



TRANSMUTACIONES

Culturas Portables

La Estética de Warawas en la
Celebración de la Virgen del Socavón
en Córdoba.

FRANCO LORENA

TESIS DE GRADO

Lic. en Pintura

Facultad de Artes

UNC - 2019

TRANSMUTACIONES: Culturas Portables.

La Estética de Warawas en la Celebración
de la Virgen del Socavón en Córdoba.

FRANCO LORENA

Prof. Asesora: Romano, Carolina

Prof. Co-Asesor: Buzzetti César

TESIS DE GRADO | Lic. en Pintura

Facultad de Artes – UNC

2019

A los Seres de la Luz

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a la valiosa red de contención que me rodea, la que acompaña, nutre y guía, la que sostiene y alienta para que este trabajo hoy sea posible.

A Caro, por guiar con tanta amorosidad estas ideas, por el respeto y la comprensión de los silencios y las pausas.

A César, por incentivar las ideas creativas, por la generosidad de otorgar soluciones prácticas.

A Lili y a Mariana por su visión constructiva.

A mi madre y a mi padre, agradecida siempre por su infinita amorosidad, por acompañar con incondicionalidad mis libertades. Mi amor eterno a ustedes.

A Nati, compañera de vida, ¡qué decir!, eternas gracias por el aguante. Por la paciencia y la asistencia ante el caos. Gracias por tantas enseñanzas.

Al compañero del amor violeta, por incentivar a ir hacia los abismos, por acompañar los desvelos y la fiel complicidad en las búsquedas.

A la Fraternidad de Caporales “Virgen de la Candelaria”, familia que siempre espera con los brazos abiertos para compartir. A Julián, Mary y Sil Aguilar gracias infinitas por tantas enseñanzas, por haber sembrado las inquietudes que hoy movilizan este trabajo.

A la Fraternidad Cultural Diablada “Ecos del Socavón”, por permitir acercarme y formar parte de la Celebración de la Virgen del Socavón. A Tere Tolaba, siempre agradecida por habilitar el camino. A Jaime, gracias por sus palabras.

A Edwin, misterioso hallazgo allá por Oruro. Gracias por la generosidad, por oficiar de mensajero entre la mamita y el tío. Ambos sabemos que estamos guiados.

A los amigos y compañeros que estuvieron cerca, gracias por recargar mi entusiasmo.

A Vivi y a las Guerreras de la Luz por ser canal de inmenso amor.

Al universo todo.

Por último, agradezco a esta *oportunidad de búsqueda*. Profundos descubrimientos se desprendieron a través de esta investigación, invitándome a transitar otras dimensiones del tiempo espacio, sintiendo que las respuestas tarde o temprano conducían al mismo sitio. Fui siguiendo las señales, reconstruyendo este camino de ida. Ya estaba indicado que la búsqueda era por ahí. Ahora entiendo por qué.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	1
PRESENTACIÓN	5
INTRODUCCIÓN.....	7
Consideraciones necesarias	7
OBJETIVOS.....	10
Objetivo General	10
Objetivos Específicos.....	10
METODOLOGÍA.....	11
PRIMERA PARTE Antecedentes.....	13
La Celebración de la Virgen del Socavón y el Carnaval.	13
Culto al Tío de la Mina.....	14
Devoción a la Virgen Candelaria del Socavón.....	16
Mitos y Leyendas.....	17
Mito de las 4 plagas.....	18
El Nina-Nina.....	19
El Chiru-Chiru	20
La Diablada: Expresión artístico-cultural del Carnaval de Oruro.....	21
Elementos fundantes.....	22
Personajes que participan en la Diablada.	24
Trajes de la Diablada: Aspectos simbólicos, técnicos y materiales.	25
Trans-culturación: lo ch´ixi en los trajes de la Diablada.....	28
Producción de los trajes en la actualidad.	32
Desplazamiento de la Celebración a la Ciudad de Cba.....	35
Breve reseña sobre el proceso migratorio.	35

Diablada Ecos del Socavón: Custodios de la Virgen en Cba.....	39
Re-configuración de la Celebración:	
Características generales de la Celebración en Cba.....	42
SEGUNDA PARTE Producción Textil-Artístico-Visual.....	48
La Estética de Warawas en la Celebración de la Virgen del Socavón.	48
Producción Artístico-Visual:	51
Re-significación de los valores que caracterizan a la Celebración.....	51
Dualidad	51
Arte portable: los trajes de Diablada.	53
Breve descripción de cada obra.	54
1. Capa N° 1: La Diablada.....	54
2. Capa N° 2: Cúpula- Socavón.....	59
3. Manto-Tapiz: El mito de las 4 plagas.....	64
4. Altar de la Virgen.....	67
5. Altar del Tío	648
6. Altar Auto-referencial.....	59
Proyecto de Montaje.....	71
REFLEXIONES	74
BIBLIOGRAFÍA.....	76
ANEXO	78
Antecedentes	78
El Carnaval de Oruro.....	78
“El relato de los Diablos”	79
Registro Fotográfico.....	87

PRESENTACIÓN

Un profundo camino de experiencias ha ido dando forma al trabajo que aquí se presenta. Mi inquietud hacia el mundo andino inicia a una temprana edad cuando, sumergida en un entorno radicalmente distinto - caracterizado por la homogeneidad y lisura propia de la llanura pampeana - tomo los primeros contactos con músicas, danzas y luego celebraciones que fueron mostrándome otros modos de transitar la existencia. Cuando llego a la Ciudad de Córdoba con el propósito de iniciar estudios universitarios en la Facultad de Artes, retomo y profundizo los conocimientos en danza. Mis primeros acercamientos desde la infancia han sido búsquedas folklóricas y aunque los pulsos de la inquietud me han ido orientando hacia otros estilos, la constante siempre ha sido el conocimiento popular.

Por lo tanto, mi formación en Artes Visuales se construye a partir de un bagaje de saberes adquiridos desde la interdisciplinariedad de las Artes, con sentidos orientados a una percepción compleja y una capacidad de comprensión relacional. Es por ello que cuando a través de la danza comienzo a introducirme en la comprensión de la cultura Plurinacional de Bolivia, siento por primera vez estar frente a la posibilidad de conectar las búsquedas que hasta entonces parecían transitar por caminos bifurcados, en una misma experiencia, a través de esta misma persona que soy.

Si bien, desde la lógica de Bourdieu, la segmentación de campos disciplinares de conocimiento con sus propios capitales, agentes, problemáticas e intereses específicos son necesarios para *jugar un juego eficiente en el campo de acción*, la razón occidental que nos deja como herencia la Modernidad, nos ha imposibilitado atrevernos al cruce de las fronteras sin prejuicios, *dejarnos estar* frente a la experiencia para descubrir y construir ese *ser* que nos propone Rodolfo Kusch.

Revisando el tránsito por estas experiencias admito reconocerme en lo que Silvia Rivera Cusicanqui define como *ch'ixi* (2015) no sólo por el modo de abordar la producción artístico-visual, sino por como he decidido vivenciarlas: siempre en situación de frontera, posicionada en el limbo de los abismos buscando en la diferencia de ese mundo que presenta como distinto la riqueza que complementa, esa que algunas veces molesta e incomoda por desconocida pero que en lo profundo retroalimenta y construye. El sentido de mi existencia es entablar puntos de contactos con lo diferente, característica dual de un geminiano es habitar la frontera gozando la grisura como un mero carnaval en donde todo es posible, donde la luz habita con sus sombras, donde el Tío puede bailar con el Arcángel.

Buscar la pureza de los extremos resulta - desde la perspectiva que se desarrolla en este trabajo - una pérdida de riqueza. ¿Porque hacerlo? Si podemos hacer de lo *abigarrado* una Estética.

INTRODUCCIÓN

Definiciones de la RAE

Trans: Prefijo que significa "al otro lado de" o "a través de".

Mutar: Mudar o cambiar [el aspecto, la naturaleza, el estado, etc. de una persona, un animal o una cosa].

Transmutar: Transformar, experimentar un cambio.

Consideraciones necesarias

El Trabajo Final de la Licenciatura en Pintura de la Facultad de Artes perteneciente a la Universidad Nacional de Córdoba consta de dos instancias simultáneas de trabajo que corresponden a la producción y reflexión de las creaciones artísticas. Dado a que mi formación en Artes Visuales se encuentra atravesada por la experiencia de la danza, el acercamiento al ámbito de las celebraciones y festividades de la cultura boliviana ha ido despertando inquietudes e interrogantes acerca de las producciones artístico-culturales que tienen lugar en el ámbito de lo popular. Es por ello que, este trabajo pretende aproximarse al estudio de las lógicas visuales que se despliegan durante la Celebración de la Virgen Candelaria del Socavón en la Ciudad de Córdoba, a las cuales mencionaré como Estética Chola o de Warawas, de acuerdo al aporte del sociólogo Mauricio Sánchez Patzy (2014). De este sinfín de posibilidades abigarradas¹ que se despliegan en torno a la Celebración, pondré especial atención en el análisis de las

¹ Abigarrado o abigarramiento, es una noción que emplearé en reiteradas ocasiones como un modo de nombrar la heterogeneidad multitemporal. Corresponde a un término que popularizó el boliviano René Zavaleta Mercado (1937-1984) quien influido por ideas marxistas, en su temprana juventud tomó contacto con los movimientos obreros de la minería orureña en donde se nutrió de conocimientos que luego fueron de gran influencia para sus postulados teóricos en política, sociología y filosofía.

Refiérase entonces a lo abigarrado como un tipo particular de proceso técnico mineral por el cual se produce una complejización de los recursos minerales debido a fuerzas geológicas de distintas temporalidades. En tanto, para Zavaleta Mercado, una sociedad abigarrada es aquella en la cual se yuxtaponen relaciones asimétricas de poder de distintas culturas. Por consiguiente, no se trata solamente de una yuxtaposición en el presente de formas culturales distintas, sino que es el pasado el que coexiste con el presente.

construcciones visuales que ornamentan los cuerpos de los danzantes de Diablada, en tanto considero que es esta expresión la que se encuentra íntimamente ligada a los inicios de la Celebración y es allí donde los migrantes que tienen devoción por *la mamita* - como llaman a la Virgen - encuentran un medio de expresión para dar a conocer su cultura.

Reflexionar acerca de una celebración boliviana en el contexto de Córdoba implica reconocer no solo que se trata de manifestaciones provenientes de una cultura mestiza, indígenas, hispánica y capitalista, cuyos valores estéticos resultan de acumulaciones históricas y sociales (Sánchez Patzy:2014) sino, que se encuentran atravesadas por movimientos migratorios que implican procesos de des-territorialización y re-territorialización cultural (C. Ortiz : 2004). En este proceso de mutación de un territorio hacia otro, las familias migrantes llevan consigo creencias, historias, costumbres, imaginarios, que se re-configuran en la medida en que encuentran lazos afectivos con quienes reafirmar su identidad en el nuevo escenario social. Éste es el caso de la Fiesta de la Virgen del Socavón, cuya imagen fue traída desde Oruro (Bolivia) en el año 2003 por Mariel Rocha, cordobesa hija de padres bolivianos, bailarina y cofundadora de la Fraternidad Diablada “Ecos del Socavón”, quienes desde aquel día asumieron el compromiso de custodiar a la imagen, colaborando y participando todos los febreros en la organización de los festejos.

Para comprender la complejidad de este entramado cultural, dirigí mis esfuerzos en reconocer los antecedentes míticos-religiosos, históricos y socio-culturales de esta Celebración definiendo dos escenarios de investigación: por un lado, la celebración que tiene lugar en la ciudad de Oruro (Bolivia), cuya festividad da origen al majestuoso Carnaval reconocido por la UNESCO (2001); por otro, la celebración llevada a cabo por familias bolivianas migrantes, radicadas en la ciudad de Córdoba. En ambos casos, la investigación se llevó a cabo realizando trabajos de campo - durante el período 2018-2019 - en donde la observación-participante y la realización de entrevistas permitieron aunar gran parte de la información que a continuación se detalla.

El desarrollo del trabajo está planteado en dos apartados. En el primero, se detallan los *antecedentes*, es decir, aquellos datos que sirvieron de punto de partida para conocer las características de ambas celebraciones. En primer lugar se mencionan los orígenes de la Celebración en Oruro ligada al Carnaval, al culto del Tío de la Mina y a la Virgen del Socavón, a su vez se detallan los mitos que sostienen y dan sustento a la creencia. Luego se describe a la danza de la Diablada como manifestación artístico-cultural creada bajo los fines de rendir homenaje a ambas deidades - Virgen y Diablo - mediante el despliegue simbólico de distintos personajes con sus respectivos trajes.

