. 1532, La Paz, 12 de febrero de 1994.

¹⁵² Estos festejos son conocidos como el Carnaval de Oruro, que comprende el día sábado una peregrinación al santuario de la Virgen del Socavón y el domingo, haciendo el mismo recorrido, una procesión carnavalera. Ambos días, miles de danzarines bailan las diferentes danzas folklóricas bolivianas, entre ellas Los Caporales. La Virgen del Socavón es una advocación mariana venerada desde siglo XVII en Oruro, el retablo data del siglo XVI.

pues le otorga un valor inédito a las danzas declaradas patrimonio. Es decir, anteriormente se proclaman a todas las danzas que se encuentran registradas en el Índice Nacional de Danzas Folklóricas Bolivianas como parte del patrimonio boliviano, actualmente se precisa qué danza es patrimonio. El 14 de junio de 2011, durante el segundo gobierno de Evo Morales, se decreta, por disposición de la Asamblea Legislativa Plurinacional y aprobación del presidente, la Ley No. 137 que dice:

Artículo 1. Declárase Patrimonio Cultural e Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia a la Danza “Los Caporales”.

Artículo 2. El Ministerio de Culturas queda encargado del registro, catalogación y emisión del certificado de Patrimonio Cultural e Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia, de la Danza “Los Caporales”.

Bajo este parámetro considero que las políticas culturales respecto a la danza, y en específico de la danza de Los Caporales, que han sido apoyadas desde diferentes sectores sociales, organismos internacionales, asociaciones civiles y la misma población, han logrado colocar la noción de salvaguardia como eje esencial de estas políticas y por consecuencia un mayor alcance de las mismas a nivel nacional e internacional. Este alcance se refleja en la participación, cada vez mayor, de bailarines en Bolivia y sus fiestas, como de bailarines que se anexan desde el extranjero.

Retomo cuatro ejemplos del impacto que han causado tanto las políticas culturales implementadas como la suma de agentes culturales y de la población a las mismas:

II. Caporales en el carnaval. La UNESCO y las declaratorias del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad

Desde el escenario internacional, la Unesco ha jugado un papel muy importante. En 2001 se declara como Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad a la

peregrinación hacia la Virgen del Socavón, mejor conocida como el Carnaval de Oruro. Dicha celebración se realiza el fin de semana previo al miércoles de ceniza y comprende el sábado la peregrinación y el domingo un recorrido de carnaval por parte de miles de danzarines que bailan diferentes disciplinas (danzas). De las danzas que se bailan en este carnaval están: Caporales, Tinkus, Morenada, Diablada, Kullawada, entre otras. Con esta declaratoria, el Estado se compromete a procurar el cuidado y reproducción de esta festividad sin dejar, evidentemente, que se tergiverse. Este compromiso es respaldado por la suma de 150,855 USD para que tales efectos puedan lograrse.¹⁵³ Adicionalmente se tiene el reconocimiento mundial de que el Carnaval de Oruro, con todo lo que lo integra es boliviano. Sin embargo, existe un constante conflicto con Perú en relación al origen de algunas danzas, entre ellas la de Los Caporales. Este enfrentamiento tiene origen en las tensiones causadas por las acusaciones entre ambos países por el “robo” y el “plagio” de la cultura boliviana. En el diario La Razón, se publicó el 19 de noviembre de 2014:

Asociación de Bandas evalúa prohibir presencia de músicos bolivianos en la festividad de la Virgen de la Candelaria. El Perú postuló a la festividad de la Virgen de la Candelaria como Patrimonio Cultural de la Humanidad ante la Unesco, apoyado en un material audiovisual que muestra danzas bolivianas. El gobierno de Evo Morales objetó la propuesta y el ministro de Culturas, Pablo Groux, informó que el comité Intergubernamental de la Comisión de Patrimonio Mundial de la Unesco escuchará los argumentos en contra de esa postulación.¹⁵⁴

¹⁵³ Adicionalmente, a los bailarines de los diferentes Conjuntos Folklóricos se les asigna una aportación para poder participar en el Carnaval, de ese total se designa un porcentaje para la cuota que la fraternidad paga a la ACFO y, en algunos casos, se hacen donaciones a la Iglesia donde se encuentra la Virgen del Socavón, con la intención de conservar adecuadamente la imagen o los retablos. De igual forma, hasta el año pasado (2017) la Cervecería Boliviana Nacional y Entel (Empresa Nacional de Telecomunicaciones), eran patrocinadores oficiales del Carnaval de Oruro. Para CBN esto había repercutido de forma favorable pues al haber construido un monopolio de venta de cerveza, comenzaron a obtener mayores ganancias. Para Entel, se tradujo en la presencia de spots durante la transmisión del Carnaval.

¹⁵⁴Cuiza, Paulo, “Asociación de Bandas evalúa prohibir presencia de músicos bolivianos en festividad de la Virgen de la Candelaria”, en *La Revista*, La Razón Digital, La Paz, publicado el 19

La UNESCO aconseja cómo se debe salvaguardar los patrimonios de la humanidad, el gobierno boliviano a su vez, por ser Estado parte, realiza acciones que establezcan resultados óptimos con tales fines. En este caso, una semana después de darse a conocer esta polémica, el organismo internacional promovió el diálogo entre los países involucrados. Así el 27 de noviembre de 2014 se publicó:

UNESCO atendió reclamo de Bolivia por uso de sus danzas. Perú reconoció que las danzas que acompañan la fiesta costumbrista de la Candelaria, en Puno, y que mandó homologar en la UNESCO como patrimonio inmaterial de la humanidad, tienen origen en la fronteriza Bolivia.

Ante la organización de las Naciones Unidas para la Educación, la ciencia y la cultura (UNESCO) con sede en París, estuvo el ministro boliviano de Culturas y Turismo, Pablo Groux, a fin de representar al país ante la Novena Reunión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial y el viceministro de Cultura de Perú, Luis Jaime Castillo.

En una declaración conjunta de Bolivia y Perú, los representantes de ambos gobiernos afirmaron que en “el marco de la hermandad intercultural de los pueblos, las danzas, música y vestuarios del pueblo de Puno son acompañadas por las danzas, música y vestuarios del pueblo de Bolivia.”¹⁵⁵

Es necesario hacer algunas puntualizaciones. Durante muchos años, gracias a la invitación de los puneños, muchos bolivianos entraban bailando en la festividad de la Virgen de la Candelaria con la finalidad de compartir el folklore boliviano y exhibirlo fuera de sus fronteras. Freddy Maidana comenta que “La danza de los caporales después de haber logrado reconocimiento dentro del folklore puneño han viajado por distintos lugares de nuestro país, como fuera de nuestras fronteras...”¹⁵⁶ Esto provocó que muchos niños crecieran viendo danzas bolivianas como parte de sus rituales litúrgicos, formando parte de sus

de noviembre de 2014.

¹⁵⁵ “Unesco atendió reclamo de Bolivia por uso de sus danzas”, publicado en www.telesurtv.net, 27 de noviembre de 2014.

¹⁵⁶ MaidanaRodríguez, Freddy Luis, “La danza de los caporales, orígenes y protagonistas”, en *XIII Reunión Anual de Etnología* (18-21 de agosto de 1999), Tomo 2, Serie: Anales de la Reunión Anual de Etnología, La Paz, Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), 2000, p. 141.

representaciones culturales y adoptándolas como parte de su cotidianidad. San Carlos de Puno es una ciudad peruana localizada a 256 km al noroeste de la ciudad de La Paz, y es considerada un foco comercial en la región. Por su ubicación se generó un circuito comercial en el que se involucra la actual Bolivia; incluso, las diferencias culturales podrían considerarse pocas por la relación estrecha que tiene la zona (La Paz-Puno).

Un contraste de los Estados Nación es que, gracias a las fronteras arbitrarias con las que se consolidan, muchas veces comparten singularidades culturales con otros Estados. Los Estados -nación “ocurre[n] cuando la sociedad civil se ha convertido en nación”;¹⁵⁷ esto quiere decir que se necesita un proceso de unificación del que nazca un sentimiento nacionalista. Este proceso, parafraseando a Ernest Renan, no se da exclusivamente por hablar la misma lengua, vivir en el mismo territorio, vestirse de la misma forma o pertenecer a la misma raza¹⁵⁸. Dice Joyner que, “el nacionalismo es un principio político que sostiene que debe haber una congruencia entre la unidad nacional y la política”,¹⁵⁹ para ello, se crean los fundamentos políticos necesarios con los que se promuevan sentimientos de pertenencia, unificación e identidad entre la sociedad. Incluso menciona que existen sociedades que no tienen estado¹⁶⁰ y que en esos casos no se puede hablar de nacionalismo. En el caso de Bolivia, la pluri-nacionalidad es vista como la forma más congruente de integrar las diferentes naciones que coexisten en el territorio, pero la nación se entiende más como la que “configura y determina todos los aspectos de la vida colectiva, desde el carácter de las personas hasta las formas de expresión artística”.¹⁶¹ En conclusión, la compartición de un sentimiento de identidad, que unifique, no

¹⁵⁷ Zavaleta Mercado, René, “Notas sobre la cuestión nacional en Bolivia” en *La unidad Nacional en América Latina, del regionalismo a la nacionalidad*, D.F., Colmex, 1983, p.88.

¹⁵⁸ Renan, Ernest, *Qué es una nación*, Madrid, Alianza, 1987.

¹⁵⁹ Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Alianza editorial, 1988, p.13.

¹⁶⁰ Estado entendido como el conjunto de instituciones relacionadas con la conservación del orden. Gellner, *op. cit.*, p.17.

¹⁶¹ Pérez Vejo. Tomás, *La Construcción de las naciones: una perspectiva histórica. El problema de las identidades colectivas*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

necesariamente se constriñe a un espacio definido por tratados o acuerdos internacionales.

Esto ha servido para abrir una brecha más respecto los límites de las políticas públicas e incluso de los propios organismos internacionales que promueven la cultura y su salvaguarda sin considerar algunas realidades contradictorias:

La polémica desatada por la postulación patrimonial ante la Unesco de la celebración peruana de la Virgen de la Candelaria que se realiza en Puno, en la cual se presentan danzas, música y vestimentas típicas de Bolivia, abre una interrogante: ¿Cuán protegidas están las expresiones culturales del país? Al final, esta fiesta recibió el título gracias a un acuerdo binacional firmado en París, mediante el cual la nación vecina reconoció la influencia boliviana, aunque ello no se expresa en el documento de declaratoria del organismo internacional, expuesto en el portal del ministerio de Culturas peruano.¹⁶²

Con base a esta cita debo cuestionar, ¿de qué deben ser protegidas las expresiones culturales?, ¿las expresiones culturales pueden robarse? Puede pensarse con la polémica entre Perú y Bolivia que las expresiones culturales, en este caso las danzas, se vulnerabilizan a partir de la reproducción de las susodichas en el país vecino. Pareciera que la excepcionalidad de los eventos culturales se diluye y se pierde la originalidad de los mismos.

Por un lado, no se puede negar que los peruanos puedan sentirse identificados con una danza en la que han participado en contextos festivos de gran importancia a nivel local. La Unesco promueve la cultura como la esencia de las naciones y a su vez logra exotizar, gracias a su singularidad, algunas representaciones culturales y las declara Patrimonio Inmaterial de la Humanidad; es decir, es de todos nosotros. García Canclini, por ejemplo, menciona que a pesar de que la Unesco traiga a la luz discusiones y acuerdos de gran impacto,

¹⁶² Quispe, Jorge, "Patrimonio en riesgo", en *La Razón* (edición impresa), La Paz, 29 de diciembre de 2015.

“complejas cuestiones tecnológicas, lingüísticas y artísticas son tratadas sólo por políticos profesionales, en algunos casos ni siquiera elegidos por sus pueblos. Se aconsejan medidas de protección a las culturas indígenas y populares, pero sus protagonistas no participan”.¹⁶³ Y respecto los libros expedidos por la Unesco en materia de políticas culturales en América Latina dice que “Es difícil formarse una idea de las contradicciones y polémicas que suele implicar el desarrollo de políticas culturales a través de esos textos demasiado formales y diplomáticos”.¹⁶⁴

Y, tal vez, también tiene que ver con las derramas económicas que los Patrimonios Inmateriales alcanzan pues en este caso, al no ser único, podría existir la posibilidad de la baja afluencia en Oruro. La Unesco entra en una contraposición porque no puede resolver estas polémicas a partir de la esencialidad de naciones únicas y definidas. También me queda la pregunta, cuando hablamos de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, ¿hay sujetos específicos que deban sentirse identificados? Pensemos primero en la danza, un arte que nos permite, a través del movimiento rítmico, comunicar nuestra cosmovisión, nuestra historia, nuestro entorno natural, nuestras ideologías, etc. Una expresión rítmica entendida y reproducida en comunidad y, que responde a un contexto político, económico o sociodemográfico. Pero que, además, es una exteriorización de emociones puras y de auto-reconocimiento. Después pensemos en las divisiones políticas determinadas por tratados internacionales, arbitrariamente. Y sumemos que, en el caso del conflicto con Puno, en la región del Lago Titicaca han existido relaciones comerciales con las que, consecuentemente, se deviene la compartición de elementos culturales; por ejemplo, la visita de fraternidades bolivianas en la fiesta de la Virgen de la Candelaria (Puno). Con estos elementos interrogo, ¿se le puede negar a una población la posibilidad de sentirse identificado con ciertas prácticas culturales por no pertenecer al país donde se crean esas prácticas, a pesar de pertenecer a la misma región?