Dedico especial atención a profundizar en los aspectos simbólicos, técnicos y materiales de estas vestimentas, como también a describir los orígenes de estos trajes ligados al bordado litúrgico, la posterior incorporación de elementos ajenos a la cultura de origen - Trans-culturación - y las características que estos trajes reciben en la actualidad. Por último realizo una breve descripción sobre el proceso migratorio de la comunidad boliviana en Córdoba, en donde recupero datos históricos sobre los inicios de la Celebración de la Virgen del Socavón en la ciudad y su reconfiguración en el nuevo espacio social.

En el segundo apartado, me aproximo al reconocimiento de las lógicas visuales que se manifiestan en la Celebración a las cuales menciono como Estética de Warawas (M. S. Patzy : 2014) dado a las características abigarradas y excesivamente recargadas que adquieren, principalmente aquellas que adornan los cuerpos de los danzantes. Recupero los valores fundantes que a mi criterio guían la visualidad en este contexto, para luego proponer otras formas posibles de creación artística a partir de la resignificación - en diálogos con otros sentidos - a los fines de generar nuevos desarrollos poéticos.

Por último, la noción de “**TRANS-MUTACIONES: Culturas portables**” que da nombre a este trabajo alude a los siguientes conceptos: **a)** Las transformaciones que caracterizan a las “culturas dinámicas”, que re-inventan y re-significan sus producciones para encontrar nuevas formas y sentidos a sus expresiones. **b)** Las construcciones visuales que ornamentan los cuerpos de los danzantes de Diablada, a través de los cuales, los bailarines transmutan sus identidades mimetizándose con el personaje que representan **c)** El cuerpo, portador de códigos culturales. **d)** Los procesos migratorios, en cuyos desplazamientos, los migrantes portan, llevan, trasladan y recrean su cultura en los nuevos espacios.

En cuanto a la producción visual que incluye este trabajo, la idea de “culturas portables” resulta materializada a partir de las nociones de capa y manta, aludiendo tanto a sus cualidades formales como conceptuales, reconociendo aquello que se porta, se lleva, se carga, se adapta al cuerpo, cubre, tapa, abriga, oculta, entendiendo al cuerpo como territorio habitado por códigos de identidad. Los materiales propuestos para concretar esta producción, no tienen una lógica homogénea, por el contrario van desde telas, lanas, hilos, apliques, piezas compradas otras realizadas, materiales rústicos, brillosos, artificiales, orgánicos, incrustaciones de espejos, flores, muñecos, luces led, lentejuelas, piedras, pasamanerías, cascabeles, plumas, en fin, todo lo que desde el criterio de las *warawas* aporte a una estética de lo recargado.

OBJETIVOS

Objetivo General

- Producir objetos artísticos a partir del estudio de las producciones visuales que ornamentan los cuerpos de los danzantes en la Celebración de la Virgen del Socavón de Oruro en la ciudad de Córdoba.

Objetivos Específicos

- Generar desarrollos poéticos a partir de esos objetos culturales con el propósito de desplegar nuevos sentidos sobre ellos.
- Reflexionar sobre los sentidos que tienen esas producciones culturales en la Celebración de la Virgen del Socavón, generando diálogos entre esos sentidos y otros que puedan desplegarse en las artes visuales contemporáneas.
- Indagar acerca de las tensiones que pueden producirse entre esas manifestaciones populares y el espacio académico del arte.

METODOLOGÍA

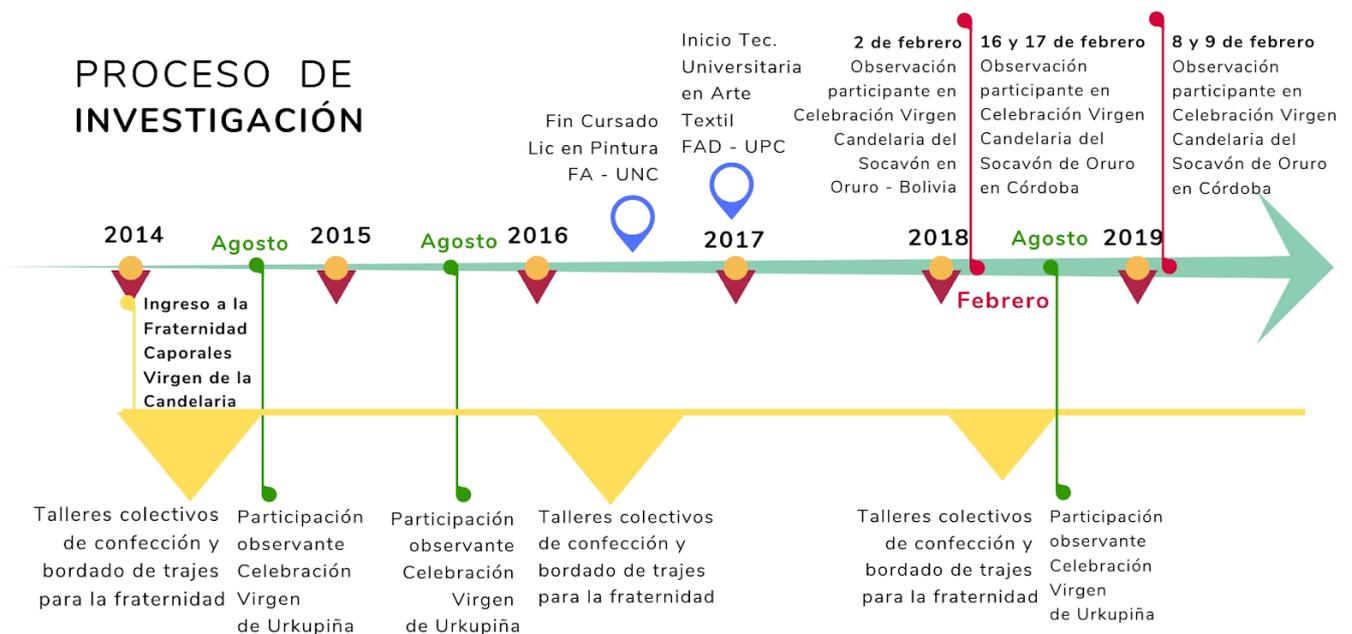
De acuerdo con el enfoque socio-antropológico que presenta este trabajo, resulta pertinente un abordaje desde el método *cualitativo* en tanto se considera que dicha perspectiva de investigación posibilita el registro de datos descriptivos de aquellos aspectos relacionados a fenómenos sociales y culturales. A través de técnicas como la *observación-participante* - en otros casos participación-observante - es posible extraer y analizar datos relativos a comportamientos individuales o de grupos sociales en su contexto.

Se determinaron dos fuentes principales de relevamiento de datos en situación de campo, en primer lugar, se localizó el sitio de estudio en la ciudad de Oruro (Bolivia) a fin de relevar datos históricos, sociales y culturales en torno al culto de la Virgen Candelaria del Socavón y al Tío - o Tiw - de las Minas, de donde data su origen. En segundo lugar la fuente de datos tuvo lugar en la ciudad de Córdoba, donde migrantes bolivianos celebran a la “*mamita del Socavón*” traída hace algunos años directamente desde Oruro.

Para ambos casos los procedimientos y técnicas empleados para la recolección y registro de datos fueron los siguientes:

- Observación Participante.
Concurriendo a celebraciones y festejos, danzando junto a fraternidades en desfiles por calles y salones, asistiendo a celebraciones y adoraciones religiosas, visitando Museos y casas históricas, recorriendo calles y mercados.
- Entrevistas Informales.
A ciudadanos orureños, danzantes de las fraternidades, trabajadores del mercado, sacerdotes, ciudadanos bolivianos radicados en Córdoba, pasantes de las Celebraciones, fieles y devotos.
- Registro fotográfico
- Registro audiovisual.
- Documentos escritos; libros, artículos, folletos.
- Objetos adquiridos; invitaciones, tarjetas de agradecimiento, souvenirs, ofrendas.

Con respecto al *proceso de investigación* se identifican dos etapas, por un lado, aquella que comprende los sucesos, personas y lugares que contribuyeron al relevamiento de datos específicos que aportan al tema central de este trabajo (del 2018 en adelante). Por otro, aquellos hechos o acontecimientos que oficiaron de antecedentes, es decir, ciertas experiencias significativas que resultaron útiles para realizar los primeros esbozos de cuestiones que hoy se exponen en este trabajo. Entre estas últimas se identifican los años de participación en la Fraternidad de Caporales “Virgen de la Candelaria” (desde fines del 2013 hasta la actualidad) donde fue posible un primer acercamiento al mundo de la cultura boliviana; las “participaciones-observantes” danzando junto a la Fraternidad por devoción a la Virgen de Urkupiña en Villa El Libertador; las jornadas de bordado y confección de trajes, donde fue posible adquirir conocimientos técnicos y estéticos sobre el oficio, como también del trabajo en comunidad.



PRIMERA PARTE | Antecedentes

La Celebración de la Virgen del Socavón y el Carnaval.

Se entiende por “Carnaval” a la festividad de origen europeo que tiene lugar - según la creencia religiosa - durante los días de advenimiento al tiempo de Cuaresma, días antes del miércoles de Cenizas. En el caso de Oruro, se distinguen ritos y celebraciones pre-coloniales que quedaron solapados a las predominantes nociones del catolicismo introducidas durante el período colonial. Esta confluencia de horizontes culturales gesta los cimientos de los hechos festivos que hoy conocemos como Carnaval de Oruro (ver anexo p.78), en donde los promesantes manifiestan su devoción a la Virgen Candelaria del Socavón ofreciendo danzas de distintos géneros folklóricos, sobresalientes no solo por sus movimientos corporales sino por el amplio despliegue de vestuarios que acompañan el danzar, característicos por su particular destreza de engarzar formas, apariencias, texturas, brillos y contenidos de diversa índole.

El investigador J. E. Vargas Luza menciona que los Urus, antiguos pobladores de la región que hoy conocemos como Oruro, ya en tiempos pre-hispánicos incluían entre sus ofrendas danzas rituales dedicadas a las deidades durante períodos de lluvias y cosechas. Estos datos, sugieren la existencia de creencias y celebraciones que incluían manifestaciones sonoro-visuales previas al ingreso del Carnaval y a las deidades propias del Catolicismo. Dado al proceso evangelizador de los tiempos coloniales, la introducción del culto a la Virgen Candelaria del Socavón y el Carnaval en Oruro se sincretizaron en un mismo hecho festivo, puesto que, antiguamente los días de Carnaval eran los días libres en que los mineros podían rendir homenaje a *la mamita* del Socavón en búsqueda de protección.

Cabe aclarar, que el trabajo en la mina sugiere un contexto de sacrificios, en donde el minero se expone a riesgos constantes no solo del ejercicio de la labor sino de las condiciones naturales que se encuentran en las profundidades del socavón. Allí, el respeto a la oscuridad es la única herramienta para sobrevivir al temor, por tanto el minero busca resguardo entablando diálogos con su único aliado: el Tío. Según la creencia, durante los días de Carnaval, el Diablo sale de las profundidad de la mina para mimetizarse y divertirse entre la gente, por tanto es ley entre los orureños que durante esos días se prohíbe el ingreso al Socavón, puesto que al no estar el Tío no hay protección para el trabajador.

Hasta entrado el siglo XIX esta celebración solo implicaba al sector de los mineros y campesinos que danzaban por las periferias de la ciudad celebrando a la Virgen disfrazados de Diablos, de modo que de esa manera podían contentar a ambas deidades mediante una misma expresión cultural. Dado a que las clases elitistas consideraban a estos hechos como “obra del diablo” - de ahí deviene el título de “Diablada” - negaban el acceso de los celebrantes al centro de la ciudad. Hoy no quedan dudas que el Carnaval de Oruro se ha convertido en un espectáculo cultural que transforma a la ciudad durante su curso, convirtiéndose en un centro turístico que reúne espectadores de diversas latitudes atraídos por el fuerte sincretismo de cultos e ideologías. Por otro lado, quienes participan del acto de fe motivados por la devoción a la Virgen no escatiman en las ofrendas, no miden los recursos puesto que, si se trata de agasajar, “a la mamita se le da todo”. De modo que se invierte en padrinzagos, se disponen los hogares para realizar convites, y en cuanto a trajes y disfraces, si es más elegante, colorido y ostentoso, más vehemente pareciera que es la lealtad. A fin de cuentas hay una aparente relación entre la inversión y la fe: a más ornamento, más devoción.

Estos *hechos devocionales*, que forman parte de los festejos en *honor* a la Virgen Candelaria del Socavón durante los días del Carnaval en Oruro, se trasladan a la Ciudad de Córdoba como un legado cultural derivado de la necesidad, tal vez de protección o quizás de cercanía a la tierra de origen, del migrante boliviano. Para comprender más acerca de esta Celebración, y poder re-interpretar lo manifiesto en el contexto de la ciudad de Córdoba capital me propuse investigar acerca de los antecedentes míticos-religiosos, históricos, sociales y culturales que dan sentido a su desenlace.

Culto al Tío de la Mina

(Ver imágenes en anexo p. 97)

La ciudad de Oruro, se asienta en el occidente boliviano sobre la altiplanicie dotada por numerosos yacimientos minerales de los cuales centra una de sus principales actividades económicas. Los Urus, antiguos pobladores de la región, ya dominaban ciertas técnicas de extracción de minerales, luego los incas y los kollas, mucho antes de la llegada de los españoles. La explotación minera como motor de enriquecimiento de los poderosos, fue conduciendo al minero a condiciones de trabajo cada vez más sacrificadas, de modo que fue imprescindible la búsqueda de un aliado imaginario que le facilite abundantes vetas, lo alivie de las penas y le otorgue protección en las profundidades.

Relatos orales cuentan que los antiguos habitantes de la región ya rendían culto a una divinidad cuyo imaginario encarnaba los maleficios que perseguían a los seres humanos. Tormentas, enfermedades, pestes, catástrofes, muertes, sequías, dependían de la tiranía y poder de este ser superior llamado Supay, quien pasaba sus días en soledad refugiándose en las recónditas profundidades. Un día fue interceptado por Satanás quien lo invitó a conocer sus maleficios, pero Supay no aceptó y huyó a refugiarse en las grietas de los cerros. Desde allí fue testigo de las injusticias a la que su pueblo fue sometido con el fin de apoderarse de los metales, fue tal el compadecimiento con su tormento que, entonces, Supay “el Dios del Sufrimiento” sintió tanta piedad que abandonó su escondite y salió para mezclarse entre sus antiguas víctimas, ayudándolos y protegiéndolos de sufrimientos y enfermedades. (J.E.Vargas Luza : 2011)

Cabe distinguir que el imaginario sagrado que data de tiempos pre-hispánicos no conocía de parámetros duales circunscriptos en categorías antagónicas de bueno-malo, hombre-mujer, femenino-masculino, arriba-abajo. Se trata de divinidades híbridas que otorgan dones, aleccionan, castigan, protegen, guían o benefician según el comportamiento humano; seres que en una misma unidad pueden mutar según las intenciones y actitudes del adorante. La introducción del cristianismo de la mano de la dominación colonial, impuso un sistema de creencias bajo la premisa de “salvar almas” que ejerció control sobre las ideologías existentes consideradas herejes, satánicas o diabólicas desde la mirada eurocéntrica. Sin embargo, pese al aparente adoctrinamiento, los habitantes de la región lograron, en muchos casos, ocultar sus creencias yuxtaponiéndolas con otras admitidas. Éste es el caso del Tío - o Tiw - de la mina.

Huari para los Urus, Supay para los quechuas y kollas, el Tío para los orureños. Se trata del ser superior que custodia las profundidades del socavón, allí donde trabaja el minero y no llega la protección de Dios. Las depresiones subterráneas de la mina son territorio del Tío y es a él a quien se le venera rogando abundancia de la veta y protección en el trabajo. Varias teorías afirman que la denominación “Tío” deviene de una deformación fonética de los antiguos pobladores, quienes al tener dificultades para pronunciar la letra “d” - inexistente en el dialecto quechua-aymara - del término Dios, mencionan “Tios”, dando como resultado “Tiw” o “Tio”. Por otra parte, el investigador Vargas Luza, propone pensar que “tío” es una palabra de la lengua hispana apropiada por los nativos para referirse de manera afectiva, cercana y amistosa al protector Supay.

Devoción a la Virgen Candelaria del Socavón.

(Ver imágenes en anexo p. 87 y 96)

Latinoamérica tiene advocación Mariana, es decir, que su población manifiesta devoción a la Virgen María. Para profundizar en el caso particular de la Virgen Candelaria del Socavón de Oruro es preciso indagar acerca de dos aspectos de ésta *aparición*: el primer lugar, que sea “*Candelaria*” nos sugiere que estamos en presencia de la Virgen María que ilumina con su candil encendido; en segundo lugar “*del Socavón*” indica que fue hallada en el socavón minero ubicado en el Cerro Pie de Gallo de la ciudad de Oruro, Bolivia. Considero pertinente realizar esta aclaración, dado que a lo largo de ésta investigación encontré distintos testimonios que en primer instancia resultaron confusos: al preguntar por la Celebración en cuestión algunos participantes hicieron mención a “la Candelaria” y otros a “la del Socavón”, esto me llevó a investigar si es que se trataba de la misma Virgen y a qué se debe su denominación.

Con respecto al primer aspecto, según la tradición judía, María, después de haber parido a su hijo Jesús el 25 de diciembre, debió permanecer en estado de aislamiento durante los 40 días² del puerperio aguardando su purificación, para luego, salir iluminada el 2 de febrero a presentar al niño ante la comunidad religiosa. Es por ello que la Iglesia Católica establece el 2 de febrero como día de Celebración a la Virgen de la Candelaria, conmemorando la purificación de María y la presentación del Niño ante la comunidad religiosa. Si bien la característica de “Candelaria” refiere a un estadio de la Virgen, en Latinoamérica existen tantas advocaciones como lugares de “aparición” y esto se debe a que, según el investigador Vargas Luza, la imagen de la Virgen de la Candelaria ingresa al continente Americano por el puerto de Buenos Aires alrededor del año 1580 custodiada por los jesuitas - religiosos de la Compañía de Jesús - por órdenes de los reyes de España y el papa Gregorio XIII, con la misión de evangelizar.

Pero, ¿de dónde proviene esta imagen? Existen documentos que aseguran que la Virgen acompañó a los navegantes durante sus viajes desde el Viejo Continente hasta las nuevas tierras. Los viajeros oriundos de España tomaron contacto con “*La Morenita*” -

² La cuarentena, equivalente al período de 40 días, es un tiempo que en la Religión Católica está vinculado a varios episodios: 1) La ley de Moisés: 40 días en el monte, 40 años en el desierto. 2) 40 días que Jesús pasó en el desierto en ayuno, llevado por el Espíritu Santo para probar la tentación del Diablo. 3) Cuaresma: 40 días entre Carnaval y Semana Santa.

como se la denomina, dado a que pertenece al grupo de las Vírgenes Negras - en el Archipiélago de las Islas Canarias, más precisamente en Tenerife, puerto de paso obligado en la ruta marítima. Cuentan que la imagen *aparece* ante los nativos guanches en la desembocadura del barranco de Chimisay, unos años antes de la Conquista de Tenerife. En América, el altiplano de Puno (sur de Perú) habría sido su primer destino, donde se erigió la primer capilla en su honor y en 1583 se dio inicio a la labor evangelizadora de toda la región del Collao. Por esos tiempos, en la Bahía del lago Titicaca, la cofradía compuesta principalmente por nativos para rendir culto a la Virgen de la Candelaria, habría entronizado una imagen esculpida por el artista nativo Francisco Tito Yupanqui, la cual recibió el nombre de Virgen Candelaria de Copacabana. Dice el autor:

(...) Se sabe que Tito Yupanqui acudió al obispado de Chuquisaca a solicitar autorización para poder realizar la escultura, a donde llevó una imagen pintada en madera. Alcanzado su objetivo, ejecutó su trabajo entre 1580 y 1583 en la ciudad de Potosí, desde donde se trasladó hasta Copacabana; entonces me permito conjeturar: ¿se habría dado que en el camino de retorno haya tenido como estación temporal por la villa de Oruro y en ese espacio de tiempo se haya dado el proceso de pintado de la imagen?(...)” (J.E.V.L 2011: pp. 43-44)

La importante actividad religiosa de la época colonial, supone pensar que en este afán de evangelizar a los nativos, se emplearon estrategias de dominación que dieron lugar a producciones socio-culturales mestizas, mecanismos todavía vigentes como resultado de una simbiosis cultural que se evidencia en las producciones simbólicas que se instalaron en el imaginario popular, como el Mito de las 4 plagas, la Leyenda del Nina Nina o la del Chiru Chiru.

Mitos y Leyendas.

El imaginario religioso sirvió como instrumento de adoctrinamiento de creencias, pensamientos y conductas. Las Artes Visuales, principalmente la pintura, la escultura, la arquitectura y los textiles (tapicería, vestimentas de uso litúrgico e imágenes religiosas), forman parte del medio por el cual se introdujo la iconografía religiosa con la cual se llevó a cabo el proceso de *alfabetización visual* dirigido hacia la población, principalmente carente de acceso a la lectura y escritura castellana. Es con los sacerdotes, según expresa A.J Nava Rodríguez, que la religión se conecta con la moralidad “*con el*

fin de inducir al pueblo a aceptar los códigos elaborados por ellos, argumentando que sus mandatos estaban dictados por los dioses (...)" (A.J.N.R. 2015: p.27)

Es por ello, que me propongo indagar sobre ciertos mitos y leyendas que circulan en el imaginario orureño, a fin de establecer referencias simbólicas que forman parte de la cultura visual presente en la Celebración, los cuales refuerzan la creencia en “la mamita” y “el tío”. Cabe aclarar que gran parte de la información recabada corresponde a entrevistas informales, charlas, observaciones y recopilaciones de relatos que circulan en la oralidad, es por ello que algunos datos tal vez puedan resultar imprecisos.

Mito de las 4 plagas.

(Ver imágenes en anexo pp. 88 y 89)

Cuentan que los Urus, antiguos habitantes de la región, rendían culto a Wari, dios de la oscuridad, ofrendando sacrificios para mantenerlo satisfecho. Un día, Wari despertó y descubrió que ya no había ofrendas en su honor pero si para Pachacamaj, el señor de la Luz. Estallando en furia y bramando con gran ira hizo vibrar la tierra sembrando sentimientos de envidia, dolor, avaricia, codicia, descontento, de manera que el pueblo comenzó a sufrir desigualdades, desolación, hambrunas, enfermedades y con ellas el tiempo de luz se transformó en oscuridad. Fue entonces cuando desde los cielos apareció una *ñusta*³, quien compadecida por el pueblo los indujo en reflexión recordándoles con dulzura sus días de luz. Más enfurecido, Wari se propuso terminar con los Urus enviándole desde las serranías del Sur una gran *Serpiente* que arrastrándose se dirigió hacia ellos en forma de amenaza, pero el pueblo recordó a la ñusta e intencionando su presencia se apareció *con sus vestiduras blancas resplandecientes* y con una gran espada cortó la cabeza de la serpiente, convirtiéndola completamente en roca.

No contento con esto, Wari envió una segunda amenaza, esta vez un *Sapo* gigante se acercó desde el norte atemorizando a los Urus, pero nuevamente se interpuso la ñusta, quien lanzando una piedra con su honda impactó en su boca logrando convertirlo en piedra. Cada vez más enfurecido Wari, redobló la amenaza enviando desde el este - en las serranías de Cala-Cala - un enorme *lagarto* de garras filosas y largas; pero la ñusta volvió a intervenir y con su fortaleza de guerrera acabó con el animal, convirtiendo su sangre en aguas cristalinas de manantial, cuya apariencia actualmente se vuelve rojiza

³ En quechua, refiérase a la mujer joven de condición todavía virgen. Durante el Imperio Inca, se empleaba el término *ñusta* para referirse a las hijas del Inca, mujeres bonitas de elevado estatus social.

con el atardecer. Casi derrotado, Wari agotó su última artimaña haciendo surgir desde la boca del lagarto muerto miles de hormigas gigantes y amenazantes, que desde el oeste se encaminaron en dirección al pueblo con el fin de exterminar todo ser humano con sus casas y sus sembrados. Pero la ñusta siempre venció a los males, entonces comenzó a lanzar piedras con su honda logrando convertir a cada hormiga en granos de arena. Esto asustó a Wari, quien convencido de su derrota salió corriendo a refugiarse por siempre en las profundidades. Desde allí custodia las vetas de mineral entregándolas a quienes le rinden culto y cumplen con sus ofrendas, de lo contrario, castiga con accidentes y sufrimientos a quienes se olvidan e ignoran su presencia.