¹⁶³ García Canclini, “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo”, *op. cit.*, p.17.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

III. “Roban nuestra cultura”. Zulma Yugar y el incidente con Perú. (2007)

René Zavaleta aseguró que para “los bolivianos al menos, la formación del Estado nacional y de la nación misma es algo no concluido en absoluto”.¹⁶⁵ A partir de 2009 pareciera que se está tratando de forjar desde el Estado plurinacional lo que define la nación boliviana como “lo nuestro”. A este proyecto se han sumado integrantes del gabinete presidencial, entre ellos la Ministra de Culturas (2010-2015), la artista Zulma Yugar que en 2010 protagonizó una de las más grandes controversias a nivel nacional. El periódico digital peruano *El Comercio* publicó, el sábado 15 de mayo de 2010:

Dos canciones bolivianas que otorgan su origen al Perú generan controversia en Bolivia. Autoridades del vecino país aseguran que los temas “Mi corazón contigo está”¹⁶⁶ y “Bellavista la mejor”¹⁶⁷ otorgan patrimonio folclórico al Perú. La polémica surgió con el inicio del tema: “Centro Cultural Andino, el umbral divino, ‘caporal’ genuino, bailando contigo, mi gran cultural”. Según los bolivianos, el término “genuino” significaría que esta danza pertenece al Perú, en vez de a Bolivia. El líder de la banda [Llajtaymanta], Orlando Andía, pidió disculpas y aceptó cambiar la letra, así como pidió a la entidad peruana no difundir la canción, informó el periódico La Prensa.

[Zulma] Yugar agregó que el pasado jueves pidió a Llajtaymanta el cambio de la letra, ya que según el ministerio [de Culturas de Bolivia], esta vulnera las normas de protección del derecho de origen del patrimonio histórico del

¹⁶⁵ Zavaleta Mercado, “Notas sobre la cuestión nacional en Bolivia”, en Palacios, Marco (comp.), *La unidad nacional en América Latina. Del regionalismo a la nacionalidad*, Distrito Federal, Colegio de México (Colmex), 1983, p. 87.

¹⁶⁶ Canción compuesta por el grupo de música Llajtaymanta para la fraternidad de Caporales “Centro Cultural Andino” de Perú.

¹⁶⁷ Canción compuesta por el grupo de música Bolivia para la fraternidad de Morenada “Bellavista” de Perú.

país (...) Las redes sociales bolivianas también criticaron los dos grupos, llenando sus páginas de comentarios acusando a ambos de “traidores” y “vendidos”.¹⁶⁸

Quiero precisar dos puntos que, considero, están sumamente relacionados con las políticas culturales y la nota anterior.

A) Los focos políticos en Bolivia apuntan, en los últimos años, a la defensa de “lo nuestro”, así se crean expectativas del cómo actuar frente a las problemáticas o controversias que surjan a raíz de ello. Esto me lleva exponer que si bien la Ministra optó por defender los ideales del gobierno en turno del Estado Plurinacional, los comentarios expuestos en redes sociales demuestran cómo poco a poco se van sumando simpatizantes civiles.

B) Xavier Albó expone que las nociones de multiétnico y pluricultural, conceptos que han retomado algunos estados latinoamericanos (Bolivia y Ecuador, por ejemplo), deben conformar “ciudades y sociedades interétnicas e interculturales, en las que cada grupo está dispuesto a compartir con los otros y a aprender cada uno de todos los demás. Se pasa así de la simple tolerancia al enriquecimiento mutuo, superando toda tentación fundamentalista”.¹⁶⁹

En este caso, considero que más que la reformulación del estado boliviano, en la práctica, existe la necesidad “de la construcción de una identidad colectiva o entidad histórica formada por hombres jurídicamente libres”.¹⁷⁰ Busca una unificación (unión) de la población por lo que la defensa de lo que los define, su patrimonio, requiere el redoble de esfuerzos y firmeza para que no se pierda ni se diluya en contextos extranjeros; en especial en el país vecino Perú, pero no exclusivamente. Así, aunque Bolivia se declare plurinacional, en práctica sigue procurando la adscripción de sus civiles al proyecto de nación pues “la nación y

¹⁶⁸ “Dos canciones bolivianas que otorgan su origen al Perú generan controversia en Bolivia”, publicado en www.elcomercio.pe, sábado 15 de mayo de 2010.

¹⁶⁹ Albó, Xavier, “Indígenas urbanos en América Latina”, en *XIII Reunión Anual de Etnología (18-21 de agosto de 1999)*, *op. cit.*, p.340.

¹⁷⁰ Zavaleta, Mercado, “Notas sobre la cuestión nacional en Bolivia”, *op. cit.*, p.88.

más bien el Estado nacional serían por tanto la forma paradigmática de organización de la colectividad dentro del modo de producción capitalista”.¹⁷¹

En el peor de los casos, esto podría conducir a plantear, como menciona Albó, un estado fundamentalista o chauvinista que provoque que la búsqueda democratización de la cultura (sobre todo en su acceso y reproducción) termine de forma radical. Actualmente existen actitudes fundamentalistas, en diferentes grados y en los distintos niveles que interviene en la salvaguarda de la cultura.

También existe la postura como la de la cantante Enriqueta Ulloa que defiende al grupo Llajtaymanta y asegura que: “Nunca en este país se generaron políticas culturales de difusión, de preservación de nuestro patrimonio cultural” y cuestiona “¿Dónde hay un texto oficial del Estado Plurinacional de Bolivia que haya hecho un estudio y diga que la morenada o el caporal es realmente boliviana? Ahora otro tema es la distorsión que puedan hacer de lo que es nuestra morenada, sobre todo, en la manera de vestirse y de interpretarla (...)”¹⁷²

Existen políticas de difusión que poco a poco han tenido impacto como, también, investigaciones que no han tenido la difusión necesaria. Esto demuestra que es menester un trabajo arduo en la divulgación de los textos oficiales y académicos de lo que el Estado boliviano considera como parte de las características que lo autodefinen culturalmente.

IV. “Defendiendo nuestro folklore”. Convocatoria del evento Los Caporales 100% Bolivianos. (2010)

El Evento Mundial de Los Caporales 100% bolivianos es una muestra de cómo los agentes culturales fortalecen las políticas culturales implementadas. Este evento resultó ser un éxito a nivel nacional y logró tener presencia mundial gracias a medios de comunicación.

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² “Polémica en Bolivia por dos canciones que supuestamente otorgan al Perú el origen de dos danzas”, *Cancioneros. Diario digital de la música de autor*, 16 de mayo de 2010.

El domingo 18 de julio de 2010 se realizó de manera simultánea, en 25 ciudades, este evento que fue convocado por la Organización Boliviana de Defensa y Difusión del Folklore (OBDEFO)¹⁷³, que dirige el Sr. Napoleón Gómez. La iniciativa surgió, por lo menos, dos años antes de poder realizarse. Durante ese tiempo, Rubén Pinto (sociólogo) y Wara Mendiola (antropóloga), trabajaron en conjunto con Napoleón Gómez para demostrar que, al igual que la Diablada y la Morenada, la danza de Los Caporales es de origen boliviano, tratando así de evidenciar el plagio de dicha danza por parte de los países vecinos, especialmente de Perú. Este evento tuvo apoyo del Ministerio de Culturas, que si bien no lo organizó, sí dio testimonio de su trascendencia a nivel político local e internacional. Además, la Cancillería demostró su respaldo al invitar en diferentes países a los residentes bolivianos en el extranjero.

La convocatoria terminó integrando a todas aquellas personas que, bolivianos o no, buscaban promover la idea de que la danza de Los Caporales tenía origen en Bolivia. En México, por ejemplo, se armó un comité integrado por directivos de diferentes grupos de danza que radican en la capital del país, todos ellos bolivianos:

- o Mirtha Medrano (Inti Raymi)
- o Patricia Flores (Expresión Bolivia)
- o Fredy Ponce (TinkusBolmex)
- o Jaime Vásquez (Boliviadanza)
- o Gustavo Portillo (Wayna Bolivia)

Este comité anunció su participación en el Evento de los Caporales 100% bolivianos a través de su directa comunicación con la OBDEFO. Napoleón Gómez que en contestación, dice:

Queridos compatriotas:

Reciban un cordialísimo saludo desde nuestra Bolivia, muchísimas gracias por escribirnos y por interesarse en el “Evento Mundial de Caporales” cuyo

¹⁷³ La Organización Boliviana de Defensa y Difusión del Folklore (OBDEFO) tiene origen en la ciudad de La Paz en el año 2006y tiene como objetivo principal defender la “identidad y lo auténtico de Bolivia”. Información obtenida de la página oficial de la OBDEFO en el medio social Facebook.

objetivo es el de reivindicar, promocionar y sentar precedente internacional, qué la danza de los caporales es 100% boliviana, les adjuntamos la convocatoria y les solicitamos por favor enviar esta convocatoria a todos su amigos, compatriotas, y todas las personas que puedan estar interesados en defender el patrimonio de los Caporales en el mundo

Sin otro particular, reciban un cordial abrazo desde nuestra querida Bolivia, estaremos en espera de su respuesta.

Atte.: Napoleón Gómez [sic]¹⁷⁴

La convocatoria tuvo un objetivo específico: “reivindicar y promocionar la Danza de los Caporales, 100% boliviana”¹⁷⁵, de la misma forma se invitó a:

Todos los residentes bolivianos en distintos países a bailar caporales en forma simultánea en sus países de residencia, asimismo convocamos a los caporales de Bolivia en los nueve departamentos de nuestra tierra Bolivia, a unirnos [a] reivindicar la grandeza de la danza y de Bolivia a nivel internacional (...) De esta manera defenderemos el patrimonio cultural de los Caporales que es constantemente plagiada por agrupaciones extranjeras.¹⁷⁶

También se presentó el libro “Evento mundial de Caporales: Los Caporales 100% bolivianos”, según Napoleón Gómez, buscó “colaborar en la catalogación y registro de la danza”.¹⁷⁷ El registro y catalogación de la danza ya se habían realizado pero no con el mismo impacto mediático que en este evento mundial. Por ejemplo, existen catálogos y videos de danza boliviana, donde se habla o se visualizan Los Caporales, expedidos por la Secretaría Nacional de Culturas o proveniente de alguna Reunión Anual de Etnología y que están resguardados por

¹⁷⁴ Correspondencia del Comité organizador del Evento Mundial de Caporales 100% bolivianos en México con el Sr. Napoleón Gómez (OBDEFO). Abril 2010.

¹⁷⁵ Objetivos, en Convocatoria Evento Mundial de Caporales, La Paz, OBDEFO, 2010.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Hannover, Carla, “Caporales bailan simultáneamente en seis países”, *La Razón*, La Paz, revisado en www.la-razon.com el 08 de septiembre de 2010. Debo aclarar que este libro consta de varios errores de redacción y de edición.

el Museo de Etnografía y Folklore. Estos materiales datan de la última década del siglo pasado; sin embargo, no encontraron la difusión necesaria.

Es importante señalar que una de las motivaciones por las que muchos participaron, y que posiblemente estuvo en la mente de los organizadores, es que “los peruanos quieren apropiarse de nuestro folklore, por eso nos reunimos aquí hoy, para que todo el mundo se entere de que los caporales son cien por cien bolivianos”.¹⁷⁸

Aproximadamente, en la recopilación de los datos, los organizadores consideran que veinte mil bailarines se dieron cita en 25 ciudades para bailar la danza de Los Caporales. Madrid, Barcelona, Valencia, Estocolmo, Bruselas, Viena, Distrito Federal, entre otras, fueron las sedes. Los alcances tuvieron el impacto necesario para llamar la atención de periódicos locales y otras plataformas de información. En México, el periódico la Jornada publicó:

Como parte de una campaña de defensa del patrimonio cultural de Bolivia, este mediodía en la ciudad de México se representará la danza Los caporales, en un escenario que irá del Hemiciclo a Benito Juárez al Zócalo capitalino, actividad que se desarrollará de manera paralela en calles y avenidas de 54 ciudades del mundo.¹⁷⁹

En este evento participé como integrante de Wayna Bolivia Danza Folklórica y fue una experiencia única en varios sentidos. Primero, la convocatoria llegó a oídos de todos los grupos de folklore que existían en la ciudad de México y muchas diferencias personales y políticas se dejaron de lado, lo que permitió que se hiciera un contingente de más de 5 bloques y en el que participamos aproximadamente 120 bailarines. Por otro lado, fue la primera vez que conocí algo cercano a una entrada folklórica al estilo boliviano ya que, a pesar de que en México existen carnavales en los que salen comparsas bailando, los vestuarios y las expresiones corporales son diferentes. Por ejemplo, la danza de los caporales

¹⁷⁸ Declaración de Alex Gutý, organizador del evento Mundial de caporales en Valencia, en Martínez Toni, “Los caporales 100% bolivianos”, publicado en www.enlatino.com, 26 de julio de 2010.

¹⁷⁹ Martínez Torrijos, Reyes, “En el DF y otras 54 ciudades del mundo se representará la danza Los caporales”, *La Jornada*, Distrito Federal, 18 de julio de 2010.

no se baila para uno mismo, tiene toda la intención de animar a la gente e interactuar con ella. El hecho de que la gente no reconociera qué bailábamos generó entre los espectadores diferentes percepciones que se traducían en miradas que deambulaban entre la admiración y la lascivia. Sin embargo, el objetivo de reunir a bailarines para promover el origen boliviano de la danza de Los Caporales se cumplió, la gente preguntaba: ¿de dónde son?, y algunos otros reconocían la bandera boliviana.

Una de las declaraciones que me pareció más clara respecto al resultado de la implementación de políticas culturales en el gobierno de Evo Morales, que si bien han sido consolidadas mediante las posturas de organismos internacionales como de las personas dentro de su gabinete, es la del organizador del Evento mundial *Los Caporales son 100% bolivianos*, cuando señala que “El folklore es aquello que une a todos los bolivianos en el mundo y más aún en un momento en que el gobierno de Evo Morales se encuentra en una cruzada por recuperar el origen de muchas expresiones culturales del altiplano”.¹⁸⁰

El éxito de este tipo de evento se debe a que las organizaciones civiles, como en este caso la OBDEFO, que fungen como agentes culturales logran ajustarse a la realidad y cotidianidad de los sujetos, como ya había mencionado en el capítulo anterior. Estas organizaciones o agentes, gracias al uso de los medios masivos de comunicación (internet, televisión, radio) en la gestión cultural¹⁸¹, logran hacer más viables sus objetivos por el alcance mediático que tienen. Aunado a eso, como en el Evento Mundial de Los Caporales, el uso de términos comunes (el *robo*) para definir la identificación de personas de otro país con las danzas bolivianas provocó la consolidación de una postura ideológica respecto el cuidado y la protección de

¹⁸⁰ “En 25 ciudades del mundo se bailó caporal”, *La Razón*, La Paz, revisado en www.la-razon.com el 08 de septiembre de 2010.