El Nina-Nina ⁴

Corría el año 1789 en la Villa de Oruro de San Felipe de Austria - hoy la actual ciudad de Oruro - cuando aquel Sábado de Carnaval merodeaba sereno un hombre de mediana estatura con el aspecto de un noble artesano, que escondiendo sus facciones entre sus ropajes, abrigó sigilosamente su identidad y mirando hacia los lados apuró sus pasos en dirección a la Mina Pie de Gallo esquivando las luces de los caseríos. Anselmo Belarmino, conocido como el Nina-Nina, detuvo sus pasos ante una tapia de adobe de mediana elevación en las inmediaciones de un solar abandonado. Allí, acurrucado en el estrecho recinto, hizo luz encendiendo una vela ante la imagen de la Virgen de la Candelaria pintada en aquella tapia, a la cual, arrodillado, oró fervorosamente. El famoso bandido Nina-Nina, era temiblemente mencionado en la comarca por sus audaces robos a sangre fría y su astucia por evadir las emboscadas para lograr su prisión.

Sebastián Choquiamo, comerciante de mediana fortuna, padre de una joven llamada Lorenza, pocos días antes del Carnaval rechazó las pretensiones de matrimonio del flamante prometido de su hija, debido a los desesperanzadores antecedentes del muchacho. Aquella mencionada noche de sábado, Lorenza, en ausencia de Don Sebastián, se encontraba al cuidado de la tienda de su padre en el instante que ingresa un apuesto joven con ademanes seminobles típicos de la época, pidiendo con vehemencia una copa de aguardiente. Detrás de la galantería se dejaba entrever en aquel joven cierto aire sospechoso, una especie de barba cubría la mitad de su rostro y sobre ella, sus ojos vivaces devoraban con la vista a la dama. Preguntó por el dueño de casa y, tras asegurarse su ausencia, se arrancó la barba dejándose reconocer por Lorenza: era su prometido. Fue entonces, cuando el comerciante regresando a su tienda divisó a una pareja que apuraba

⁴ Extraído de J.E. Vargas Luza “La Diablada del Carnaval de Oruro” (2011) pp. 31-35. Versión narrada por Emeterio Villarroel en la Novena de la Virgen del Socavón.

el paso, y ante el grito de “mi padre”, Choquiamo comprendió que era su hija quien se estaba dando a la fuga con su pretendiente. Se entabló una intensa lucha entre ambos masculinos, de la cual minutos después, un herido cayó al suelo, mientras un hombre y una mujer huyeron despavoridos.

Poco después, una joven hermosa golpeaba las puertas del hospital acompañando a un joven a punto de desfallecer. Aseguró atención a su protegido con una enfermera, encargó que llamarán a un sacerdote y desapareció repentinamente después de otorgar su bendición y hablar unas cortas palabras al oído del agonizante. Ciertos testimonios aseguran que Anselmo Belarmino, alias el Nina Nina, había sido auxiliado por la misma Virgen del Socavón.

El Chiru-Chiru ⁵

(Ver imágenes en anexo p. 90)

Habita en los valles templados, un pájaro pequeño, rústico, de tonalidad amarronada al cual se conoce como Chiru Chiru. Hábil tejedor, este pajarito construye sus nidos desde la rama más elevada de los árboles en forma de una larga bolsa tramada con espinas, ramillas y púas expuestas hacia el exterior. Es tal vez por las características de estas construcciones que a las personas con cabellos erizados se las conoce comúnmente como “cabeza de Chiru Chiru”.

Situándonos en la Villa de Oruro de San Felipe de Austria del año 1625, los caseríos yacían en la falda del Cerro Pie de Gallo, rodeados de riquísimas y explotadas minas de plata. Entre aquellos socavones tenía su guarida un ladrón a quien, tal vez por las condiciones de su vivienda o por su apariencia de afrodescendiente, se lo conocía como “Chiru Chiru”. Se dice que el bandido no era un criminal sanguinario sino que, con su apariencia de vagabundo inofensivo, robaba a los más adinerados para vender lo hurtado y compartirlo entre los pobres. Casi nadie sabía de la vida del Chiru chiru ni de su guarida, hasta que cierto día alguien notó su ausencia y tras rastrear sus pasos, llegaron hasta la puerta de su vivienda. Luego de atravesar la puerta sobrevino el asombro: encontraron al Chiru Chiru muerto, tendido sobre su humilde posada y sobre la cabecera de su cama se vio plasmada en la pared una imagen casi de tamaño natural de la Virgen de la Candelaria.

⁵ Extraído de J.E. Vargas Luza “La Diablada del Carnaval de Oruro” (2011) pp. 36-40. Versión recogida por José Victor Zaconeta en su poemario Odas y poemas, editado en 1925.

Según detalla Vargas Luza, *“la parte esencial y religiosa de la tradición es esta: el Chiru Chiru era efectivamente devoto de la Virgen de la Candelaria y tenía en su cabecera una pequeña imagen de su patrona, en un cuadrito litografiado o seguramente, estampada en madera, en esa época. Todas las noches que salía a hacer sus fechorías (porque de día era el hombre más honrado, como hay muchos) le dejaba infaliblemente encendida una velita de sebo a su Virgen, para que le amparase en sus correrías y le sacase “con bien” de cualquier conflicto. La Santa virgen probablemente, compadecida de su miseria, le dejaba o hacía de la vista gorda, mientras que el Chiru Chiru desvalijaba un poco de sus bienes terrenales a los poderosos y a los ricos, generalmente avaros y nada caritativos; pero en una noche fatal trató de apoderarse del único tesoro que poseía un infeliz peón caminero y su familia (...) la Virgen apesadumbrada se vio obligada a abandonar al ladrón y retirarle su amparo. (...)”* (J.E.V.L 2011: pp.38-39)

Finalmente, el Chiru Chiru desprotegido resulta herido y es allí que, en estado de agonía y arrepentimiento, invoca a la Virgen quien acude en su auxilio guiándolo hasta su guarida, asistiendo y acompañando su alma hasta el último suspiro. Según el autor, tanto el relato del Nina-Nina como el del Chiru-Chiru, refuerzan la advocación Mariana en el colectivo popular, tornándose fuentes de origen para la creación de la Danza de la Diablada y con ello la unificación de la Celebración de la Virgen Candelaria en los días del Carnaval, quedando establecido desde entonces que la Virgen del Socavón es la Patrona de los mineros del Departamento de Oruro.

La Diablada:

Expresión artístico-cultural del Carnaval de Oruro.

“Aquel que ora, ora.
Aquel que ora y canta, ora dos veces.
Y aquel que ora, canta y baila, ora tres veces.”

José Bellot
Díacono de San Ildefonso

No se puede hacer mención de la Celebración de la Virgen del Socavón sin considerar el rol protagónico que adquieren las danzas folklóricas durante los festejos, no sólo como expresiones alegres y vivaces mediante las cuales los adorantes manifiestan su devoción, sino, como productos artístico-culturales de grupos sociales que, a través de

movimientos, musicalidades y despliegues visuales, exponen fragmentos de su historia. Si bien, en la Celebración de la Virgen del Socavón participan numerosas fraternidades de distintos géneros y estilos folklóricos, la Diablada es la que da origen al Carnaval de Oruro y como ya vimos, el Carnaval es la fiesta en honor a la Virgen del Socavón.

En su trabajo de investigación Jorge Enrique Vargas Luza cuenta que, según el mito, después de encontrar los restos del Chiru Chiru junto a la imagen de la Virgen, los vecinos de Oruro aprobaron un acuerdo que contempló (2011: pp.39-40):

1- Que la mina de plata Pie de Gallo, a partir de entonces pasaba a denominarse “Socavón de la Virgen”.

2- Que todos los años se celebraría la fiesta de la Virgen debiendo coincidir con la fecha en que cayese el sábado de Carnaval, dado no solo por la relevancia de la fecha para el mito, sino también porque sólo entonces tenían los mineros una libertad de tres días de trabajo para venerarla.

3- Que para honrarla todos los mineros se disfrazarían de diablos, tanto para dar realce a la fiesta como para conservar ciertas tradiciones de la minería, sin que falten Satanás y el Arcángel Miguel para representar la caída de Luzbel.

4- Que estos acuerdos se pondrían en conocimiento de todos los mineros, a fin de componer canciones y villancicos especiales para cantarlos en honor a la Virgen.

Elementos fundantes.

Como ya se ha dicho, la danza de la Diablada es la principal expresión artístico-cultural que forma parte de la Celebración, tanto el ornamento visual que portan los bailarines, como la música y los movimiento que desempeñan al danzar contribuyen a la representación de la *lucha entre el bien y el mal* en donde el Arcángel Miguel, guiado por la Virgen, se enfrenta a Lucifer liberando a la humanidad de los 7 Pecados Capitales. Esta obra, tal como la conocemos hoy, sienta sus bases en los auto-sacramentales⁶ creados en 1818 por el párroco orureño Ladislao Montealegre, denominados “*La Danza de los diablos*” y “*El relato de los diablos*” (Ver anexo pp. 79-86). Sin embargo, la noción de Diablos no era un concepto conocido antes de la llegada de los conquistadores, sino por el contrario, fue incorporado a través de la Biblia mediante el proceso evangelizador. Es por ello que, cuando los mineros comenzaron a danzar con sus máscaras - tal como ya lo hacían los Urus en sus ritos - fue identificado como Diablada, de modo que todo

⁶ Los Auto-Sacramentales son breves obras dramáticas de carácter religioso cargadas de misterio y moralidad propia de la tradición hispana de los S XVI-XVIII, se trata de formas teatralizadas que relatan escenas bíblicas creadas para evangelizar.

pensamiento, rito o manifestación que no fuese de origen católico era denominado un acto satánico o diabólico.

Por tanto, no se conoce exactamente la fecha ni el origen de su creación, pero sí se puede afirmar que se trata de una simbiosis de varios horizontes culturales, dado que a partir del año 1789 comienzan a hacerse populares los hechos milagrosos mencionados en los mitos, lo que llevó a las autoridades eclesiásticas al reconocimiento de ciertas prácticas rituales de los grupos nativos hasta entonces desprestigiadas por considerarse *satánicas*, de modo que ante la imposibilidad de suprimirlas optaron por oficializarlas e incorporarlas al culto católico. En concordancia con lo dicho, Teresa Gisbert expresa que la difusión de la danza como auto-sacramental fue usual en todo el Virreinato incluso desde mucho antes de la fecha que establecen los orureños. (1994: p88)

Así pues, mediante la Danza, los adorantes expresan su devoción a la *mamita del Socavón* representando mediante figuras coreográficas y el ornamento visual de sus vestimentas el enfrentamiento entre fuerzas polares: el bien y el mal, la luz y la oscuridad, lo que está arriba y lo que habita abajo, el cielo y la tierra. En otro sentido, se recrea el mito fundante de las 4 plagas en el cual la ñusta y se enfrentan a las intenciones destructivas de Huari. Es por ello que en ésta creación se rinde homenaje a ambas deidades en un mismo acto, de modo que, según el testimonio de un orureño “*los danzarines le bailan a la mamita en su día, pero lo hacen vestidos de diablos para que el Tío no se ofenda*”. El investigador Fray Henri en su libro “*La Virgen y el Carnaval*” expresa que la Diablada puede interpretarse desde dos perspectivas: por un lado, según la devoción cristiana, como la representación de la lucha entre el bien y el mal; por el otro, como una *sátira al conquistador* en donde aflora, a través de una faceta clandestina, la rebeldía del minero contra sus opresores. Con respecto a esto, Henry alega que “*detrás del barniz mítico-religioso, en que aflora lo oculto, reflejan preludios contra-hegemónicos y contestatarios que significan un ⁷kuti dialéctico al pasado hecho presente. Precisamente la diablada como danza, esencialmente es el reencuentro con la sacralidad perdida, es una rebelión convertida en fiesta*”. (2018 : p.100)

⁷ En quechua, el término *Kuti* refiere a un retorno o regreso, una vuelta al lugar o punto de origen, se trata de un cambio o *trans-mutación*.

Personajes que participan en la Diablada.

(Ver imágenes en anexo pp. 93-95)

En esta *lucha entre el bien y el mal* llevada a cabo por los bailarines mediante una serie de movimientos coreografiados, participan diversas figuras que personifican a la victoria del Arcángel Miguel, al poder de Satanás, y a los Siete pecados Capitales. La producción visual-textil que compone el vestuario de cada uno se encuentra conformada por una serie de elementos simbólicos que reúnen características de la historia socio-cultural del pueblo orureño.