¹⁸¹ Se habla por ejemplo de cómo los medios masivos de comunicación convierten a la cultura en un producto y lo vuelven más vulnerable para su deformación. En el capítulo anterior ya se mencionaba que la cultura se convierte en mercancía, ésta se vuelve vulnerable. Parafraseando a José Jorge de Carvalho, tenemos que cuidar que los medios no generalicen o distorsionen a partir de una representación parcial de la cultura. En José Jorge de Carvalho, *Políticas culturales y heterogeneidad en América Latina*, op. cit.

las mismas, y que a su vez retroalimentó las políticas culturales implementadas por el Estado Plurinacional boliviano.

V. “No son San Simón”. La ACFO en defensa de lo verdaderamente boliviano.

Una de las instituciones más importantes a nivel nacional respecto el fortalecimiento del folklore en Bolivia, es la Asociación de Conjuntos Folklóricos de Oruro (ACFO). Esta asociación nace con la finalidad de gestionar y organizar el Carnaval de Oruro, para tales efectos año con año renueva un reglamento que deben acatar todos aquellos conjuntos que bailan. Para poder pertenecer a cualquiera de estos conjuntos o conformar conjuntos nuevos, la ACFO debe aprobar y condicionar los lineamientos a seguir.

Existen fraternidades que se suman a los diferentes conjuntos (fraternidades ya establecidas en la participación en el Carnaval de Oruro) para lograr entrar en el carnaval. Cada conjunto tiene normatividades específicas; sin embargo, cada uno depende completamente, a su vez, de las reglas que impone la ACFO. Un ejemplo de esto es la Fraternidad Folklórica y Cultural Caporales San Simón (F.F.C.C.U.S.S.), que en su estatuto general dispone, en el Artículo 1:

La Fraternidad Folklórica y Cultural Caporales Universitarios San Simón “F.F.C.C.U.S.S.” cuya fe y devoción está centrada en la Virgen Morena del Socavón, reconociéndola como patrona de la fraternidad, fue fundada en la ciudad de Cochabamba el 22 de noviembre de 1978 por residentes orureños con la finalidad de bailar y participar en el Carnaval de ORURO, tiene como sede central y domicilio legal a la ciudad de Oruro, goza de autonomía de gestión económica y administrativa, teniendo como danzarines del interior Cochabamba, La Paz, Santa Cruz, Sucre y danzarines del exterior del país.¹⁸²

¹⁸² Estatuto General de la Fraternidad Folklórica y Cultural Caporales San Simón, publicado en <http://ffccuss-acfo.blogspot.mx>, 22 de junio de 2016.

Esta fraternidad es una de las más reconocidas a nivel nacional e internacional y en palabras de Mauricio Sánchez Patzy, “Es en el Carnaval de Oruro, máxima expresión de la danza y música popular de Bolivia, donde adquiere celebridad nacional, presentándose año tras año hasta ser considerada como fraternidad de primera categoría”.¹⁸³ A pesar de tener más de 19 años esta declaración, en nuestros días el prestigio de la fraternidad se ha elevado gracias a que se le considera la élite del Caporal.¹⁸⁴ Este renombre ha trascendido fronteras, actualmente tienen filiales en Suecia, Argentina, Estados Unidos, entre otros.

En México, las cosas fueron distintas. En la red social Facebook se dio a conocer la creación de la filial Caporales San Simón México el 30 de mayo de 2015, pero que oficialmente se fundó el 10 de agosto de 2015,¹⁸⁵ y donde el Sr. Rodrigo Encinas quedó como su responsable. A razón de desconocer la oficialidad de esta filial, las asociaciones de residentes bolivianos en México (Arbomex y Acbol¹⁸⁶) frente a su embajada y autoridades competentes buscaron la forma de conocer su autenticidad. Por esta razón la Sra. Mirtha Medrano (integrante de Arbomex) mandó una carta al presidente de la ACFO. Por ser Los Caporales San Simón parte de esta Asociación de Conjuntos de Folklore de Oruro, ésta hizo una declaración al respecto:

¹⁸³CasereRodicio, Emilio (Coordinador general), *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, Tomo 3, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p.139.

¹⁸⁴ En el primer año que viajé al Carnaval de Oruro, en 2010, la gente cercana a mí hacía referencia a que los mejores Caporales eran los “San Simón”, incluso hoy en día tengo amigos bolivianos que lo siguen comentando. Mucha gente, por ejemplo, se queda el sábado de la peregrinación hasta altas horas de la noche para ver la entrada del conjunto. Dentro de las razones por las que se destacó esta fraternidad me decían: “solamente entra gente de dinero”, “gente blanca”, “gente delgada y alta”. La fraternidad se hizo más famosa cuando músicos crearon canciones para ser bailadas por Los Caporales San Simón (entre las bandas más famosas está Lljataymanta). Además, ganan terreno en otros ámbitos pues de las actividades que realizan fuera de las entradas folklóricas está: participación en Bolivia FashionWeek, participación en el Festival de bandas en Oruro, por ejemplo. Es uno de los Conjuntos más grandes que entra en el Carnaval de Oruro con 1000 hermanos, aproximadamente. Toda esta información ha sido recabada en diferentes plataformas sociales: Facebook “Caporales San Simón Fan Page”, YouTube (canales de diferentes grupos de música, Bolivian MTV, RonconBolivia, Caporales San Simón bloque La Paz, Folklore boliviano, entre otros)

¹⁸⁵ Información obtenida en la red social Facebook, específicamente en la página oficial de Caporales San Simón México.

¹⁸⁶ Asociación de Residentes Bolivianos en México y Asociación Cultural Boliviana.

Como usted verá, es una pena que algunas personas se dan a la tarea de crear filiales engañando a la gente e instituciones, incluso manifestando que tienen nombramientos de Presidentes de algunos Conjuntos de Oruro, como es el caso de Caporales “SAN SIMON” de Oruro, quien habría dado un nombramiento a un Sr. Rodrigo Encinas, de México, para crear una filial, de comprobarse este hecho, estas personas serían procesadas como manda la Ley en cumplimiento de nuestro Estatuto y Reglamento Carnaval 2016.¹⁸⁷

En el artículo 62, inciso b, del Reglamento del Carnaval de Oruro de 2016 se dice que “no se reconocerá a ninguna filial conformada fuera del Estado Plurinacional, de un Conjunto afiliado o reconocido dentro de nuestro Ente Matriz”.¹⁸⁸ En caso de que, en efecto, la Fraternidad Folklórica Conjunto Caporales San Simón hubiera expedido algún título de filial en México, se enfrentaría a una sanción que repercutiría directamente en las participaciones que tiene en la entrada folklórica del Carnaval de Oruro.

La pronta respuesta por parte de la Asociación folklórica es porque en su función de crear lineamientos para los conjuntos que entran al Carnaval de Oruro, define cómo debe bailarse la danza; es decir, dispone qué elementos están trascendiendo los límites de lo que debe ser la danza de Los Caporales como cuáles son los elementos mínimos para que una expresión dancística sea considerada Caporal.

Estas limitantes son resultado de la búsqueda de la conformación y definición de las danzas folklóricas nacionales, en específico de Los Caporales pues esto permite su institucionalización¹⁸⁹ y, con ello, su aprovechamiento en la simbólica

¹⁸⁷ Comunicado de la Asociación de Conjuntos del Folklore de Oruro, Firmado y sellado por el Sr. Jacinto Quistada Sánchez, presidente de la ACFO, con fecha de 16 octubre 2015.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Entiendo por institucionalización el establecimiento de lineamientos para el uso público de la danza. Es decir, en este caso, la danza existe y se lleva a cabo gracias a la participación de la gente que la reproduce, pero la finalidad de institucionalizarla es homogeneizar los parámetros por los cuáles esta danza debe recrearse para que no se pierda o se distorsione, y para que sirva a los discursos históricos, políticos o de integración.

nacional, en la construcción de la identidad boliviana y en la construcción de una Bolivia determinada por su majestuosa cultura.

Estos ejemplos demuestran cómo la danza de Los Caporales, desde diferentes frentes se está convirtiendo en un estandarte para los bolivianos. El proyecto de creación de una identidad o de la promoción de la nacionalidad boliviana es apoyada y ratificada en varios niveles: organismos internacionales, locales, ciudadanos, organizaciones civiles, etc. Las políticas culturales en Bolivia están sirviendo para tales fines. Sin embargo, dejo la pregunta: ¿qué pasa con todos aquellos peruanos o mexicanos que también se identifican con la danza de Los Caporales?

4. ¿Qué es ser boliviano? Experiencia desde la Ciudad de México.

I. Wayna Bolivia, Danza Folklórica. (2004-2018)

En Bolivia es común ver la danza folklórica ejecutarse en las calles, por lo mismo, los pasos que se emplean tienen la intención de que el danzarín logre desplazarse. En la Ciudad de México y en muchas ciudades de nuestro país, normalmente los lugares donde se exhibe la danza son escenarios estilo teatro, por esto, las danzas son presentadas con coreografías limitadas por el espacio y con una estética que permita lucir o resaltar el estilo propio de la danza en cuestión.¹⁹⁰

Desde hace casi veinte años, cuando se crea la primera compañía de folklore boliviano “Expresión Bolivia” de Patricia Flores, se ha dado un proceso de adaptación de la danza boliviana a la práctica mexicana gracias a que los bolivianos residentes en México han buscado la forma de conservar un vínculo con su país, no es detalle menor que actualmente existen, aproximadamente, 10 grupos de danza folklórica boliviana en la Ciudad de México.

Wayna Bolivia Danza Folklórica nace el 1 de abril de 2004, por la idea de Gustavo Portillo, Kathy Peñaranda, Rocío Aloras y Christian Laguna, todos ellos bolivianos. Su objetivo principal era, y aún es: difundir la cultura boliviana¹⁹¹ a través de sus danzas. Actualmente Gustavo Portillo, es el único fundador que mantiene el proyecto y por ello es el director general de Wayna Bolivia. El propósito final es mostrar la majestuosidad del Carnaval de Oruro.

Durante 13 años el grupo ha impulsado a bolivianos como mexicanos a practicar danzas folklóricas bolivianas y que, al mismo tiempo, conozcan sus orígenes. Para ello, las danzas son enseñadas y ensayadas como en las fraternidades bolivianas. Los maestros son integrantes de los susodichos

¹⁹⁰ En el primer capítulo mencioné que a este proceso algunos teóricos lo llaman *teatralización de la danza*.

¹⁹¹ “Objetivos”, en Carpeta de presentación de Wayna Bolivia Danza Folklórica, Ciudad de México, 2008.

conjuntos folklóricos (de Tinkus, Morenada o Kullawada), cuentan la historia de la danza en cuestión y explican los pasos que sus fraternidades hacen en las entradas folklóricas, después se arman coreografías para ser presentadas en escenarios mexicanos. No está de más aclarar, que todos esos pasos pueden también, ejecutarse en recorridos en las calles, asemejando a lo que ocurre en Oruro. Se procura en todo momento mantener los estilos de las fraternidades que bailan en el Carnaval de Oruro.

El ballet ha ganado tres premios:

- 1) Primer lugar de comparsas en el Carnaval de las Culturas, 2006. Recorrido tipo carnaval organizado por la Embajada de Colombia en México.
- 2) El mejor ballet boliviano en México, 2012. Entregado por la Organización Internacional Amigos de Venezuela.
- 3) Premio Inmortal, 2015. Entregado por: “Disciplina, proyección y vestuario nacionalista, orgullo de su país Bolivia, tras fronteras. Una obra definitivamente inmortal.” Otorga Fundación Inmortales.

Este grupo ha participado en innumerables eventos locales, nacionales e internacionales, en diferentes ciudades de la República Mexicana, entre las que se encuentran: Monterrey, Colima, León, Puerto Vallarta, Puebla, Morelia, por nombrar algunas. Estas participaciones, con ayuda de los *mass media*: radio, televisión, internet, periódicos, han logrado que el nombre de Wayna Bolivia empiece a ser reconocido en el gremio dancístico mexicano y boliviano.

En 2008 decidí entrar a este proyecto gracias a la invitación de un amigo que recién se integraba. Durante 10 años he aprendido sobre algunas danzas bolivianas (distinguir el ritmo, ejecutar pasos, cadencia, significados, personajes), he portado trajes hechos de manufactura orureña y paceña, he conocido danzantes del Carnaval de Oruro y, a la vez, escuchado sus experiencias, me he emocionado con canciones de morenadas nostálgicas como me he puesto eufórica con alguna canción de caporal. La convivencia con mis compañeros, aunque no sea una fraternidad a la usanza boliviana, ha generado lazos afectivos

y de compañerismo que han permitido un trabajo en equipo que ha generado grandes logros.

El trabajo en conjunto con la embajada boliviana en México se da de forma tal que todos los grupos de folklore puedan ser partícipes de los eventos a lo que la delegación es convocada; es decir, por parte del cuerpo diplomático llegan invitaciones a diferentes tipos de eventos pero no recibimos ningún apoyo económico.