Según el auto sacramental, los personajes de la religión Católica que participan en esta danza son:

- *San Miguel Arcángel*
Es el jefe de los ejércitos de Dios, por ende es quien encabeza y dirige toda la danza.
- *Lucifer*
Se trata del ángel caído, el comandante de las fuerzas del mal.
- *Satanás*
Es el sub-comandante de los ejércitos del mal, quien induce a los Diablos al pecado.
- *Los Diablos*
Portadores de los 7 pecados capitales: soberbia, avaricia lujuria, ira, gula, envidia, pereza.

Participan otros personajes de influencia criolla:

- *La China Supay*
Compañera de Lucifer, encargada de tentar a los hombres al pecado.

Existen personajes de creación moderna en el contexto ciudadano:

- *Las Diablasas o Chinas Diablas (devienen de la China Supay)*
Portadoras de los 7 pecados capitales, se encargan de seducir a las almas a través de sus encantos.
- *Las Diablillas y Diablillos*
Se trata de las almas nobles e inocentes de los niños y niñas, presas ideales para introducir la maldad en el mundo.
- *Los Ñaupas (viejos)*
Danzarines de antigua trayectoria.

Por otro lado, perviven personajes que corresponden a la mitología del tiempo pre-hispánico:

- *El Cóndor o Mallku*
Es el señor de las alturas, representante del centro del Universo.
- *Hukumari o Hukumar*
Se trata de un ser mitológico que habita las serranías del altiplano boliviano, el cual se caracteriza por raptar doncellas durante los días de carnaval.
- *Los Osos*
Conocidos antiguamente por atacar a los rebaños y a las mujeres vírgenes.

Trajes de la Diablada:

Aspectos simbólicos, técnicos y materiales.

Cada uno de los personajes que participa en la mencionada danza incluye en su vestuario una inconmensurable variedad de piezas que, debido a su extensión, no es motivo de mención y desarrollo en este trabajo. Por otro lado, cada una de las fraternidades a lo largo del tiempo se ha preocupado por encontrar formas representativas que le otorguen identidad, originalidad y prestigio en relación a las demás agrupaciones, por lo cual, realizar un seguimiento de las transformaciones en el vestuario de cada fraternidad demandaría un análisis exhaustivo que no corresponde con las expectativas de ésta investigación. Lo que sí interesa aquí, y particularmente en este segmento del trabajo, es la identificación de ciertos rasgos comunes que pueden reconocerse de manera general en las vestimentas utilizadas por los danzarines durante la Celebración. Se trata de aquellos elementos simbólicos que caracterizan a la danza de la Diablada, presentes principalmente en los bordados de las piezas textiles, que nos permitan interpretar la influencia histórica y socio-cultural del pueblo orureño.

El Bordado litúrgico:

antecedente de los trajes de Diablada.

(Ver imágenes en anexo pp. 99-100)

Tal como se hizo mención, los orígenes de esta Celebración se remiten al pasado pre-hispánico en el cual, quienes participaban de los rituales de adoración a las divinidades portaban efímeras máscaras y vestían pieles de animales al danzar. En tiempos de la colonización, la iglesia de la Contrarreforma ideó medios de comunicación visual - pintura barroca, teatro social, textiles - como recursos de conversión de los *indios*

al catolicismo, sin embargo, estos mecanismos fueron integrados a las celebraciones agrícolas y fiestas patronales, reinterpretadas en un *sentido autónomo y hasta subversivo*. (Rivera Cusicanqui [2010] 2015: p.73). La autora menciona al respecto:

“En una sociedad colonial y abigarrada como la boliviana, con una población indígena mayor al 60% del total, en la que un alto porcentaje de población habla quichwa, aymara, guaraní o besiro - además de muchas otras lenguas - las imágenes han jugado un papel crucial en la comunicación intercultural: son un lenguaje proliferante de códigos y mensajes tácitos que se despliegan en múltiples sentidos, sin formar un trayecto rectilíneo o unidimensional” (Rivera Cusicanqui 2015: p.73)

En esta introducción de prácticas artísticas como vehículos de comunicación, el bordado también jugó un papel destacado en el proceso evangelizador dado al empleo de materiales que acompañados de efectos lumínicos buscaban atraer la atención de los espectadores, generando una atmósfera etérea que otorgara al sacerdote un aura de omnipotencia cercano a lo divino. Así, se emplearon telas de apariencias brillantes - terciopelos, brocados, tafetán, sedas - intervenidas con bordado de relieve con hilos de plata y oro, enriquecidas con incrustaciones de perlas y piedras preciosas. Esta exuberante riqueza estética visible en capas pluviales, casullas, dalmáticas, estolas y mitras, *“respondía a la utilización de materiales nobles y de un repertorio de elementos simbólicos que, en conjunto, conferían al culto la teatralidad necesaria para reforzar el mensaje divino: colores escogidos según lo establecido en el calendario litúrgico (rojo, blanco, verde, morado o violeta, negro, dorado, rosado y celeste)”* (Castillo y Menares 2017:pp.2 y 3) Según esta lógica, los bordadores dedicados a la confección de estas piezas estudiaban en previos bosquejos los efectos deslumbrantes que el reflejo de la luz provocaría en el conjunto resultante del brillo natural de las telas, los hilos de oro y plata, las lentejuelas y gemas de cristal.

En cuanto a aspectos técnicos, la introducción del bordado - como la mayoría de las prácticas artísticas de la época colonial - responde a cánones estéticos de la tradición textil europea y oriental desarrollados entre los siglos IV al XVIII en piezas mayormente de contextos devocionales, militares y civiles de clase alta. El *Bordado de Oro* - conocido bajo ese nombre debido a que se emplean hebras de dicho metal - es el referente estilístico de los bordados de la época. La diversidad de puntos tanto planos como de relieve se conjugan con la incursión de piezas metálicas como lentejuelas y canutillos, generalmente como elementos centrales o incluso entrelazando puntadas generando efecto de *rejilla* bordada sobre el bordado mismo. Una de las particularidades de los hilos metálicos, es que nunca atraviesan el soporte textil, sino que éste es sujetado a ella mediante pequeñas

puntadas de hilo de seda o algodón. En el caso de los *Bordados en Altorrelieve* se coloca un diseño soporte - lo que comúnmente se denomina «*cartulina amarilla de oro*» - que bien puede ser un trozo de fieltro sobre la cual se borda el diseño a fin de otorgar efecto de volumen. Un tipo particular de bordado en relieve es la técnica de *Bordado de realce* - empleado comúnmente para la representación de motivos vegetales - en la cual se enrollan hilos metálicos sobre un soporte rígido preformado con el diseño deseado, que luego se fija a la tela mediante la aplicación de puntadas en su contorno.

Otra variante técnica es el *Bordado matizado*, conocido como “*pintado de aguja*”, dado a que los hilos de seda de diversas tonalidades generan un efecto de realismo pictórico. Esta técnica se presenta a menudo en representaciones fitomorfas o en las palomas - símbolo de Espíritu Santo - dado que el grado de detalle cromático despeja a la figura del fondo confiriéndole a la forma sensación de volumen. El *Bordado con punto rococó* generalmente empleado en la representación del trigo y de otros motivos florales se ejecuta enrollando reiteradamente el hilo alrededor de la aguja antes de que esta traspase totalmente la tela desde el reverso, para luego cerrar la puntada atravesando la aguja de vuelta hacia la cara posterior del soporte. Otra técnica es la de *Bordado delineado*, la cual se logra colocando un cordón de oro delineando el contorno de la forma deseada, el cual se fija con puntadas que pueden o no estar visibles, dependiendo del efecto que se quiera lograr. Una variación de la técnica consiste en la utilización de delgados cordones de terciopelo en lugar de cordones de oro. (Castillo y Menares 2017: pp.8-13)

Todas estas técnicas, como ya dijimos, se complementan con otros recursos materiales, como el empleo de superficies textiles, galones, puntillas y pasamanerías a fin de generar impacto al mensaje que se pretende transmitir. Entre ello, distinguimos recursos simbólicos tales como la paloma blanca que remite al Espíritu Santo, el cordero, espigas doradas de trigo, racimos de uvas, el cáliz, representaciones fitomorfas - enredaderas de hojas, rosas, lirios y claveles - y el pelícano, cuya figura transfiere el imaginario de Cristo que *renace y alimenta a los fieles con su sangre*.⁸

⁸ En la Europa medieval se llegó a asociar al pelícano como símbolo de la Pasión de Cristo y la eucaristía dado que se creía que alimentaba a sus crías con su propia sangre, hiriéndose en el pecho cuando no había otra comida disponible. El mito del sacrificio - versión más antigua - asocia a Cristo con esta ave, dado que se conoce que mataba a sus crías para después resucitarlas con su sangre.

En el Museo Sacro, Folklórico y Arqueológico del Santuario del Socavón en Oruro, se hallan piezas textiles que corresponden a vestimentas de uso litúrgico, en las cuales se pueden establecer similitudes con las pecheras y pollerines utilizados por los bailarines de Diablada, lo cual indica que la influencia estética de los trajes deviene principalmente de los auto-sacramentales. En el caso de los diablos, llevan piezas textiles que remiten a los atuendos romanos, el personaje de Lucifer, por ejemplo, está compuesto por una capa bordada con plata y piedras, una falderilla de donde penden monedas de plata. Cada uno de los diablos menores personifica a los siete pecados capitales, generalmente, tal como se estilaba en la época medieval asociándolos con las características animales.

Por otro lado, si bien fueron las órdenes eclesiásticas quienes se encargaron de transferir la enseñanza de esta labor a indígenas, mestizos y mulatos, cabe mencionar que las comunidades que habitaron la región de los Andes, ya desde tiempos pre-incaicos se destacaron por ser hábiles conocedores y hacedores del oficio textil, por lo tanto, la incorporación de esta labor pudo haber sido en ciertas ocasiones transferida y quizás en otras, apropiada por asimilación. En este último caso, estamos frente a un proceso de resignificación de la práctica, en la cual, Teresa Gisbert dice *“La inserción del elemento indígena, que arrastra tras sí sus mitos religiosos, determina la modificación, aunque en pequeña escala, de la temática cristiana y tiende a la creación de una iconografía local.”* (1994: p.13) Es esta *sensibilidad indígena*, dice Gisbert, la que hacia 1680 se inserta en la estética occidental alterando el producto, patetizando sus formas, volviéndolas arcaicas y sobre-estereotipadas.

Trans-culturación: lo ch'ixi en los trajes de la Diablada.

Tal como se hizo mención al comienzo, este trabajo adhiere con el enfoque antropológico que considera a los fenómenos culturales como procesos móviles y dinámicos, resultantes de contactos históricos entre diferentes estratos sociales. En la obra *“Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar”*, el antropólogo Fernando Ortiz Fernández introduce en 1940 el término *Transculturación* para denominar al proceso selectivo de asimilación de rasgos culturales de una cultura a otra - proceso de “préstamo cultural” - en cuya recepción necesariamente sucede una trans-formación, como modo de adaptación al nuevo entorno social:

“Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana acculturation [aculturación], sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación” (Ortiz Fernández, 1940: p.96)

Su contemporáneo Bronislaw Malinowski - fundador de la antropología social británica - en la introducción del ensayo de Ortiz hace referencia al fenómeno de la transculturalidad como un proceso de intercambio en el que siempre se da algo por lo que se recibe, en donde ambos agentes culturales resultan modificados. Se trata de un proceso en donde *emerge una nueva realidad compleja y compuesta*, en tanto, no se trata de un encuentro en donde una cultura se transfiere a la otra, sino de una transición entre dos o más culturas activas, en donde ambas contribuyen a la creación de un fenómeno nuevo, original e independiente.

Con respecto a lo dicho, la investigadora aymara Silvia Rivera Cusicanqui, propone la noción metafórica de lo *Chixi* para referir a una dimensión particular de la transculturalidad, puesto que dicho término proviene de la práctica textil y se emplea para designar a la coloración lograda de la yuxtaposición tramada de puntos blancos y negros que, de manera general, se percibe como un tercer color gris pero que en su naturaleza resulta de la confluencia de los opuestos. Es esta característica contradictoria, diversa y heterogénea, dice la autora, la que desarrolla su potencia, dado que habita en la *grisura* - mixtura, mezcla, sincretismo - la riqueza característica de las identidades culturales latinoamericanas. Podemos decir entonces, que la historia de los pueblos bolivianos es la historia de sus trans-culturaciones, o como expresa Cusicanqui, de sus identidades *chixi* compuestas de *manchas contradictorias* resultantes de diferentes horizontes espacio-temporales.