Un objetivo que se traza en Wayna Bolivia es la participación de los bailarines en el Carnaval de Oruro en la especialidad de Caporales. Esto porque Gustavo ha bailado por casi 20 años en esta disciplina en el carnaval, además de ser la danza que más se practica en el grupo. Algunos hemos logrado esta meta y hemos resignificado¹⁹² la devoción boliviana a la Virgen del Socavón pues para nosotros, además, es la mejor justificación para hacer un gran esfuerzo no solamente económico, también emocional y familiar. Muchas veces nos enfrentamos al por qué hacerlo si no somos bolivianos. Nuestra mejor respuesta ha sido y es, ¿por qué no?, ¿quién nos lo impide? No bailamos algo que nos sea ajeno ya que estas danzas las hemos adoptado como parte intrínseca de nuestro ser; no bailamos algo que no entendamos porque en el proceso de adopción, hemos adaptado estas danzas y hemos reconocido su valor cultural e histórico en Bolivia pero también en México.

Los Caporales son parte de nuestro acervo identitario o, al menos, parte de lo que como individuos nos ha caracterizado en algún punto de nuestra vida. La participación en el Carnaval de Oruro nos ha llevado a reconocerlo como un parteaguas en nuestra formación personal.

¹⁹² En mi caso, he sido partícipe de peregrinaciones y congregaciones dedicadas a Vírgenes y niños santos en mi localidad. Esta participación me ha marcado con dos cosas: la primera, saber que los gastos en este tipo de fiestas son exorbitantes cuando se tiene o mucha fe, o ganas de mostrar el poder adquisitivo. Y, la segunda, que la comunidad puede aportar algo más que el dinero: apoyo, trabajo y fraternidad, y la conjunción de esto provoca un sentimiento de satisfacción comunitaria. Esto, lo traslado a la peregrinación hacia la Virgen del Socavón. A pesar de que muchos bailarines no sean creyentes son partícipes de la emoción colectiva y la incrementan.

Latinoamérica se re-construye constantemente, crea nuevas formas de interacción que resulta en la compartición cultural y, por tanto, en el enriquecimiento de la región. Aunque los Estados se basen en fronteras políticas para restringir la identidad a un espacio geográfico específico, la danza y Wayna Bolivia nos permitió tener acceso a la cultural boliviana, más que el internet, el periódico o la televisión. Vivimos ensayo tras ensayo la importancia cultural de cada una de las danzas y no dejamos de ser mexicanos ni de identificarnos como tales. Nos definimos también, a través de la riqueza cultural aportada por los bolivianos. Somos mexicanos con corazón boliviano.



Vladimir Ismael Quiroz Mendieta
Caporales Centralistas, bloque México. Carnaval de Oruro 2018.
Fotografía: Vladimir Ismael Quiroz Mendieta

II. Experiencias Carnaval de Oruro 2016 y 2017

El primer año que participé en el Carnaval de Oruro fue el 2016 y fui apoyada por Gustavo Portillo (boliviano) y Teresa Ortega (mexicana) para ingresar a las filas de la fraternidad Caporales Zambos Zetas de Cochabamba, en la que Gustavo había participado por 13 años y Teresa por tres años.

La Fraternidad Zambos Zetas Cochabamba cada año, de acuerdo al resultado de las negociaciones con diferentes fraternidades bolivianas, tiene un lugar en la peregrinación a la Virgen del Socavón en Oruro, se adhiere, como muchas otras, al conjunto Fraternidad Caporales CBN (Cervecería Boliviana Nacional, S.A.).¹⁹³ El proceso de ingreso a la fraternidad, aunque parece sencillo, resulta un conjunto de requisitos más complicados.

Primero, existe una cuota de inscripción, que cubre la entrada a la fraternidad y una polera (playera) con el nombre de la misma. El postulante debe asistir a ensayos que normalmente son dos o tres días a la semana. Adicionalmente y aunque se haya hecho el aporte económico, la fraternidad realiza un examen en el cual el candidato a fraterno (miembro de la fraternidad) debe demostrar que se sabe los pasos hechos por los guías de las tropas de bailarines y que sabe seguir el ritmo de la banda.

Aquí hago varias aclaraciones:

- A) Todas fraternidades tienen diferentes procesos de selección.
- B) La jerarquía depende, también, de la antigüedad en la fraternidad.
- C) Existen tropas de bailarines (un gran conjunto de personas) y filas que hacen “figuras” al bailar (filas de entre 6 y 15 personas).

¹⁹³ Dentro de las negociaciones que se hacen para ingresar en las diferentes fraternidades, sobresalen los temas respecto: la cantidad de personas que quieren entrar al bloque, qué tipo de personajes quieren bailar (había fraternidades que no aceptaban machas en bloques de hombres), la cantidad bandas que tocan con la fraternidad, posiciones, costos de bandas de música, entre otros.

- D) Cuando bailas en la tropa la antigüedad del bailarín define el lugar en el que bailas (los más antiguos en extremos).
- E) Cuando eres parte de una fraternidad debes ser uno con ella y participar activamente con tus hermanos en fiestas, veladas, ensayos, *challas*,¹⁹⁴ entre otros.
- F) El Carnaval de Oruro es el máximo circuito del folklore boliviano.
- G) En el Carnaval de Oruro existe un Comité (ACFO) que define sanciones en caso de que las fraternidades no cumplan con los lineamientos establecidos: tiempos, vestimenta, recorrido, disciplina, por ejemplo.

Un punto que debo resaltar es que mi residencia en México limitó mi participación con la fraternidad, desde los ensayos hasta el examen ocurrieron de forma diferente en muchos sentidos, los pasos por ejemplo, me los enseñó Teresa con ayuda de videos que mandaba la guía. Mi primer contacto con la fraternidad fue el día del Último Convite. El Último Convite es un símil a un último ensayo antes del sábado de peregrinación del Carnaval de Oruro; conlleva una serie de prácticas previas en las que las fraternidades hacen veladas (muchas veces solamente la misa) una noche antes para que la virgen les dé su bendición. Se hace un domingo previo del Carnaval y se respeta el mismo orden de entrada.

Los Zambos Zetas, al entrar con Caporales CBN, entran en el Convite aproximadamente a las 21 hrs. y en carnavales a las 23:30 hrs. Los tiempos de comienzo cambian ya que en Convite las fraternidades entran con uniformes (definidos tiempo atrás) que hacen que la ejecución sea menos prolongada. Por ejemplo: las fraternidades de morenadas, generalmente, entran con pantalones de vestir, camisas, ponchos, sombreros y no con trajes de 30 kg de peso; las fraternidades de tinkus entran con pantalones de vestir, playeras polo o deportivas, abarcas (huaraches), cintas de colores y calentadores de piernas, sin monteras (cascos) o vestidos largos; las fraternidades de Diablada entran con pantalones de vestir con camisas de mangas cortas, y no con sus máscaras de

¹⁹⁴ La challa, *grosso modo*, es una ofrenda que se hace a la Pachamama (términos generales: madre tierra) en agradecimiento por todo lo que da. Se challa, por ejemplo, en las bodas, cuando se compra un carro nuevo, las casas, los negocios, las escuelas, al iniciar algunos festejos.

hasta 15 kg de peso. El uniforme para Zambos Zeta ese año fue pantalón de mezclilla, playera morada y tenis para el caso de las mujeres, y para los varones correspondió mezclilla, playera, botas del traje de Caporal y sombrero de Caporal.

El punto de partida fue el lugar de la cita. Normalmente, me comentaron, la cita es una hora o hasta dos horas antes de comenzar a bailar.

Nuestra cita fue a las 20 hrs, ya no habían rayos de sol, el frío (a mi parecer) era insoportable y pensé en algún momento que al bailar se me quitaría, grave error. No conocía a nadie y Teresa me presentó con algunas de las chicas de la tropa, todas me miraban con recelo pues nunca asistí a un ensayo con ellas. Las fraternidades iban sumándose al recorrido, la banda que nos acompañó comenzó a tocar y Teresa al ser la más antigua de las que en ese momento estábamos comenzó a dirigir algún paso. Llegó la guía, Naty López, a las 21:30 hrs aproximadamente, cuando ya habíamos comenzado a bailar. En cuanto llegó organizó el bloque, ordenó las filas, me presentaron con ella y acto seguido me colocó en un lugar al centro de las filas. Las primeras cuerdas, recuerdo, fueron las más pesadas, pues mi cuerpo apenas se acostumbraba a la altura de la ciudad, el frío, la diferencia de estilo, entre otras cosas. Al llegar a la Avenida 6 de agosto todavía encontramos gente que veía la entrada, otras tantas estaban tomando bebidas alcohólicas, algunos otros ya se encontraban dormidos en las graderías que ponen a los costados de las calles por las que bailamos.

La tropa fue pequeña, bailamos aproximadamente diez chicas y atrás una fila de cuatro chicos pues no todos habían podido asistir al convite. Mi lugar, al parecer y a pesar de que solamente habían dos filas, era privilegiado ya que algunas chicas de la tropa cuestionaron el porqué del que me colocaran ahí. A mi lado izquierdo, estuvo Teresa, al derecho otras dos personas.

La banda tocó canciones que estaban de moda, la gente cuando oía la banda se paraba a cantar o bailar. Entre el repertorio estuvo: "Rosita", "Hasta el amanecer", "Por qué me enamoré de ti", "Adivinen" y "Amor joven". Con cada una de ellas la gente coreó diferentes versos, algunos lúdicos y otros siguiendo la letra de la canción original. Las chicas gritaron para apoyarse unas a otras, para sacarse

sonrisas o para hacer que las fraternas bailaran con más ganas pues el cansancio las vencía. Yo no conocía muchas canciones por lo que me tocó cantar a medias o aprenderme algunas durante el recorrido.

En México bailo con personas que conozco, que son mis amigos o que frecuento. En Bolivia resultó ser un desafío bailar a lado de gente que nunca había visto, sobretodo porque uno grita en el bloque queriendo compartir el momento, el cansancio, las ganas, los sentimientos, etc. Al no conocer a la tropa, más que a Teresa, la integración me costó medio recorrido. Afortunadamente hicimos algunos descansos en los que aprovechamos para tomar tequila para calentarnos, tomarnos fotos, platicar con la guía, presentarme con las chicas que aún no conocía.

El recorrido terminó cuatro horas después, a la una de la mañana del lunes. Lo que yo desconocía era que en el Último Convite las fraternidades ingresan a la Iglesia de la Virgen del Socavón. Así que cuando el recorrido terminó, la guía nos felicitó y nos dijo que entraríamos a la iglesia a ver a la Mamita (Virgen) del Socavón. Ahí las lágrimas llenaron mis ojos. Todo el cansancio se esfumó, Gustavo y Teresa tomaron mi mano y entramos juntos. Las sensaciones de protección, de fe, de anhelo, de amor, de fraternidad, de paz se encontraban allí. Los bailarines entramos de rodillas al templo y muchos hicimos nuestra promesa, que normalmente debe ser mínimamente por tres años, hay quienes la hacen por los años que la Virgen “les permita” estar allí.

Esa noche terminó con la aprobación de mi guía para poder bailar a la siguiente semana en el Carnaval pero con la condición de ir a ensayar con la tropa en la semana. Y así fue. Al siguiente miércoles, ya en Cochabamba, fuimos a ensayar con la fraternidad en la plazuela del Seminario. Ahí llegaron más chicas de la tropa, *achachis* (lo más antiguos de la fraternidad), más hombres de la tropa, *machas*, figuras. La música se logró gracias al sonido emitido por una bocina que se escuchaba bien para cumplir su función. La guía se quedó viendo el ensayo mientras otras dirigían, se organizaban para los pagos, para la entrega de calzoneras, para los horarios, entre otras cosas.

Para poder bailar en Oruro, adicionalmente al pago de la inscripción, se hace un pago para la banda y para tener derecho de bailar. Esos pagos se hicieron ese día, donde mucha gente concluyó que no iría a bailar al Carnaval por los altos costos (aproximadamente 200 dolares por persona). Ahí nos especificaron que habría un camión que saldría de Cochabamba a cierta hora del sábado. Sin embargo, el plan resultó diferente. Durante nuestros días en Bolivia estalló un conflicto entre el gobierno de Evo Morales y los transportistas de carga pesada. La respuesta por parte de los transportistas fue cerrar las carreteras, principalmente la que nos conducía de Cochabamba a Oruro. Buscamos opciones para poder llegar al Carnaval; sin embargo, todas se iban agotando.

Después de tantos intentos logramos salir de Cochabamba en avioneta e invirtiendo gran parte del dinero que nos quedaba. Habíamos planeado llegar un día antes; sin embargo, pudimos arribar a Oruro hasta el sábado de peregrinación, aproximadamente a las 10 hrs. La cita con la fraternidad, para ese día, fue programada a las 22 hrs. Unas horas antes comencé mi ritual de preparación: maquillaje, peinado, acomodo de faja, medias, etcétera. Compré el traje que utilicé un mes antes con una de las chicas que bailaba en el bloque con nosotras, al parecer su hermana ya no quería bailar por lo que tenía su traje disponible para vender.

En el punto de partida uno puede encontrar quién peine, maquille, coloque sombrero, venda aditamentos necesarios o de urgencia. Yo preferí que mi madre me ayudara en el proceso, ella se tomó el tiempo para peinarme con calma, para colocarme cada uno de los adornos que llevan las trenzas. Esta preparación nos llevó dos horas; aun así, estuvimos puntuales en el lugar de la reunión.

Cuando llegamos al sitio se escuchaba un altavoz nombrando a cada una de los conjuntos que iban entrando, apurando a los que se retrasaban y sancionando a los que no seguían los tiempos.

Al ser un recorrido largo, algunas personas apoyan a los bailarines como sus *limoneros* (aguateros). La principal función de los limoneros es apoyar a los bailarines durante el recorrido y darles agua, conseguir algún seguro, ayudarles

con algunas de sus cosas. Al ser muchos bailarines normalmente no cargan cosas más que las necesarias. Afortunadamente mi pareja y mi madre nos apoyaron a Teresa, a Gustavo y a mí. Eso nos permitió disfrutar un poco más el recorrido.