Remitiéndonos a nuestro caso particular, podemos notar que los primeros procesos de transculturación posiblemente han sido los movimientos de pueblos prehispánicos - Urus, Incas - sin embargo, fue sin dudas la dominación evangelizadora del período colonial el fenómeno histórico que marcó con gran impacto un proceso de cambio cultural evidente. Podemos identificar entonces que, como resultado de este horizonte histórico, los agentes socio-culturales desarrollaron estrategias de sincretismo como mecanismos de adaptación a la nueva situación emergente. Así podemos descubrir entonces deidades asociadas como por ejemplo, Supay-Huari = Diablo / Pachamama =

Virgen María, o las celebraciones del período de cosecha asociados a los festejos católico-religiosos. También en las danzas folklóricas que participan en estos festejos, y particularmente en la Danza de la Diablada, las formas coreográficas, la musicalidad y la estética de los trajes remiten a contenidos de significados *abigarrados* que dan cuenta del complejo conglomerado cultural al que pertenecen.

Como mencionamos anteriormente, se conoce que los pueblos pre-hispánicos contaban entre sus ritos para Huari danzas en las cuales cubrían sus cuerpos con pieles de animales y otros elemento efímeros, luego, la injerencia evangelizadora del período colonial introdujo los autosacramentales y con ello otro imaginario simbólico se instaló como forma de representación del mundo etérico, además de los aportes estéticos, técnicos y materiales de la confección textil. Hasta el S XX la ritualidad de esta festividad sólo se remitió al sector de los mineros y campesinos, y por supuesto en los márgenes de la ciudad. Recién entrados los años '50 o '60 se evidencia la participación de las clases medias-altas y el desplazamiento de la celebración al centro de la urbe. Con la posmodernidad y la apertura de los límites, la globalización y la circulación de imágenes, es que tiene lugar la integración social junto con la re-afirmación identitaria del sentimiento latinoamericano, y es allí que comienzan a vincularse otros modos de ver, imaginar y representar al mundo de las deidades. En este sentido, Jorge Enrique Vargas Luza menciona la notable incorporación de elementos simbólicos de origen foráneos en las máscaras de la Diablada:

“ (...) debo referirme a Julia Elena Fortún, para quien ‘es indudable que la ornamentación de las actuales máscaras tienen más conexión con el ámbito asiático que con los patrones traídos directamente desde Europa en la época colonial’; también hace referencia a un trabajo de campo realizado con entrevista a un mascarero de la ciudad de La Paz, llamado Antonio Vizcarra, poseedor de un ‘folleto del que sacaba muchos de sus modelos; se trataba de una revista en la que se reproducían infinidad de máscaras tibetanas’”. (J.E.V.L 2011 : p. 63)

Esto nos habla de un proceso de Trans-culturación en donde emergen formas culturales de distintos horizontes temporo-espaciales y se amalgaman en una misma creación logrando una nueva forma, un nuevo estilo que reivindica el mundo mestizo. Aquellas máscaras empleadas en tiempos pre-hispánicos de rasgos bestiales fueron adoptando características humanas, luego introdujeron los cuernos por influencias de la evangelización, y más tarde se lograron formas distorsionadas: ojos saltones, bocas feroces con dientes bestiales, íconos que se asemejan con los dragones de oriente y se entrecruzan con el sapo, la serpiente, el lagarto y las hormigas que recuerdan al Mito de

las 4 plagas. Estas modificaciones resultan de nuevas generaciones que buscan otras formas de plasmar necesidades, deseos y expectativas de su tiempo y lo hacen re-significando las prácticas pre-existentes.

Por otro lado, hay quienes sostienen - como Jorge Vargas Luza - que las exigencias de los danzarines por incorporar otras formas, materiales y técnicas bajo la pretensión de innovación, llevan la *distorsión* cultural de la danza con la incursión de elementos foráneos.⁹

Este testimonio permite reafirmar la idea de que, pese a que el orureño defiende con fuertes ideales el “origen” de la Diablada como obra auténtica y patrimonial de su cultura, y que la protege de “cualquier plagiador” que “toma la cultura para apropiársela” (testimonios recopilados de orureños), existe en su devenir histórico antecedentes que dan cuenta que esta construcción socio-cultural no es más que una

⁹ En un intento por identificar los elementos simbólicos predominantes en las máscaras de Diablada, J. E. Vargas Luza reunió en una colección obras de diferentes épocas en donde es posible identificar las características y estilos de cada artesano mascarero. De esta manera, identificó las siguientes fases evolutivas:

- *Fase de Tradición:* Atañe a todos aquellos elementos simbólicos que sientan las bases para la creación de la Danza de la Diablada, tal como la conocemos hoy entre ellos encontramos a los mitos y leyendas de los Urus. En las máscaras predominan rasgos humanos bien definidos que dan cuenta de las primeras influencias españolas, como también la presencia de los cuernos de carnero y las orejas alargadas, Principalmente construidas por medio de la técnica del vaciado en yeso.
- *Fase de Evolución:* Comienzan a aparecer diseños propios de cada mascarero, según las demandas de los danzarines impulsados por búsqueda de identidad en sus trajes. Sobresalen estilos de ciertos artistas.
- *Fase de Distorsión:* Se introducen otros elementos, extraños a la - por entonces conocida - cultura andina, como los productos de origen asiático cuyos logotipos con dragones, sirvieron de inspiración para yuxtaponer a las figuras ya existentes del lagarto o la serpiente. Predominan los tonos brillantes, principalmente dorados, comienzan a perderse los rasgos humanos, se incrementa la cresta, la boca abierta con grandes colmillos de espejos cortados, la sensación de escape por medio de la boca, como también las narices anchas y los ojos exaltados. Se comienza a buscar la liviandad en las máscaras, para facilitar el movimiento de los bailarines, por lo tanto se incursionan otras técnicas y materiales como la hojalata.
- *Fase de Retrospección:* Se propone recuperar los valores culturales pertenecientes a la tradición orureña. Se encuentran ejemplares con facciones humanas, similares a la primera fase. Disminuye la presencia del dragón oriental y se reemplaza la figura por la del cóndor, junto con la serpiente, el lagarto, hormigas y el sapo.

yuxtaposición de elementos propios y apropiados de otras culturas que, nuevamente agrupados, re-ordenados y re-significados, conforman el resultado que hoy conocemos. Este proceso es inagotable, puesto que en la contemporaneidad, los bordadores y mascareros se esmeran por estar en el auge de la innovación, incorporando nuevos elementos que ofrece el mercado.

Producción de los trajes en la actualidad.

Actualmente la producción de los vestuarios, en la Ciudad de Oruro, se lleva a cabo en talleres de confección ubicados en la reconocida “Calle de los Bordadores”. En general se trata de emprendimientos familiares, cuyos integrantes a lo largo del tiempo se han ido especializando en tareas específicas - bordado y confección, armado de calzados, forrado de sombreros, creación de máscaras, entre otros - como un legado de generaciones dedicadas al oficio. Históricamente, las actividades de creación conocidas bajo la categoría de *artes menores* o *artes aplicadas* desde siempre han tenido a las mujeres como protagonistas, e incluso para las comunidades que devienen de orígenes prehispánicos, la labor textil involucra principalmente al rol femenino; sin embargo, en el caso del bordado y confección de trajes para danzar en las celebraciones, la figura masculina adquiere gran relevancia - tal vez por la semejanza con el trabajo en la sastrería - llegando a establecerse como un trabajo de jornada completa en donde toda la familia participa. Este oficio requiere una dedicación plena a la labor que, en general, no logra ser remunerada en relación al tiempo invertido, es por ello, que además de producir y vender los vestuarios, la mayoría invierte en su confección y luego se dedican al alquiler de los mismos.

Como hacíamos mención anteriormente, si bien existe una tradición que modela los cánones estéticos que caracterizan a la Danza de la Diablada como creación Patrimonial de Oruro y por tanto no cualquier creación foránea es reconocida como tal, existe entre los artistas-artesanos una cierta libertad de creación que muchas veces surge por motu propio y otras como respuesta a las demandas de innovación de los danzarines. Es decir, que no se trata simplemente de una copia o repetición de patrones, sino que se percibe una interpretación de la sociedad de su época, con sus dimensiones conflictivas y abigarradas (Rivera Cusicanqui : 2015). Sin embargo, pese a las innovaciones, entre los aficionados por la confección de trajes - principalmente entre los que llevan años en el oficio - radica el interés y la preocupación por *mantener la esencia auténtica que caracteriza a la expresión folklórica orureña a fin de evitar la distorsión de los diseños legítimos* (testimonio recopilado de un mascarero orureño).

De modo que cada Fraternidad renueva sus trajes cada 3 años, dado que según la creencia, los bailarines que desean buen augurio deben cumplir la promesa de bailar 3 años consecutivos para la Virgen, de allí que los trajes nunca son los mismos, año tras año se innovan los diseños e incluso las técnicas y materiales de su confección. En ello, si bien se respetan ciertos aspectos que definen a la *tradicción* del vestuario folklórico, cada fraternidad establece códigos que le permiten diferenciarse del resto, de aquí que cada traje cumple una función identitaria dentro de la multitud de bailarines durante el tiempo de la Celebración. Debido a los elevados costos, a la numerosa demanda de confección de trajes por agrupación, a los tiempos cada vez más acelerados que exigen rapidez en la producción, y a la innovación de materiales que propone el mercado, los bordadores encuentran por un lado, oportunidades de producción con acabados perfeccionados por la industria (telas que ya tienen incorporadas las lentejuelas, telas refractarias que brillan en la oscuridad, pasamanerías cintas, puntillas y apliques de fabricación en serie) y por consecuencia, una disminución del gesto que ofrece la producción netamente manual (bordados y terminaciones cosidas a mano con apliques de perlas, piedras, hilos de Milán).

Entre la iconografía presente en los trajes, más allá de los rasgos particulares que establece cada agrupación, existen símbolos que forman parte del proceso socio-histórico de Oruro y su celebración. Podemos identificar entonces representaciones de la mitología como Huari, que, tras influencias de otras culturas, adquiere adaptaciones híbridas semejantes a los dragones de oriente. También están presentes los seres de las 4 plagas: el sapo, la serpiente, el lagarto y las hormigas - que a veces pueden adquirir el aspecto de arañas o escorpiones - cuya morfología también está atravesada por alteraciones formales, por ejemplo, se encuentran lagartos adragonados con varias cabezas, serpientes con cabezas de dragones, bocas grandes con dientes alargados y puntiagudos, ojos saltones, narices anchas, melenas bultosas. Todos estos recursos visuales están pensados con el fin de otorgarle a la pieza características bestiales y horrorosas, como también desplegar encanto, admiración y opulencia. Para esto, se utilizan materialidades de exuberante apariencia como: espejos, metales, gemas de diversos colores, lentejuelas, canutillos, pasamanerías, flecos, galones, cintas, telas de diversas texturas, incluso hasta la incorporación de luces led y lanza-llamas. Todos estos elementos visuales se disponen en una organización compositiva en donde los brillos y colores vibrantes responden a efectos ópticos como degradé y combinaciones complementarias, de modo que los personajes representados adquieran *vitalidad*. (Testimonio de Gregorio Flores: Bordador y confeccionista de trajes en Oruro).

A modo de síntesis, realizo una recopilación de los símbolos que figuran de manera constante en los bordados de los trajes de Diablada - pueden aparecer también en Morenadas y Caporales - al margen de las posibles variaciones estéticas propuestas por los bailarines y bordadores:

- *Estrella de 5 puntas*
Es uno de los símbolos más remotos que se halla en los primeros trajes. Comúnmente está bordado en el centro de la pechera, puesto que refiere a la *luz del aura*, dado que la Virgen del Socavón es considerada la *Estrella de la Mañana*.
- *Lucifer, Satanás, Diablos y Diablesas*
Lucifer es el Ángel caído del cielo que planea su venganza junto a su ejército de diablos y diablesas para apoderarse de la humanidad. En este símbolo se combinan diversos imaginarios como Huari, Supay, los seres del mito de las 4 plagas (serpiente, lagarto, sapo, hormigas) y dragones lanza-llamas de oriente.
- *Arcángel Miguel*
Director y protector de los ejércitos del cielo. Su color identificador es el Azul y sus elementos característicos son la espada en la mano derecha. y el escudo en la izquierda.
- *Los 7 pecados capitales*
Se encuentran representados a través de características particulares como por ejemplo la asignación de colores: Rojo-Soberbia, Negro-Avaricia, Naranja-Lujuria, Morado-Ira, Azul-Gula, Amarillo-Envidia, Verde-Pereza. Esto también se encuentra relacionado con la tradición medieval, que asigna a cada uno de los pecados la representación de un animal, ejemplo: gallo-soberbia, perro-envidia, cerdo-gula.
- *El mito de las 4 plagas*
Cuyos símbolos principales son: las *hormigas* con posibles variantes de *arañas* y *escorpiones*; *el Sapo* asociado al “sapo de la abundancia” de la cultura oriental; la *Serpiente*, deidad de origen pre-colombino asociada a los ancestros, a la tierra y sus profundidades; el *lagarto*, aparece asociado muchas veces con la figura de la serpiente y los dragones orientales.