La primera fraternidad que ingresa a bailar lo hace a las ocho de la mañana. A las 12 de la noche aproximadamente, los Caporales CBN iniciamos nuestra peregrinación. La banda comenzó a tocar y nuestros guías prontamente nos pusieron al frente de la banda para bailar cerca de ella y escuchar bien la música. Las filas se reacomodaron dos o tres veces pues poco a poco se iban integrando. Como ya mencioné, por los conflictos sociales que surgieron esa semana, mucha gente no logró llegar al sábado de peregrinación, por lo que fuimos pocos en la tropa y muchos llegaron cuando ya habíamos comenzado el recorrido. Bailamos entre 13 y 16 danzarines. Esta vez, las tres primeras cuadras de la calle Aroma estaban llenas de gente, algunos ya borrachos, pero muchos más viendo a los bailarines y apoyándonos con gritos, palmas, silbidos, cantando y en algunos casos, ofreciéndonos una cerveza.

Al igual que en el Último Convite, las primeras cuadras fueron de gran esfuerzo físico pues el cuerpo poco a poco iba calentándose, el frío en Oruro es extremo. Una vez entrando a la avenida 6 de Agosto las cosas fueron diferentes. Allí vimos más gente cantando, graderías aún llenas, gente que esperaba bailar con Los Caporales y cantar sus canciones. El bloque estuvo contagiado por la petición de “besos”, la euforia al cantar “ja jajaja qué risa que me da los cuernos que le pongo, ni cuenta que se da”, los fotógrafos que pidieron fotos, entre muchas cosas más. Los gritos de apoyo: el “pollera arriba”, “vamos chicas”, “fuerza”, etc., fueron parte de la esencia del bloque. Podían existir diferencias de pensamientos o estilos propios; sin embargo, cada una de las personas que compusieron ese bloque sabía cuál era su motivación y meta final, lo que permitió que el bloque llegara a la iglesia del Socavón con sinergia.

Después del recorrido todos los bailarines y músicos entramos de rodillas a la Iglesia con la intención de que el párroco diera una breve misa y nos echara agua bendita. Desde antes de entrar a la iglesia mis ojos se llenaron de lágrimas

por la gran satisfacción de haber llegado completa, por ver que el esfuerzo que habíamos hecho (dinero, viaje, cansancio, estrés) tenía frutos, de ver que a mi alrededor se encontraban las personas que siempre, ante todas las adversidades, me apoyan (mi madre, mi pareja, mis amigos). Cuando entramos a la iglesia nos quitamos el sombrero, Teresa, Gustavo y yo nos tomamos de la mano y nos hincamos, después lloramos de emoción y comenzamos a avanzar hacia la virgen. A mi mente llegaron mis sobrinos, mis hermanos, mi familia, mis amigos, los mucho que había soñado con presenciar ese momento, vi a mi madre y mi pareja y tuve la certeza del amor incondicional. Una vez llegando a los pies de la imagen de la virgen agradecí la oportunidad de vivir el sueño, que contra toda adversidad pude estar allí y le pedí (a la virgen) que “me dejara” vivirlo nuevamente. Y así sucedió.

El febrero del año pasado pude ir al Carnaval; sin embargo, esta vez fue totalmente diferente ya que previamente Gustavo, Teresa y yo, habíamos decidido salirnos de la Fraternidad Zambos Zetas.¹⁹⁵ Después de varias negociaciones Gustavo obtuvo la aprobación para ingresar a bailar en la Fraternidad Caporales Centralistas, con el conjunto de Oruro. Las ambiciones no pararon ahí, se obtuvo también la oportunidad de bailar como una fila independiente de los bloques siempre y cuando se cumplieran el mínimo número de participantes. En México, otros amigos, también bailarines en Wayna Bolivia Danza Folklórica, contagiados por el ánimo se sumaron a participar este año en el Carnaval: Ismael Guerrero, Issac Guzmán y Karina Alcantar. Así conformamos la fila de la Fraternidad Caporales Centralistas México. Ángel Arancibia, presidente de la fraternidad, nos abrió las puertas con la expectativa de que nos pusiéramos la camiseta *centralista*.

El día del Último Convite, mis hermanos ya se encontraban en Oruro, yo llegué ese mismo día apenas una hora antes de comenzar. Esto permitió que ellos tuvieran la oportunidad de estar en una velada realizada por la Fraternidad previo

¹⁹⁵ Para hacer válida nuestra salida de la Fraternidad Zambos Zetas, tuvimos que mandar una carta con la exposición de los motivos por los que renunciábamos a participar con la fraternidad y nuestras firmas. Esto con la finalidad de poder ingresar a otra fraternidad y no ser rechazados por deber lealtad a los Zambos Zetas. Decidimos salirnos porque, además de numerosos problemas internos, ya no había una buena organización en la directiva.

al convite, y así comenzar a convivir con los demás integrantes. Allí, también, se nos hizo entrega de chamarras con el nombre de la Fraternidad y se avisó del lugar en el que nos tocaría bailar.

En el Convite entramos con pantalón blanco y camisa blanca los seis integrantes. Las mujeres llevamos tacones azules y cabello recogido, mientras que los varones llevaron botas y sombrero de Caporal. Nos colocamos delante de los Caporales Centralistas Oruro (bloque de hombres y bloque de mujeres) y detrás de ellos estaba la banda. Este año tuvimos que proponer pasos nuevos, no podíamos ocupar los de la Fraternidad Zambos Zetas, por lo que el convite nos sirvió para medir qué tanto teníamos que avanzar o qué pasos nos servían en qué momento pues a veces hay cámaras de televisión o la calle es estrecha.

Comenzó a tocar la banda y comenzamos a bailar, las primeras cuerdas el cuerpo apenas se acostumbró a la altura, al frío, el calor, el sol, la lluvia y trató de superar el cansancio. La distancia que tuvimos entre la banda y nosotros se hizo lo suficientemente grande como para dejar de oírla en algunos momentos. De repente el directivo de la Fraternidad nos dijo que avanzáramos más rápido o lo hiciéramos más lento, dependiendo de la velocidad con la que fueran los que iban delante de nosotros. A esto se le sumó que una persona integrante del Comité que organiza el Carnaval (ACFO) ondeara frente a nosotros una bandera azul con la que advirtieron que nos estábamos retrasando en tiempos; lo importante era que no mostraran la bandera roja ya que eso significaba una probable sanción al conjunto.

Un amigo nuestro, fotógrafo boliviano, nos iba apoyando con el agua e iba tomando fotos; sin embargo, error nuestro, portaba una bandera mexicana en la mochila que él llevaba. Y digo error nuestro porque después resultó una amonestación para la Fraternidad ya que se consideró una infracción puesto que parecía que dábamos la idea de que carnaval no era de Oruro sino de México. Durante el recorrido mucha gente nos preguntaba de dónde íbamos, nos gritaban apoyándonos, bailaban con nosotros, nos tomaron fotos. Hicimos el recorrido gratamente, la sinergia hacía lo propio y, a pesar de no sabernos todos los gritos

que emitían los fraternos de otros bloques, cantamos y gritamos lo más fuerte que pudimos. Compartir escenario y recorridos con Gustavo, Tere, Issac, Ismael y Karina aquí en México hizo que en el último convite nos mostráramos más unidos y fuertes. Nos conocemos desde hace años y por lo mismo sabíamos cómo impulsarnos a seguir cada vez con más ganas para que el cansancio no nos venciera.

Al llegar a la iglesia del Socavón, nos tomamos de las manos, nos abrazamos, nos unimos en llantos y agradecimientos. Llegar como el equipo que hemos sido y con las ganas y ansias que tuvimos desde el principio nos demostró que la unión de cariño y perseverancia logra grandes cosas. Ser el primer bloque o fila de mexicanos en Oruro y ser parte del conjunto Fraternidad Caporales Centralistas nos llenó de orgullo pero también nos impuso muchas metas: desde el mismo dinero para viajar, estar juntos en los momentos necesarios, vencer el cansancio, soportar la altura, demostrar que nosotros como mexicanos también podíamos bailar con la misma entrega que un boliviano que baila con devoción porque dedicamos a este evento esfuerzo, dinero, tiempo y cariño.

En la siguiente semana ensayamos muy poco pues en México ya habíamos pulido cada uno de los pasos. El vestuario estuvo listo desde México porque utilizamos el mismo que el que usamos en las presentaciones del grupo; sin embargo, compramos algunos accesorios para que luciera un poco más. Este año, no hubo paralizaciones en carreteras como los del año pasado, por lo que los traslados de una ciudad a otra no fueron más problemáticos que tomar el transporte. El sábado de peregrinación nos citaron a las 8 horas así que Teresa, Karina y yo nos citamos a las 7 horas en el punto de partida para poder ir a peinarnos en las estéticas improvisadas que se encuentran a una cuadra de ese punto. Nos costó 35 pesos bolivianos peinarnos allí, un aproximado de 105 pesos mexicanos. Cinco minutos antes de salir Gustavo, guía de nuestra fila, nos informó que probablemente nos cambiarían de lugar para escuchar mejor a la banda. La ubicación nos la darían en el momento en que los organizadores de la Fraternidad decidieran dicho cambio. Así comenzamos a bailar, con la conciencia de que esta

vez teníamos que ser un poco más rápidos pero no tanto como para separarnos de la banda, tampoco podíamos hacer referencia del país al que pertenecemos, debíamos sonreír y esforzarnos el doble porque la ACFO y los directivos de la Fraternidad estaban observando que cumpliéramos bien con los protocolos.

Las primeras calles nos habituamos rápido, escuchábamos perfecto a la banda, el sol estaba en su esplendor y la gente eufórica. Durante el trayecto escuchamos gritos de “vamos México”, “son los mexicanos”, “vamos centralistas”, “Oruro el mejor”, entre otros. También, con mucho gusto, algunos niños se nos acercaron para bailar con nosotros, otros adultos (amigos nuestros) nos ofrecieron cerveza, la cual tuvimos que rechazar ya que el guía de los Centralistas Oruro nos dijo que ese día, por la virgen, no se tomaba. Así llegamos al momento del cambio de lugar. Nos pasaron atrás de la banda, donde ya había una fila de figuras de hombres y los que a su vez tuvieron que mover de lugar. El bloque de cholitas (mujeres) que iba detrás de ellos se molestó pues al parecer eran del mismo contingente y ese lugar era privilegiado por estar tan cerca de la banda. Algunas de ellas nos gritaron, nos empujaban con los pasos, nos trataban de demostrar que nosotros habíamos usurpado el lugar. Sin embargo, eso no importó al momento de entrar a la plaza cívica pues nuestra convicción era, justamente, demostrar que también para nosotros como mexicanos nos era importante llegar con la virgen y hacerlo lo mejor posible, con los mejores pasos y con la mayor fuerza posible ya que nuestro cariño y esfuerzo se encontraba depositado en ese objetivo compartido.

Durante un rato llovió, luego el aire hizo lo propio, el sol volvió a salir y nuestro ánimo no decayó. Llegamos al atrio de la iglesia del Socavón e hicimos el último paso antes de entrar, lucimos brincos, las polleras giraban lo más arriba y estéticamente posible, terminó el paso y subimos unas cuantas escaleras previas a la entrada. Nos pidieron quitarnos el sombrero y entrar sin hacer tanto ruido porque el padre hablaba. Entramos y nos hincamos, algunos nos tomamos las manos, otros iban abrazados, todos con la mirada abajo, con las lágrimas al recordar padres, amigos, amores, por ver a la virgen frente a nosotros, por ser

parte de esa emoción que muchos comparten, por ser parte de la historia que se está escribiendo de primer bloque compuesto por mexicanos en el Carnaval de Oruro.

A diferencia del primer año que bailé, en el segundo año nos enfrentamos a las reglas y sanciones de las que poco sabíamos, a los pleitos internos entre las fraternidades que integran el conjunto de los Caporales Centralistas, a las miradas extrañas de algunos pero también a la aceptación y bienvenida de otros, al estrés de no saber cómo dirigirnos hacia los demás bloques o tal vez, al no sentirnos parte de una fraternidad con la que nunca habíamos compartido. Una diferencia entre los dos años de mi participación fue la magnitud del recibimiento que tuvimos, si bien el primer año me aceptaron con un poco de recelo por ser una extranjera que no había participado activamente con la Fraternidad Zambos Zetas y por ocupar un lugar privilegiado en el bloque; este año, nos recibieron con mayores expectativas, primero por ser mexicanos y segundo por ser una fila que logró negociar y cambiar posiciones de otros bloques que previamente ya habían advertido su posición en el conjunto. Constantemente teníamos que demostrar, a través del baile, por qué “merecíamos” estar ahí.



Recepción de los Caporales Centralistas en la iglesia de la Virgen del Socavón, Carnaval de Oruro 2017. Fotografía: Vladimir Ismael Quiroz Mendieta

III. Los Caporales, ¿pertenencia e identidad?

En el capítulo anterior mencioné que la institucionalización de la danza de Los Caporales sirve para varios fines, entre ellos para la construcción de la identidad boliviana. Entre los diferentes aliados para tales fines tenemos la implementación de políticas culturales (decretos, promulgaciones, proyectos de salvaguarda, presupuesto para la investigación) además de la presencia de agentes culturales que promueven que los objetivos de tales fórmulas políticas se cumplan y, a su

vez, logran que éstas repercutan en las actitudes y en los comportamientos de quienes consciente o inconscientemente son simpatizantes de estos mismos objetivos. También, y tal vez los más importantes, están los partícipes de la danza, aquellos que promueven Los Caporales en su comunidad.