- *El Cóndor*
Es un elemento simbólico que remite al pasado pre-colombino: dado que es un ave que habita en las alturas de los *apus*¹⁰, representa al mallku, ser que dialoga con los ancestros y que por ello guarda la sabiduría del pueblo.
- *Quirquincho*
Es un símbolo característico del Departamento de Oruro dado que habita los arenales desde el pasado pre-hispánico. Ya los antepasados lo utilizaban como amuleto de abundancia y prosperidad dado que aún muerto seguía creciéndole el pelo en el caparazón. También cuenta la leyenda que estos animales eran tejedores de sus propio cobijo e inspiraron a los bordadores para la confección de los trajes (principalmente de morenada).
- *Jaguar*
También conocido como el *otorongo*, es un animal que desde tiempos pre-hispánicos representa el poder.
- El *oso o Ukumar*
Simboliza la diversión mundana.

Desplazamiento de la Celebración a la Ciudad de Cba.

Breve reseña sobre el proceso migratorio.

La Ciudad de Córdoba, probablemente por su ubicación geográfica, desde los tiempos de la colonia se ha caracterizado por ser un territorio de paso obligado en el traslado hacia otras latitudes, esto la ha convertido en un territorio dinámico y multicultural donde - a pesar de su fuerte tradición conservadora - convergen diversas expresiones culturales. Aquí como en otras partes del país se aloja, entre otras, la colectividad boliviana conformada por un gran número de familias migrantes oriundas de diversas ciudades del Estado Plurinacional de Bolivia.

¹⁰ Para las comunidades de los Andes los cerros adquieren poderes sobrenaturales, dado que son considerados seres divinos que guían y protegen al pueblo con la sabiduría ancestral.

En nuestro país, las migraciones internacionales históricamente estuvieron ligadas a proyectos políticos de Estado, en tanto, es con la modernidad que la problemática de la inmigración adquiere principal relevancia dado que *“los movimientos poblacionales formaron parte de la expansión mercantil y el afianzamiento de nuevos territorios como base de desarrollo económico-político de los Estados-nación emergentes. Colonialismo, esclavitud, acumulación del capital, imperialismo, fueron parte de la serie que conformó un horizonte de época, forzando el destino de millones de personas a abandonar sus lugares de origen.”* (Ortiz C, 2005: p.188). La apertura de las fronteras para la recepción de población inmigrante que contribuya a la conformación del proyecto de Estado-Nación fue orientada principalmente hacia los países europeos, sin embargo, fue a mediados del siglo XX cuando la inmigración limítrofe comenzó a adquirir mayor visibilidad en nuestro país. En la provincia de Córdoba se registran movimientos migratorios de familias bolivianas en la década del '40, principalmente alojados en las zonas rurales para el desempeño de tareas campesinas. En la década del '60 y parte de la siguiente década del '70 se vislumbra un crecimiento importante de desplazamientos hacia las zonas más periféricas de la ciudad, no obstante, será la década del '90 la que mostrará mayor visibilidad no sólo por los cambios sociodemográficos - aumento de las corrientes migratorias y desplazamiento hacia los centros urbanos - sino por las transformaciones socioculturales que, tras la puesta en valor de “lo diferente”, dio lugar a la *visibilidad de la etnicidad* en tanto proceso complejo, heterogéneo y multicultural (Domenech, 2005 : pp. 7-15)

Cabe mencionar que actualmente la colectividad boliviana en la Ciudad de Córdoba se caracteriza por el amplio despliegue cultural que, en los últimos años, ha tomado mayor visibilidad dado al despliegue por escenarios cada vez más céntricos, como por ejemplo, Festejos de la Independencia boliviana en la Plaza San Martín, el Teatro Real, la Sala de las Américas del Pabellón Argentina, el Comedor Universitario, también desfiles en el Parque Sarmiento y calles céntricas de la ciudad. En entrevistas, un integrante de la colectividad cuenta: *“La verdad, se concentra todo en la zona sur, en Villa El Libertador, de ahí se empieza a desmenuzar todo como un efecto contagio, a Barrio San Roque, a Pueyrredón, a Barrio Liceo y se va agrandando.”* amplía diciendo, *“no nos podemos limitar solamente a Villa el Libertador donde yo vivo, tenemos que centralizar un poco más acá [aludiendo a la plaza de la Intendencia donde tienen lugar los ensayos de las Fraternidades] para que se lleguen de todos los puntos. Eso es abrir un poco más. Antes, los grupos se centralizaban solo allá y después poco a poco se fueron abriendo.”*

Con respecto a las celebraciones patronales, todos los años se organizan festejos para homenajear a las imágenes religiosas, entre las cuales se destacan: 1) la festividad de la Virgen de Urkupiña, el 15 de agosto, 2) la festividad de la Virgen de Copacabana el 5 de agosto, 3) la festividad de la Virgen del Socavón el 2 de febrero. Entre ellas se evidencian fuertes y marcadas diferencias, de modo que podemos decir que de las tres la más reconocida y convocante es la primera, adquiriendo las otras dos un carácter más íntimo y reservado. El testimonio de un integrante de la colectividad advierte que *“la primer imagen que trajeron fue la de la Virgen de Urkupiña.”* menciona también que *“se celebra totalmente de distintas formas lo que es Virgen de Urkupiña con lo que es la Virgen del Socavón.”* dado, entre otros motivos a que *“no hay muchas vírgenes del Socavón. Hay muy pocas y las que hay las conservan dentro de las casas. En cambio en la Fiesta de la Virgen de Urkupiña, si vos fuiste, habrás visto que hay más de 20 imágenes. Y está hace muchos años.”*

Un breve reconocimiento de los aspectos históricos y sociales del proceso migrante permite acercarnos a la comprensión de los aspectos culturales, de modo que como menciona Ortiz *“es importante advertir que el fenómeno migratorio es una problemática contemporánea importante, precisamente, porque su análisis implica reconocer sus dimensiones culturales, políticas y económicas que trascienden las fronteras de cada Estado-nación particular.”* (Ortiz C 2005: p.188). De modo que, cuando el agente social abandona su lugar de origen para habitar otros espacios, sucede lo que la autora menciona como proceso de *des-territorialización* y *re-territorialización* de la cultura. Inserto en el nuevo contexto, el migrante crea lazos con otros migrantes - *procesos asociacionistas* - que le permiten re-configurar los vínculos, re-construir las tradiciones y con ello, su horizonte identitario, puesto que es con este *reconocimiento como grupo* y a través de prácticas colectivas que conllevan actos de recreación cultural, que pueden situarse como actores en el entramado social al cual arriban. (Ortiz C. 2005: p. 190) En este sentido, Jaime, uno de los co-fundadores de la Fraternidad Cultural Diablada “Ecos del Socavón” cuenta sobre los orígenes de la agrupación: *“nosotros creamos el grupo para esparcir un poquito la cultura de Bolivia”* dado que *“nos invitaban [y] ni siquiera sabían que es lo que bailábamos pero nos invitaban por ser algo vistoso.”*

De las complejas problemáticas que pueden surgir del colectivo migrante que, como se menciona, está atravesado por múltiples dimensiones - culturales, políticas, económicas, históricas y sociales - lo que nos compete indagar en este trabajo son los aspectos artístico-culturales que la Celebración de la Virgen del Socavón adquiere cuando

es trasladada desde Oruro y re-configurada por los migrantes en la Ciudad de Córdoba. En esta aproximación resulta pertinente analizar lo que Ortiz menciona como *las formas en que se re-territorializan los desarraigos* y que por tanto *implican actos de recreación cultural* (Ortiz 2005: 191). Es decir, identificar las trans-mutaciones culturales resultantes del proceso de adaptación en el desplazamiento de un territorio a otro. En torno a esto se formula la pregunta: ¿De qué manera los elementos simbólicos de la Celebración de la Virgen del Socavón de Oruro son tenidos en cuenta en el proceso de *re-configuración identitaria* en el contexto migratorio de la Ciudad de Córdoba? Por tanto, este trabajo propone una aproximación al reconocimiento de los valores culturales seleccionados de la Celebración orureña para la construcción identitaria del imaginario boliviano en el entorno cordobés.

Para acercarnos al reconocimiento de estos aspectos, cabe distinguir que el colectivo de migrantes bolivianos aglomera en su interior un conjunto heterogéneo de particularidades, dado que se compone de diversos regionalismos, en tanto se reconoce a Bolivia como Estado Plurinacional. Sin embargo contextualizados en el nuevo sitio, acuden a una re-creación de los imaginarios culturales reduciendo en estereotipos de carácter folklorizante - dentro de la lógica nacional - las singularidades étnicas y regionales a fin de *dar a conocer a Bolivia* en el entramado social al cual se insertan como colectivo. Este último rasgo no es un dato menor, dado a que, como se hizo mención, la migración limítrofe no constituye una migración deseada, su presencia despierta actitudes y sentimientos de discriminación y xenofobia. Sumergido en este contexto, desarrollar estrategias que pongan en valor la riqueza cultural de Bolivia permite desmitificar los pre-conceptos sobre *lo boliviano* y legitimar la presencia de la colectividad en el entramado social. Así es que la comunidad migrante de Bolivia instala una nueva dimensión de significados que le permite justificar y estabilizar su propia existencia en el nuevo contexto.

Al participar de la festividad¹¹ fui tomando conocimiento sobre los comienzos de esta Celebración en la Ciudad de Córdoba y los motivos por los cuales la Virgen fue traída por primera vez. Allí, en diálogo con bailarines, sacerdotes, familiares y

¹¹ El primer año de observación participante (2018) llegué a la festividad acompañando a la Fraternidad de Caporales Virgen de la Candelaria, dado que sin invitación no era posible ingresar. La segunda experiencia (2019) la Fraternidad de Caporales no fue invitada por tanto tomé contacto con una integrante de la Diablada Ecos del Socavón y Morenada Ponchos de Vicuña, la cual gentilmente no solo acompañó mi llegada y permanencia en la celebración sino que contribuyó con gran parte de la información que aquí se detalla.

participantes, fui percibiendo y comprendiendo la dinámica de la fiesta, la organización con los pasantes y padrinos, las novenas, los cambios de vestimenta de la Virgen, las fraternidades que participan, vivenciando la fe y devoción con la que se honra a la *mamita* - como llaman a la Virgen del Socavón - a Bolivia y a Mariel Rocha, quien hace casi 20 años incentivó a la Fraternidad Diablada Ecos del Socavón a ser custodios de la imagen en el contexto cordobés.

Diablada Ecos del Socavón: Custodios de la Virgen en Cba.