Una de las formas en la que noté el triunfo de toda esta maquinaria fue en mi primer año en el Carnaval de Oruro (2016). Después de tomarnos algunas fotos con la bandera mexicana, nuestra guía tuvo la necesidad de buscar y encontrar una bandera boliviana para hacer lo propio. Además, y lo más relevante, a pesar de saberme todos los pasos que se ejecutaron, una de las razones por la que fue mal visto que yo bailara en un “lugar privilegiado” era que no fui seleccionada para participar en la fraternidad con las mismas exigencias que las personas que también recién se integraron, incluso mi participación dentro de ella no era como la de las personas más antiguas que reclamaron el lugar. La participación en ensayos, veladas, parrilladas y demás eventos organizados por la fraternidad cuentan mucho para cada uno de los hermanos como para la decisión del lugar a ocupar en las entradas folklóricas. Aunque la tropa no me recibió de “mala gana” gracias al apoyo de Gustavo y Teresa, sí existió una desconfianza por no ser partícipe igual que los demás y por mi condición de extranjera (ajena a la comunidad).

Al siguiente año, fue aún más evidente. Los agentes culturales están cumpliendo su misión. En este caso, la Asociación de Conjuntos de Folklore de Oruro, gracias al peso social y hasta político que tienen por ser los organizadores de la fiesta más grande de Bolivia, demostró que para bailar en el Carnaval no podemos evadir las normativas ya que están para la defensa de la autenticidad de la fiesta. Por ejemplo, en su artículo 31, inciso c, dispone (si no se aplica es una Falta Grave):

Queda terminantemente prohibido la incorporación de nuevos personajes que rompan la estructura tradicional de los conjuntos, en cumplimiento a las

conclusiones del seminario taller por especialidad de danza a cargo de la Secretaría de Cultura de la A.C.F.O.¹⁹⁶

Otro ejemplo es, hablando desde mi experiencia, cuando notaron que nuestro amigo fotógrafo portaba nuestra bandera mexicana se organizó un comité para definir la sanción adecuada para tal agravio. La directiva de la Fraternidad se encargó de comentarnos que la ofensa recayó en portar una bandera extranjera en una fiesta de tal importancia nacional y que nunca se le habría dado ningún permiso a ningún extranjero de hacerlo. De hecho en su reglamento, artículos 45 y 59 explica respectivamente, que no se pueden utilizar imágenes ajenas a Carnaval de Oruro (en la vestimenta) y que el control del acceso de los extranjeros en la fiesta debe ser de forma tal que no sea mayoritaria para que se logre la salvaguardia a través de la transmisión generacional. Es decir, no se discrimina ni se impide el ingreso de los extranjeros pero también se debe velar por la incorporación de las nuevas generaciones locales ya que éstas son aún más importantes para la realización futura del Carnaval.

Sacar la bandera mexicana fue un hecho, al parecer, único y que jamás dejarán que se repita, pues la razón por la que la Asociación existe es para preservar y salvaguardar el Carnaval de Oruro, y su reglamento tiene:

El propósito de contribuir a mejorar la organización y desarrollo de la festividad en Honor a la Virgen del Socavón, realizada en el marco de las buenas costumbres y relaciones humanas que caracterizan a nuestra sociedad, el respeto a las identidades culturales y de mutuo acuerdo a la presente norma que define nuestra actitud de advocación mariana.¹⁹⁷

Retomando el artículo 31 del reglamento de la ACFO, que dispone en el inciso d:

Los personajes de última creación y/o estamentos deberán sustentar y adecuar de acuerdo a la mitología e historia de cada una de las dieciocho

¹⁹⁶ Reglamento Carnaval de Oruro 2018, Asociación de Conjuntos de Folklore de Oruro, Oruro, 2017.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

especialidades de danza, con anticipación de sesenta días (60) antes de la realización del evento, es decir antes del primer convite

Corroboro que la institucionalización de la danza de Los Caporales, tiene éxito porque se fomenta la necesidad de un respaldo histórico para que pueda ser modificada aún en lo más mínimo, de lo contrario, las repercusiones pueden ser tan graves como el ser vetados hasta por 5 años para poder participar nuevamente en el Carnaval de Oruro. Aquí es indispensable decir que cada entrada folklórica, sea civil o religiosa¹⁹⁸ tiene su propio reglamento; sin embargo, al ser el Carnaval de Oruro el máximo circuito de la danza folklórica boliviana, las sanciones u observaciones pueden llegar, en el peor de los casos a tribunales civiles por la impronta constitucional,¹⁹⁹ o, en el mejor panorama, que los sancionados sean mal vistos por la comunidad dancística.

Así, la danza folklórica tiene peso nacional y repercute en la vida cotidiana y, en su relación directa con el Estado como menciono en el capítulo primero de esta investigación, permite la consolidación identitaria en el Estado Plurinacional de Bolivia a través de la institucionalización de la misma. Una cita que me permito recordar es la de Jane Desmond en la que se comenta que la danza al ser un “discurso del cuerpo”²⁰⁰ puede prestarse a interpretaciones identitarias basadas en el fenotipo corporal; es decir, el cuerpo como descripción identitaria para fines discursivos: los rasgos, la etnia, el color de la piel, a la vez de las conductas que tenemos para con él, forman parte de las disertaciones que envuelven a la danza y, que a su vez, sirven a proyectos de los Estados que buscan fomentar y crear una identidad dentro y fuera de sus fronteras. Por ejemplo, en el caso de Los Caporales, existen fraternidades que exigen un fenotipo específico para poder

¹⁹⁸ Entrada folklórica civil: Entrada universitaria (La Paz, Oruro), Día mundial de la *Morenada* (o cualquier otra danza), Carnaval cruceño (Santa Cruz). Entrada folklórica religiosa: Virgen de Urkupiña (Cochabamba), Jesús del Gran Poder (La Paz), Virgen de Guadalupe (Sucre).

¹⁹⁹ Por ejemplo, constantemente en la Sección III respecto a las culturas de la Constitución del Estado Plurinacional de Bolivia, se dice que el Estado está obligado a proteger el patrimonio cultural, y establece que la Acción Popular puede proceder contra todos aquellos que “amenacen con violar derechos e intereses colectivos, relacionados con el patrimonio”. Artículos 99- 100- 101- 102- 106- 108- 112 y 135, Constitución Política del Estado Plurinacional, La Paz.

²⁰⁰ Desmond, Jane, *op. cit.*, p 6.

bailar en la comparsa y que pide desde un tono de piel, hasta una estatura que rebase el promedio. Y, estas características se han relacionado con un poder adquisitivo específico, por lo que pertenecer a estas fraternidades te identifica como una persona clase alta.

Debo hacer una aclaración, cuando hablo de las repercusiones en las vidas cotidianas quiero decir que éstas son para bolivianos como para extranjeros. Hablo de los miles de peruanos que han adoptado algunas danzas folklóricas bolivianas, pero también de todos aquellos que, por ejemplo, participamos de eventos como el mundial de Los Caporales 100% bolivianos. El límite del discurso respecto a la identidad es cuando lo supera la realidad. Es decir, las proclamas del estado boliviano al intentar contener la danza de Los Caporales como exclusiva de su identidad se ve rebasado por los bailarines extranjeros que por diversos motivos hemos llegado a acoger esta danza como “nuestra”. Entonces retomo la pregunta, ¿quiénes deben sentirse identificados con los Patrimonios inmateriales? Mi participación en Wayna Bolivia Danza Folklórica por más de 9 años, y el practicar danzas bolivianas desde 2002, me lleva a reconocer estas danzas como parte de mi bagaje cultural y artístico pero también, me siento identificada con las danzas de Morenada, de Tinku y de Caporales.

CONCLUSIONES

La danza de *Los Caporales* es reflejo de los contextos que convergen en Bolivia de la segunda mitad del siglo XX: político, económico, geográfico, religioso, histórico; por ello, el estudio de esta danza me ha permitido reconocer, a través de su creación, ejecución e institucionalización, las dinámicas con las que el Estado boliviano está construyendo, hoy en día, su identidad nacional. A su vez, esta investigación me exigió, a partir de *Los Caporales*, vincular folklore con política y la danza con la historia contemporánea boliviana. Es decir, me permitió abordar, a partir de la danza de *Caporales*, el trasfondo de algunos procesos histórico-políticos de Bolivia en las últimas décadas y esto se dio precisamente por la necesidad de comprensión de cómo, una danza relativamente reciente, se ha convertido en un paradigma de la defensa de la identidad nacional y que exacerba el nacionalismo boliviano. Por un lado, se crea un mecanismo de visibilización y protección sobre lo que identifica a los bolivianos, y por otro, se crea una postura de defensa frente a cualquier ofensa hacia esa identidad nacional.

La danza folklórica, como *Los Caporales*, contiene códigos culturales (símbolos) compartidos con los que se configura la noción de patrimonio e identidad y el Estado boliviano, por este motivo, define sus danzas folklóricas como forjadoras de identidad entre los ciudadanos. Usando como ejemplo la danza de *Los Caporales*, noté que devienen diferentes momentos en el proceso de consolidarla como parte del folklore y como fundamento de la identidad nacional. Primero, la institucionalización de la danza, donde el Estado boliviano trabajó por documentar la historia de la danza y la visibilización de la misma a través del apoyo a eventos como el de *Los Caporales 100% bolivianos*. Si bien, antes de eso la danza ya era parte de las entradas folklóricas, la construcción de la identidad nacional requirió de una amplia difusión y de la aceptación entre los jóvenes y entre los estratos sociales que normalmente no bailaban en las entradas folklóricas, de este modo se logró sumarla al proyecto nacional. Después, el

Estado boliviano ha buscado que los códigos culturales de esta danza sean reconocidos, incluso, internacionalmente, de esta forma, la auspicia para utilizarla en la promoción de “lo propio” frente otras naciones.

Es a través de sus danzas folklóricas que Bolivia está definiendo, no exclusivamente pero sí considerablemente, su identidad y ésta se recrea constantemente en sus entradas folklóricas, en las fiestas y en el entorno escolar. En algunas entrevistas hechas a bailarines de la fraternidad Caporales Centralistas Oruro y en pláticas sostenidas con varios amigos bolivianos, encontré que estos tres espacios (entradas folklóricas, las fiestas y la escuela) son esenciales en la aproximación de las personas a las danzas folklóricas. A esto le sumamos que la danza folklórica se practica en los parques, las calles, las empresas; es decir, espacios abiertos a la participación de todo aquel que guste de bailar, espacios públicos que invitan a la comunidad a acercarse a bailar. La danza se practica en comunidad, y las comunidades de danzarines en Bolivia son extensas (si nos referimos a la fraternidad como una “comunidad de bailarines” estamos considerando la participación de entre cincuenta y mil personas por fraternidad), por lo mismo, no es extraño que cuando se quiera generar simpatía y una rápida anexión de masas a un proyecto que genere identidad, la danza resulte un medio ideal.

Aquí es importante hacer una aclaración respecto los regionalismos que en Bolivia han dividido en dos al país: la región *camba* (Santa Cruz, Beni, Pando) y la región *colla* (Altiplano y valles centrales). Esta separación ha desembocado, sobre todo entre *los cambas*, en posturas políticas diferenciadas (autonomías) como en un auto reconocimiento en el que los rasgos físicos son menos indígenas y el nivel económico es superior al de la región *colla*. Sin embargo, al momento de las representaciones culturales, en las entradas folklóricas por ejemplo, la participación de esta región se hace de dos formas, una es participando en las mismas entradas folklóricas tradicionales como la peregrinación a la Virgen del Socavón en Oruro o a la Virgen de Urkupiña. La segunda es bailando en el

carnaval cruceño, que se asemeja al carnaval brasileño, pero en el que también entran bailando *Los Caporales*. Es decir, las barreras regionales son rebasadas por esta danza folklórica gracias a la identificación cultural que los ejecutantes tienen con ella.

La imagen del *caporal*, como una imagen empoderada, sirvió en la época de las dictaduras, décadas de 1960 y 1970, como un escaparate para muchos jóvenes que se veían limitados en su diversión debido a los toques de queda. En una entrevista informal con una persona boliviana que vivió en Oruro en esta época, me comentó que una de las formas para lograr conquistar a una mujer era a través de su participación en la danza de *Caporales*, primero por la tenacidad, la coquetería y la soberbia del baile, y segundo, porque otras danzas como la *Morenada*, la *Diablada* y los *Negritos* se bailaban con máscaras o con un maquillaje que recubría el rostro. Dicho en otras palabras, esta danza otorga espacios de sociabilidad aún en condiciones adversas. Otra de sus cualidades es que *Los Caporales* promueven la idea de que no únicamente lo indígena es auténtico y, aunque es una danza basada en expresiones culturales de la comunidad negra, los afrobolivianos no suelen bailarla. Otro aspecto que debo reconocer, es que además de sumar a las clases altas a la identificación cultural nacional, *Los Caporales* han logrado adaptar algunas modas (sobre todo en la adaptación del reggaetón o cumbias a música de *Caporales*) a las danzas folklóricas sin cambiar los códigos culturales que la definen ni las razones para las que le sirve al Estado boliviano.

El *Salay*, por ejemplo, danza de zapateado y que hasta hace poco se bailaba solamente en fiestas y en los pueblos, busca ahora posicionarse como danza folklórica nacional pues “se ha convertido en el último año en la preferida de jóvenes y señoritas que al son de las palmas, batiendo sombreros y polleras, no dudan en poner en práctica la agilidad requerida para la peculiar zapateada”.²⁰¹

²⁰¹ Angélica Magarejo, “Salay, la danza que causa sensación”, *La Razón*, Cochabamba, 18 octubre 2017.

Esto tiene que ver con la vinculación de la danza con el contexto político. Parafraseando a García Canclini, los movimientos de masas con su cultura popular han repercutido en los sucesos políticos, por ejemplo en las revoluciones de América Latina.²⁰² Si mantenemos esto en mente, no es extraño que después de que Evo Morales se convirtiera en presidente, algunas manifestaciones populares acentuaran su función como agentes de identificación cultural nacional. El *Salay* estimula la imagen de muchos pueblos, donde las cholas y los varones trabajan la siembra: el zapateado busca “levantar la tierra”, pero también, la remonta a la imagen de la procedencia del actual presidente.

Las políticas culturales, al mantener el precepto de institucionalizar para salvaguardar la danza folklórica, y que son establecidas desde el Estado plurinacional boliviano, convocan a una revaloración de *Los Caporales*. Gracias a los decretos presidenciales y a las participaciones políticas en la UNESCO y en su colaboración para difundir, auspiciar y regular la danza, y a través de los agentes culturales, como la ACFO o la OBDEF0, es que estos decretos pueden alcanzar diferentes niveles de apoyo. Es decir, para procurar la salvaguarda de la danza de *Los Caporales*, las legislaciones surten efecto cuando los diferentes sectores sociales se suman como partícipes para tal fin. Funciona a partir de la unión de quienes, por conveniencia o por gusto, multiplican filas en la postura institucional de la danza y fortalecen los actos de defensa de la misma como agentes culturales. Éstos funcionan a la vez como un puente entre el Estado y la comunidad pero también canalizan la participación de la gente, además de convocar a la visibilización de la danza y de las posturas respecto la danza. Para este último punto debo señalar que, en plataformas de internet como YouTube o Facebook, se puede encontrar un constante ataque entre bolivianos, peruanos y chilenos respecto a quién le pertenece, por derecho, la danza de *Los Caporales*.

En los casos de intervención de la OBDEF0 (Evento mundial de caporales) y de la ACFO (Lineamientos para la participación en el Carnaval de Oruro), por

²⁰²García Canclini, Néstor, “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo”, *op. cit.*, p. 24.

ejemplo, hay que tomar en cuenta que son dos organizaciones que trabajan como agentes culturales y que, gracias a su constante convivencia con los medios masivos de comunicación y con los gobiernos locales, y por la cercanía con los danzarines y gente en general, han logrado sumar personas dentro y fuera de los límites políticos de la nación boliviana para regular cómo debe bailarse la danza folklórica y así, por consecuencia, *Los Caporales*.

El Estado Plurinacional de Bolivia, por medio del Ministerio de Culturas, ha promovido, posterior a las polémicas que surgieron después 2010, una serie de actos gubernamentales para garantizar la salvaguarda de las artes creadas en Bolivia. En el caso de la danza de *los Caporales* se han promulgado varias leyes, desde la Ley no. 137 (en la que se declara al Caporal como patrimonio nacional) hasta los eventos oficiales en los que se reconoce a los Hermanos Estrada como creadores de *Los Caporales*, además de la constante participación de esta danza en diferentes foros, gracias al impulso que el Ministerio procura mediante la promoción de diversos eventos, como la creación de un concurso de caporales intercolegial para niños que cursan el 6o grado en agosto del año pasado; la conmemoración del 29 de abril Día internacional de la Danza (2018), en la ciudad de La Paz, con la participación de 200 *caporales* para la reivindicación del *Caporal* de procedencia paceña, y el pasado julio de 2017, la ministra de culturas Wilma Alanoca, presentó una petición ante la Cancillería para que se respete el origen de la danza del Caporal, pues en Perú se promocionó una película sobre bailarines de esta danza en la que nunca se mencionó que *Los Caporales* surgen en Bolivia. El Estado, bajo sus medios, genera acciones que promueven la salvaguarda del patrimonio frente otros actores no nacionales.

Hasta aquí, la institucionalización de *Los Caporales* está funcionando en la medida en la que se define cómo debe bailarse y bajo qué argumentos la danza empata con la identidad y nacionalidad boliviana, pero ésta puede diluirse cuando “otros” argumentan que también les identifica. Considero que el Estado nacional boliviano puede trabajar por la proclamación y difusión del origen paceño de esta

danza y así lograr que otros Estados lo reconozcan como tal. Sin embargo, si recordamos el primer ejemplo, de cómo la UNESCO (organismo internacional que se dedica a la promoción y salvaguarda del patrimonio), quien promovió el diálogo entre Perú y Bolivia cuando ésta acusó a la primera de promover una fiesta para Patrimonio de la Humanidad siendo que las danzas bailadas incluían algunas de origen boliviano. Esta resolución convocó a un consenso popular en el que el Estado boliviano, pareciera, pierde su singularidad folklórica y, con ello, no se respeta el origen boliviano de las danzas como la de *Los Caporales*. A su vez, esto provocó la intolerancia entre bolivianos y peruanos primero por el nacionalismo que los Estados han acuñado entre sus ciudadanos y segundo porque esta singularidad de los bienes culturales se ve mermada, lo que podría provocar posteriormente, una disminución de turismo en el Carnaval de Oruro. Además, los mecanismos por los que Bolivia puede salvaguardar la danza del *Caporal*, son diferentes y hasta contradictorios de los de Perú, pues este país adopta y adapta la danza a su contexto. Considero que la UNESCO exige que existan los mecanismos de salvaguarda y cada Estado los definirá según sus conveniencias y aptitudes, esto no asegura que los patrimonios no se vean amenazados por el proceso de mundialización. Pero, con el ejemplo anterior, vemos que la UNESCO no tiene las herramientas para resolver esta tensión y dar una solución óptima que cubra las necesidades nacionalistas de Bolivia. Es decir, una solución que le ayude a Bolivia en la defensa de su patrimonio para la consolidación de la identidad nacional frente otros Estados nacionales. Si bien es cierto, la UNESCO no es un organismo que atienda los principios nacionalistas de los países que la integran; sin embargo, busca la participación, apoyo y solidaridad entre las naciones. Con la resolución anterior, al parecer, sucedió lo contrario pues se generaron reacciones adversas a las esperadas, es decir, propició actitudes despectivas hacia los peruanos. También, debo señalar la importancia de las políticas culturales en la regulación de las manifestaciones folklóricas ya que, además de institucionalizarlas y promoverlas, éstas generan ganancias redituables para quienes la gestionan.

W [redacted] Hace 10 meses
hermoza cultura BOLIVIANA
👍 1 🗨️ RESPONDER

[redacted] Hace 11 meses
Una hermosa composición BOLIVIANA, PARA QUE SE ENTEREN LOS MIERDAS CHOROS DE LOS peruanos esta canción está registrada en copyright!! así que si plagian atenerse a las consecuencias legales.
👍 4 🗨️ RESPONDER

Ver las 3 respuestas ▾

[redacted] Hace 1 año
bien y mal... 😊
👍 1 🗨️ RESPONDER

A [redacted] Hace 5 meses
Este ritmo está mejor pero tienen que pulirlo
👍 🗨️ RESPONDER

[redacted] Hace 8 meses
MUCHA WUEBADA con sus comentarios el CAPORAL es CHILENO y punto CSMR a la mierda con los bolivianos y peruanos ya me llegaron al pincho con todas sus DISCUSIONES
👍 🗨️ RESPONDER

Comentarios rescatados de un video musical, en el sitio web YouTube, de un tema de *Caporales*. Visito en junio de 2018.

Ahora, podría preguntar ¿por qué en Bolivia ha tomado tanta importancia la configuración de la identidad nacional? Haciendo una ligera comparación de los contextos pos revolucionarios, observo que después de la Revolución Mexicana se promovieron ideales que lograron la consolidación de la nación y la creación de instituciones que respaldaran al Estado nacional mexicano. Se crearon modelos educativos (en manos de José Vasconcelos y Moisés Sáenz, por ejemplo), modelos artísticos (cine y muralismo, por ejemplo) y de índole histórica

(historiografía nacionalista) que promovieron la identidad nacional. En la Revolución de 1952, en Bolivia, no se promueve una unión identitaria entre los bolivianos pues las diferencias económicas, gremiales y étnicas dividieron, incluso a pueblos indígenas y a la sociedad boliviana en su conjunto. Menos se puede decir que después de la revolución boliviana se buscara crear una imagen unificada del país basada en el nacionalismo pues las expresiones culturales no representaban a todos los sectores que componían a la sociedad, retrataban, sobre todo, a la comunidad indígena y, tal vez, a la comunidad chola. Es decir, como redacté en el segundo capítulo de esta tesis, la ciudadanía o el “ser alguien” en Bolivia se basaba en la posibilidad de ingresar a un gremio: obrero (mineros) o campesino, por ejemplo, y no en la adopción de una identidad que sumara a los pobladores en un proyecto de unificación o de identidad nacional. Tampoco se crearon las instituciones necesarias para consolidar el proyecto nacionalista.

Después de la transición de las dictaduras (décadas sesentas y setentas), del posterior advenimiento del folklorismo latinoamericano, que en Bolivia se expresó en grupos como Los Kjarkas, Los Jairas y Savia Andina y en el trabajo de Luis Rico y Ernesto Cavour, entre otros, y posterior al descaro de las políticas neoliberales que buscan recuperar las fiestas tradicionales por su rentabilidad, el nacionalismo boliviano comienza a vislumbrarse ahora, como una propuesta desde el Estado que busca fortalecerse a partir de cultivar el sentimiento de pertenencia a un país que comparte expresiones culturales, mismos que fortalecen a la nación. Pero es hasta la llegada de Evo Morales, que este proceso se impulsa con más fuerza debido a la apariencia de éste, se le considera como portador de la imagen y portavoz de las ideologías indígenas del país, baluarte de los bienes culturales.

En los últimos tres años, he experimentado los resultados de esta maquinaria que se consolida en varios niveles (internacional, nacional, local) y que fomenta la identidad nacional boliviana. Por un lado, los jóvenes que bailan caporales y que nos han recibido en la comunidad de danzarines, también, han

demostrado cierto celo respecto nuestra participación como mexicanos, en principio porque no nos conocen y no realizamos todas las actividades de la fraternidad en la que bailamos, pero también porque pareciera que no podemos hacer alarde de nuestra nacionalidad. Es decir, mientras reforcemos la salvaguarda de *Los Caporales* como danza boliviana seremos parte de la Fraternidad Caporales Centralistas.

La danza de Los Caporales ha sufrido cambios desde su creación, se ha adaptado a los contextos y ha adoptado modas que le han permitido resignificarse en diferentes contextos temporales, culturales y políticos. En el momento en que no se le permita evolucionar y que deje de cumplir con una función social explícita, las nuevas generaciones perderán el interés por bailarla.

Respondiendo a la pregunta con la que inicié esta investigación, misma que me plantearon durante el Coloquio *Usos turísticos del patrimonio cultural: música y danzas tradicionales*, realizado los días 15 y 16 de marzo de 2016 en el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México: ¿qué boliviano te pidió bailar? mi respuesta es: ninguno; sin embargo, esto no limita ni limitará mi experiencia, ni la de muchos más mexicanos, con la danza folklórica boliviana. Es decir, *Los Caporales* no nos identifica nacionalmente, pero sí lo hace como parte de una pequeña comunidad que practica la danza y como individuos que gustan de los elementos y expresiones artísticos que la danza por sí misma nos ofrece: el semblante soberbio, los movimientos acrobáticos y sensuales, los trajes coloridos, el cómo se baila en comparsa.

América Latina es una región llena de expresiones culturales que convocan a nuestra disciplina latinoamericanista para la comprensión de las dinámicas culturales y sociales y, con ello, los procesos históricos tales como las revoluciones, las dictaduras y los movimientos estudiantiles. Éstos si bien comparten cualidades en los países que conforman la región, las formas en cómo evolucionaron en cada uno fueron diferentes. Del mismo modo considero a Latinoamérica plural y dinámica, por lo mismo es distante de los parámetros con

los que se han definido el arte, en particular a la danza pues al ser un reflejo de contextos (histórico, político, religioso) se ha nutrido de manifestaciones sociales como los miedos, la xenofobia, el racismo, el nacionalismo. Por esto, la danza también se ha convertido en un medio de empoderamiento por el que se puede protestar. Estudiar la danza de Latinoamérica desde las coyunturas que le permitieron existir, ofrece la apertura de un panorama más amplio y más completo de nuestras realidades. Nos permite acercarnos a expresiones humanas que son difíciles de sintetizar por todo lo que conllevan pero que, al mismo tiempo, refuerzan las identidades y los entramados sociales que se crean a partir de su ejecución. La danza teje comunidad, *Los Caporales*, además, promueven sentimientos de pertenencia, unificación e identidad nacional. Y en mi caso, *Los Caporales*, han fomentado el gusto por la estética y la corporalidad de la danza boliviana. Por otro lado, las formas en que se ejecuta la danza, en bloques de varias personas, me han exigido aprender a convivir y guiar a un grupo de gente con la que comparto este gusto. También, reitero que las expresiones folklóricas no son exclusivas de contextos “tradicionales”, pues esta danza nace en un contexto urbano en la segunda mitad del siglo XX. Con esta investigación, propongo que los Estudios Latinoamericanos se acerquen a indagar sobre las expresiones dancísticas en América Latina.

Bibliografía

- Albó, Xavier, "Indígenas urbanos en América Latina", en *XIII Reunión Anual de Etnología (18-21 de agosto de 1999)*, Tomo 2, Serie: Anales de la Reunión Anual de Etnología, La Paz, Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), 2000.
- Aguiluz Ibargüen, Maya y Norma de los Ríos Méndez, *René Zavaleta Mercado. Ensayos, testimonios y re-visiones*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores/ Flacso-México/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad Mayor de San Simón/ Universidad Mayor de San Andrés, 2006.
- Angola Maconde, Juan, *Raíces de un pueblo. Cultura afroboliviana*, La Paz, Producciones Cima/ Embajada de España, 2000.
- Barfield, Thomas (editor), *Diccionario de Antropología*, 1ª. Edición en español, traducción de Victoria Schussheim, Distrito Federal, Siglo XXI editores, 2000.
- Baud, Pierre-Alain, *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*, 1ª. Edición, traducción de Hilda Islas, Distrito Federal, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1992.
- Bruner, José Joaquín, *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*, Santiago, Flacso, 1988.
- Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1991.
- Casere Rodicio, Emilio (Coordinador general), *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, Tomo 3, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Cerón, Miguel Ángel, "La reconstrucción de las danzas históricas, fantasías y realidades", en Kena Bastien van de Meer (editor), *Primer encuentro nacional sobre investigación de la Danza. 8-9 diciembre 1984*, Distrito Federal, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

- Coelho, Texeira, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, Traducción: María Noemí Alfaro, Olga Correa, Ángeles Godínez, Leonardo Herrera, Distrito Federal, CONACULTA- Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2000.
- Crespo, Carolina, Flora Losada y Alicia Martín, *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*, Buenos Aires, Antropofagia, 2007.
- Dallal, Alberto, *Los elementos de la danza*, Distrito Federal, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Foucault, Michel, *Genealogía del racismo. De la guerra de las razas al racismo de Estado*, Trad. Alfredo Tzveibely, Madrid, Ediciones la Piqueta, 1992.
- García Canclini, Néstor, "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo", en *Políticas culturales en América Latina*, Distrito Federal, Grijalbo, 1987.
- _____, *Las industrias culturales*, Distrito Federal, Grijalbo, 1999.
- Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Alianza editorial, 1988.
- Godínez Quinteros, Jorge, "Contexto etnohistórico de la cultura negra en Bolivia", en Condarco Santillán, Carlos, *El carnaval de Oruro II (Aproximaciones)*, Oruro, Casa Municipal de Cultura- Latinas Editores, 2003.
- Gómez Silva, Napoleón, Rubén Pinto López y Wara Mendiola Azurduy (coordinadores), *Caporales 100% bolivianos. La historia del evento mundial de caporales*, La Paz, Campo Iris, 2010.
- Guerra, Ramiro, *Apreciación de la danza*, La Habana, universidad de la Habana, 1969.
- H.C.F. Mansilla, "Élite de poder, problemas de gobernabilidad y cultura política en Bolivia, en Mario Miranda Pacheco (comp.), *Bolivia a la hora de su modernización*, Distrito Federal, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Hobsbawm, Eric, *La invención de la tradición*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.
- Lavalle, Josefina, "Panorama general de la danza como forma cultural inherente al ser humano", en Kena Bastien van de Meer (editor), *Primer encuentro*

- nacional sobre investigación de la Danza. 8-9 diciembre 1984*, Distrito Federal, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- Lazarte Rojas, Jorge, Problemas de la democracia e informalización de la política, en Mario Miranda Pacheco (comp.), *Bolivia a la hora de su modernización*, Distrito Federal, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Maidana Rodríguez, Freddy Luis, “La danza de los caporales, orígenes y protagonistas”, en *XIII Reunión Anual de Etnología (18-21 de agosto de 1999)*, Tomo 2, Serie: Anales de la Reunión Anual de Etnología, La Paz, Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), 2000.
- Mayorga, René Antonio, “Gobernabilidad, la nueva problemática de la democracia”, en Mario Miranda Pacheco (comp.), *Bolivia a la hora de su modernización*, Distrito Federal, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Mesa Gisbert, Carlos D., “Una visión política de Bolivia en el siglo veinte”, en Mario Miranda Pacheco (comp.), *Bolivia a la hora de su modernización*, Distrito Federal, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Miller, Toby y George Yúdice, *Política cultural*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Miranda Castañón, Edmundo, *La danza folklórica y popular de Bolivia*, La Paz, C&C editores, 2007.
- Moldiz, Hugo, *Bolivia en los tiempos de Evo. Claves para entender el proceso*, México, Ocean Sur, 2008.
- Morin, Edgar, *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*, tr. Rodrigo Uria, Taurus, 1966.
- Nava Ascanio, “El Carnaval de Oruro y la danza del Caporal”, *El Carnaval de Oruro vol.3 (Aproximaciones)*, Ed. Latina, Oruro, 2003.
- Ortega, José, *Aspectos del nacionalismo boliviano*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1973, p. 10
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Ciencias Sociales, 1991.

- Peña, Dora, "El ritmo, la improvisación y la expresión en las danzas tradicionales venezolana", en *II Jornadas de reflexión sobre la danza tradicional popular, su investigación y proyección (Del 8 al 12 de julio 1996)*, Caracas, Casa Rómulo Gallegos- Consejo Nacional de la Cultura.
- Peres Cajías, José Alejandro, "Pepino, chorizo, ¿sin calzón? Estado y Carnaval de La Paz en el siglo XX", en *Carnaval paceño y jisk'a anata*, Tomo 1, Instituto de Estudios Bolivianos, La Paz, 2009.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 22° edición, tomo 4, Barcelona, Mateu Cromo Artes Gráficas, S.A., 2001.
- Renan, Ernest, *Qué es una nación*, Madrid, Alianza, 1987.
- Ricco, Sergio, "Lo étnico/nacional boliviano. Breves reflexiones", en Mario Miranda Pacheco (comp.), *Bolivia a la hora de su modernización*, Distrito Federal, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Rivera Cusicanqui, Silvia, *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa 1900-1980*, 4a. edición, La Paz, La mirada salvaje, 2010.
- Rodríguez García, Huascar, *La choledad antiestatal. El anarcosindicalismo en el movimiento obrero boliviano (1912-1965)*, Libros de Anarres, Buenos Aires, 2010.
- Romero Flores, Javier R., "La saya no es la saya. Decir la verdad para mentir", *Anuales de la Reunión Anual de Antropología*, Volumen 2, Museo de Etnografía y Folklore, La Paz, 1991.
- Rossells, Beatriz, "Los Caporales: bailarines de la postmodernidad andina" en *Estudios Bolivianos*, Tomo 10 De historia y literatura, Instituto de Estudios Bolivianos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 2002.
- Salazar, Adolfo, *La danza y el ballet: introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*, Distrito Federal, Fondo de Cultura Económica, 1994.

- Sánchez Patzy, Mauricio, "Caporales de San Simón", en Casare Rodicio, Emilio (coordinador), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo 3, España, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- _____, "Los Caporales", en Casare Rodicio, Emilio (coordinador), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo 3, España, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Scarborough, Isabel M., "Construyendo identidad cultural y patrimonio en la festividad de la virgen de Urkupiña de Quillacollo", en Nicholas A. Robins (editor), *Cambio y continuidad en Bolivia: etnicidad, cultura e identidad*, Estudios Bolivianos Vol. II, La Paz, Plural Editores, 2005.
- Teixeira Coelho, José, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, tr. María Noemí Alfaro, Olga Correa, Ángeles Godínez, Leonardo Herrera, CONACULTA/ ITESA/ Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, México, 2000.
- Templeman, Robert W., "Renacimiento de la Saya: el rol que juega la música en el movimiento negro en Bolivia", en *Anales de la Reunión de Etnología*, La Paz, 1995.
- Toranzo Roca, Carlos F., "Burguesía "chola", una sorpresa de la de la sociología", en Mario Miranda Pacheco (comp.), *Bolivia a la hora de su modernización*, Distrito Federal, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder*, Distrito Federal, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.
- Turner, Victor, *La selva de los símbolos*, Distrito Federal, Siglo XXI Editores, 1980.
- Zavaleta Mercado, René "Notas sobre la cuestión nacional en Bolivia", en Marco Palacios (comp.), *La Unidad Nacional en América Latina. Del regionalismo a la nacionalidad*, Distrito Federal, Colegio de México (Colmex), 1983.
- _____, *50 años de historia*, Cochabamba, Los amigos del libro, 1998.
- Zea, Leopoldo, "Desarrollo de la creación cultural latinoamericana", en Pablo González Casanova (coordinador), *Cultura y creación intelectual en América Latina*, Distrito Federal, Siglo XXI Editores/ Instituto de

Investigaciones Sociales UNAM/ Universidad de las Naciones Unidas, 1984, p. 213-234.

Hemerografía

“Danza de chinelos”, *Danza- Revista MX*, www.danzarevista.mx, 13 de septiembre 2016.

“Dos canciones bolivianas que otorgan su origen al Perú generan controversia en Bolivia”, publicado en www.elcomercio.pe, 15 de mayo de 2010.

“En 25 ciudades del mundo se bailó caporal”, *La Razón*, La Paz, revisado en www.la-razon.com, 08 de septiembre de 2010.

“Negritos: Historia de la esclavitud hecha danza”, *La Patria*, www.lapatriaenlinea.com, 1 de marzo 2014

“Polémica en Bolivia por dos canciones que supuestamente otorgan al Perú el origen de dos danzas”, *Cancioneros. Diario digital de la música de autor*, 16 de mayo de 2010.

“Unesco atendió reclamo de Bolivia por uso de sus danzas”, publicado en www.telesurtv.net, 27 de noviembre de 2014.

Cardona, Ishtar, “Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural”, *Revista de literaturas populares*, año XI, núm. 1, Enero-Junio 2011, publicado en <http://www.rlp.culturaspopulares.org>.

Cruz Rodríguez, Edwin, “Multiculturalismo e interculturalismo: una lectura comparada”, *Cuadernos Interculturales*, Vol. 11, núm. 20, Universidad de Playa Ancha, Viña del Mar, 2013, pp. 45-76.

Caporales. Historia de una Danza, 30 noviembre 2005, www.bolivia.com.

- Cuiza, Paulo, "Asociación de Bandas evalúa prohibir presencia de músicos bolivianos en festividad de la Virgen de la Candelaria", en La Revista, *La Razón Digital*, La Paz, publicado el 19 de noviembre de 2014.
- Desmond, Janes, "Corporizando las diferencias. asuntos de actualidad en la danza y los estudios culturales, en Jane Desmond (editora), *Meaning in motion*, tr. de Anadel Lynton, Londres, Duke University Press, 1997.
- Domínguez Condezo, Víctor, *Danzas e identidad nacional*, Huánuco, Universidad de Huánuco, 2003.
- Gustavo Rodríguez, Ostria, "Los mineros de Bolivia en perspectiva histórica", en *Convergencia*, enero-abril 2001, Núm. 24, pp. 271-298.
- Hannover, Carla, "Caporales bailan simultáneamente en seis países", *La Razón*, La Paz, www.la-razon.com, 08 de septiembre de 2010.
- Malgarejo, Angélica, "Salay, la danza que causa sensación", *La Razón*, Cochabamba, 18 octubre 2017.
- Martinelli, Alfons, "Los Agentes culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural", en *Revista Iberoamericana*, Organización de los Estados Iberoamericanos (OEI), No. 20, Mayo-Agosto 1999.
- Martínez Toni, "Los caporales 100% bolivianos", Valencia, publicado en www.enlatino.com, 26 de julio de 2010.
- Martínez Torrijos, Reyes, "En el DF y otras 54 ciudades del mundo se representará la danza Los caporales", *La Jornada*, Distrito Federal, 18 de julio de 2010.
- Mayorga, Fernando, "Nacionalismo e indigenismo en el MAS: los desafíos de la articulación hegemónica", en *Revista Internacional de filosofía política*, No. 28, Diciembre 2006, UAM-UNED, Madrid, pp. 47-67.
- Mejía, Juan, "Bordadores trabajan contra reloj", La revista, *La razón*, 09 de enero de 2016.
- Mendoza Salazar, David, "Dos expresiones de la diversidad. La saya y los caporales", *Diálogo Cultural*, Boletín no. 8, Junio 1995, Secretaría Nacional de Cultura- Dirección de comunicación cultural.

Quispe, Jorge, "Patrimonio en riesgo", en *La Razón* (edición impresa), La Paz, 29 de diciembre de 2015.

Pérez, Tomás, "La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico", *Historia Mexicana*, vol. LIII, núm. 2, octubre - diciembre, 2003, pp. 275-311 El Colegio de México, A.C. Distrito Federal, México.

Otras fuentes

Álvarez, Álvaro, Álvarez, Henry, Andía, Orlando, y Benjamín Carballo, "Baires de San Simón", en *A bailar IV*, Discolandia Dueri&Cia. Ltda., La Paz, 2016.

Álvarez, Álvaro, Álvarez, Henry, Andía, Orlando, y Benjamín Carballo, "San Simón de lo mejor (Chévere que che)", en *A bailar IV*, Discolandia Dueri&Cia. Ltda., La Paz, 2016.

Bolivia danza, Secretaría Nacional de Cultura, 1995, La Paz.

Bustamante Laferte, Norma Monserrat y Juan Alberto Solís Cosío, "Ámame", en *Ni solo ni mal acompañado*, Sony Music Entertainment México, S.A., 2014.

Carpeta de presentación de Wayna Bolivia Danza Folklórica, Ciudad de México, 2008.

Carvalho, José Jorge de, Políticas culturales y heterogeneidad radical en América Latina, Brasilia, Departamento de Antropología/ Universidad de Brasilia, 1994.

Castellanos, Edwin y Fernando Torrico, "El ritmo negro", en *A los 500 años*, MCB Discolandia, 1994.

Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia, La Paz, 2009.

Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial 2003, París, Unesco, 17 de octubre de 2003.

Convocatoria Evento Mundial de Caporales, La Paz, OBDEFO, 2010.

Correspondencia del Comité organizador del Evento Mundial de Caporales 100% bolivianos en México con el Sr. Napoleón Gómez (OBDEFO). Abril 2010.

Decreto Supremo No. 08396, La Paz, 26 de junio de 1968.

Decreto Supremo No. 12626, La Paz, 19 de junio de 1977.

Decreto Supremo No. 21060, La Paz, 29 de agosto 1985.

Estatuto General de la Fraternidad Folklórica y Cultural Caporales San Simón, publicado en <http://fccuss-acfo.blogspot.mx>, 22 de junio de 2016.

Ley No. 1532, La Paz, 12 de febrero de 1994.

Ministerio de Desarrollo Humano, Políticas, programas, legislación y guía cultural, Secretaria Nacional de Cultura, La Paz.

Quistada Sánchez, Jacinto, Comunicado de la Asociación de Conjuntos del Folklore de Oruro, Asociación de Conjuntos de Folklore de Oruro, Oruro, 16 de octubre 2015.

Reglamento Carnaval de Oruro 2018, Asociación de Conjuntos de Folklore de Oruro, Oruro, 2017.

Torrice, Fernando, "Mi samba, mi negra", en El árbol de mi destino, Discolandia Dueri&Cia. Ltda., La Paz, 1992.