La Diablada “Ecos del Socavón” es una fraternidad compuesta principalmente por familias bolivianas, algunos oriundos del país vecino y migrados hacia la ciudad de Córdoba, otros, hijos de padres bolivianos nacidos en territorio cordobés. Como expresa Jaime - integrante de la Fraternidad - *“Muchos chicos vienen y bailan, muchos ya son argentinos. Nosotros somos una mezcla [haciendo referencia a su descendencia directa de padres cochabambinos], pero descendientes de una segunda generación de padres argentinos [refiriéndose a sus hijos], los nietos se mueven en ese entorno y les gusta la música.”* La trayectoria de la Fraternidad asoma sus inicios en el año 1998, cuando en las inmediaciones del Barrio Villa El Libertador - ubicado en zona Sur de la Ciudad - se gesta un grupo denominado “Juventud Unida” fundado por Oscar Angulo cuyos fines era rendir devoción a la Virgen de Urkupiña danzando Caporal y Diablada. Un año después (1999) aquel grupo de Diablada conformado apenas por 6 integrantes - Miguel Rocha, Valeria Rocha, Mariel Rocha, Miriam Cabrera, Henry Espinoza y Jaime Álvarez - decide tomar rumbo aparte del grupo Juventud Unida y, con ello, sentar las bases de la hoy conocida Fraternidad Cultural “Ecos del Socavón”. En una entrevista con uno de sus cofundadores, él expresa: *“cuando se creó el grupo de la Diablada, se creó como una fraternidad cultural, para expresar la cultura acá, que en aquel momento todavía no se conocía tanto la cultura boliviana.”*

Hasta el momento de su formación, según expresa Teresa, *“Córdoba sólo contaba con la Celebración de la Virgen de Urkupiña”*, es por ello que en el año 2003 Mariel Rocha - una de sus integrantes - sugiere la propuesta de traer a la imagen de la Virgen del Socavón desde la ciudad de Oruro, *“con la condición de prometer custodiarla, acompañarla y garantizar su celebración cada año”* (Testimonio de una bailarina de la Fraternidad). Jaime cuenta que *“con la Virgen Candelaria del Socavón era más completo. (...) [dado a que] como nosotros bailamos la Danza de la Diablada (...) los Diablos*

rendimos homenaje a la Virgen del Socavón. (...). En ese momento dijimos ‘nosotros tenemos nuestro origen, tenemos de donde salir’. Por esa razón [después de que] habíamos bailado tres años, Mariel tiró la idea. Entre nosotros decíamos ‘es una gran responsabilidad traer a una Virgen’ no es que nosotros agarramos a una Virgen así no más, la traemos y la ponemos acá. Hay que asumir el compromiso (...) porque hay que celebrarla, hay que rendirle homenajes.’. Los integrantes de la Fraternidad hoy, después de más de 20 años, conocen sobre la responsabilidad que implica tener a una Virgen boliviana en territorio cordobés, de modo que desde aquel momento en que se tomó la decisión de traerla, quienes componen la Fraternidad se convirtieron en *custodios* de la imagen, implicando colaborar en la organización de la fiesta como en danzar todo el año en honor a ella.

Además de participar en la Celebración de la Virgen del Socavón, la Fraternidad Cultural Diablada “Ecos del Socavón” todo el año danza participando en diversos eventos. En diálogos con Jaime, surge la reflexión sobre lo complejo que resulta sostener una actividad cultural de otro país en el nuevo contexto. Con respecto a la vestimenta de la Diablada expresa: *“(...) es muy costoso [ya que] tratamos de traerla directamente de Oruro. Cada año se cambian algunas cosas como por ejemplo la peluca, pero es muy costoso, hoy [mediados de 2019] un traje de Diablo sale alrededor de 25 mil pesos. Y hay que sumarle el traslado. Es mucho. Nosotros tenemos la costumbre de cambiarlo cada 3 años”*.

Sumado a los costos de producción, el traslado de los trajes desde el país vecino supone - además de los viáticos - el riesgo de quedar retenidos en la Aduana fronteriza Bolivia-Argentina. Esto sucede con mayor complejidad desde que la danza de la Diablada fue declarada “Patrimonio Cultural e Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia” por la Asamblea Legislativa Plurinacional (2011), de modo que se intenta *“restringir la usurpación cultural que los países fronterizos realizan sobre nuestras danzas”*, tal como lo expresa el testimonio de un orureño. Por tanto, surge la controversia entre la dificultad de adquirir los trajes tradicionales directamente desde Oruro y el riesgo de *plagio mal hecho* si se intentan esbozar estrategias de producción artística local. Ante la posibilidad de que la Fraternidad produzca sus propias vestimentas Jaime comenta: *“El año pasado se hizo una forma de bordado de lentejuelas [sin embargo], no sé si habrás visto bien, lo que caracteriza a la Diablada es el bordado con hilos. Se hizo con lentejuelas y no fue de la misma forma. Era medio apagado (...). En relación entre lo que se hace acá y lo que se trae, es muy poco lo que se hace acá. (...) No es lo mismo con lo que se trae de allá. Se intentó de otra forma también, de traer un artesano de allá para poder hacer las*

caretas acá, ya que era lo más difícil de trasladar. Se intentó pero los materiales no se consiguieron, se hizo con otro tipo de materiales. No duró mucho porque eran pesadas, (...) al final no convenció tanto al artesano como a nosotros mismos (...) Pero se intentó de todas formas posibles para abaratar los costos, traer artesanos, traer apliques de allá, de una forma u otra se iban haciendo cosas para abaratar costos pero al final siempre llegamos a la conclusión que no era lo mismo. Lo podíamos pilotear ese año, pero al año siguiente juntábamos plata y se compraba. Se hace lo que se puede.”

La defensa del origen de la Diablada, despierta eufóricos debates cuando se trata de asignarle un territorio geográfico a la cultura. Lo cierto es que la Fraternidad Cultural Diablada “Ecos del Socavón” hace más de 20 años danza por devoción a la Virgen del Socavón y a su tierra boliviana, en un intento por recrear y *dar a conocer* la cultura a la cual se sienten parte, por sostener en territorio argentino las costumbres y tradiciones que los sujetan a su pasado ancestral. No obstante, a pesar de los intentos por seguir perteneciendo, se viven situaciones de exclusión: *“Vos viste que entre Chile y Bolivia es la pelea ahora de quién es la Diablada. Peleas por el origen de todo esto. Acá también nos critican cuando ponemos en YouTube o en algún lado y nos ven la vestimenta. Por ejemplo el primer año que bailamos Diablada, no sabíamos ni siquiera como ponernos las capas, nos poníamos y nos veíamos bien vestidos pero nos daban con un caño diciéndonos “¿De dónde son?”. Ahora con toda la globalización donde se ve todo lo que pasa en el mundo, nos ayudó un poco pero también nos hizo sentir como que no sabíamos nada.”* (Testimonio de Jaime)

Ante estas dificultades me pregunto: ¿Dónde se aloja la posibilidad de creación en estos migrantes o hijos de migrantes que poseen doble identidad boliviana-argentina y que de algún modo desean expresar su sentido de pertenencia a la cultura de origen y a la cultura a la cual se sienten parte? ¿Cómo podría re-situarse esta práctica para re-territorializarla y contextualizarla de modo tal de generar una expresión propia que dé lugar a la manifestación de esta *identidad abigarrada*?

El testimonio de Jaime, como protagonista que habla en primera persona de la dificultad de sostener una manifestación *tradicional* en territorio extranjero, aporta a la reflexión de estos interrogantes: *“(...) es medio raro seguir una tradición de allá de Bolivia con lo que podemos hacer acá. Primero el valor del traje para nosotros es imposible, y si nosotros vamos a comprar de acá para allá, allá nos van a sacar en cara porque para ellos nosotros somos extranjeros. En cambio los que están allá lo hacen de otra forma. Si incorporamos algo distinto, por ejemplo un pomponcito en la bota porque queda bonito, ya nos miran como algo raro porque no es así la vestimenta. Nos ha pasado*

eso y nos han criticado también. Mucha gente nos critica y siempre es para bien, pero muchas veces se puede y otras veces no se puede hacer como es allá. Desde las pelucas por ejemplo, me acuerdo que en un primer momento comprábamos pelucas de los cotillones y nos miraban porque se daban cuenta. Uno no quiere cometer esos errores y trata de hacerlo original pero lamentablemente no se puede económicamente. Además del dinero, el problema también es que en la frontera la Aduana lo puede quitar, porque no está permitido pasar trajes. Nosotros a veces lo pasamos con papeles de permiso. Permiso entre comillas porque vamos al consulado y a distintas entidades que son referentes de acá y que avalan que no vendemos eso sino que bailamos en las festividades, pero en la Aduana nunca sabes si vas a pasar o no. Hacerlo tradicionalmente como se hace allá es medio como imposible. Es casi imposible.”

Acercarnos a estas problemáticas, que atañen a los grupos dinámicos que se encuentran atravesados por procesos transculturales, supone deslizar el velo de los esencialismos folklorizantes que cristalizan, estandarizan e inhabilitan la posibilidad de transformación que conllevan los complejos procesos culturales, sociales y económicos. En este sentido estos productores culturales de la danza, atravesados por procesos históricos determinados y por un contexto socio-cultural particular, se encuentran en tensión con el ideal al que desearían pertenecer. Parafraseando a Ticio Escobar (2004), situándonos frente a estas complejidades, se sugiere cuestionar la dependencia cultural interceptando lo ajeno para seleccionar de él lo que sirve a los propios fines. De modo que, como afirma Adolfo Colombres, (2004:p.12) *liberar el arte no es sólo independizarlo, sino expandir las posibilidades expresivas “disminuyendo la sujeción técnica, mediante la incorporación de técnicas nuevas”* propias como ajenas - y agregó - tradicionales como contemporáneas.

Re-configuración de la Celebración:

Características generales de la Celebración en Cba.

En este contexto de *re-territorialización del desarraigo*, como hemos mencionado, se da un proceso de re-creación cultural en la medida en que se reconocen memorias colectivas, espacios, tradiciones y se re-construyen en el nuevo escenario social. Es por ello que, desde el momento en el que la Virgen del Socavón es instalada en la Ciudad de Córdoba, se construyen alrededor de ella nuevos sentidos y con ello, la festividad adquiere una nueva dimensión de significados. En el intento por reconfigurar los imaginarios, algunos aspectos de la Celebración orureña se mantienen vigentes y otros

se re-adaptan al contexto migrante, así por ejemplo, gran parte de los insumos para la producción artístico-cultural son traídos directamente de Bolivia (Trajes, suvenires, vestuario para la Virgen, pasamanerías, telas, encajes, etc.) y otros son confeccionadas en territorio cordobés depositando total esmero por conservar la identidad colectiva.

En esta breve caracterización, en donde dirigiré mis esfuerzos por describir algunos aspectos de la Celebración, comenzaré mencionando que se trata de una festividad que vincula en un mismo hecho devocional fenómenos religiosos - de culto católico - y no religiosos, entendiendo a los últimos como las prácticas y manifestaciones vinculadas a creencias sagradas que bordean por fuera la esfera de lo religioso institucionalizado.

Como se ha dicho, esta festividad tiene su fecha oficial - según el calendario católico - el 2 de febrero, sin embargo, los festejos pueden llevarse a cabo días posteriores dado a que *“depende de las fechas que establecen los pasantes”*.¹² Del mismo modo, no se adjudica un lugar estable para su realización, de lo contrario, la festividad tiene lugar en salones privados que varían de un año a otro. Se puede decir que se trata de una festividad que se desarrolla en un ámbito íntimo y reservado donde se invitan a familias e integrantes de las Fraternidades que forman parte de la comunidad boliviana. Esto muestra una acentuada diferencia con la Celebración de Urkupiña en donde la festividad se desarrolla en el espacio público y, donde según el trabajo de José María Bompadre, además de las intenciones devocionales, la festividad *“opera como un mecanismo de visibilización de los bolivianos en la ciudad”* (Bompadre, J.M 2005: p. 204). En diálogo con Jaime, cuenta que uno de los factores que restringe la magnitud de la festividad es la reducida presencia de imágenes con advocación a la Virgen del Socavón en la Ciudad, lo que conlleva que *“todavía la gente de acá no le rinde homenaje”*:

“Mirá, no hay muchas vírgenes del Socavón. Hay muy pocas y las que hay las conservan dentro de las casas. En cambio la Fiesta de la Virgen de Urkupiña, si vos fuiste habrás visto que hay más de 20 imágenes. Y está hace muchos años. Entonces esta fiesta corre por cuenta nuestra hacerla más grande o más chica. (...) Cuando nosotros empezamos

¹² El primer año de observación participante (2018) la fiesta tuvo lugar el 16 y 17 de febrero, fecha estipulada por La Diablada Ecos del Socavón dado a que muchos de sus integrantes habían viajado a Bolivia y ese año la Fraternidad ofició de pasante debido al 20 aniversario de su formación. En el segundo año (2019) la fecha determinada por los pasantes fue el 8 y 9 de febrero.

íbamos intentando agrandar cada vez más y llegó un momento en que nosotros mismos nos cansamos porque es mucho lo que, atrás de todo eso que se ve, trabajamos.”

Los miembros de la Fraternidad son los *custodios* permanentes de la imagen traída hace un tiempo por iniciativa de Mariel Rocha, sin embargo, año a año la *mamita del socavón* - como la llaman cariñosamente - es recibida por familias conocida como *pasantes*, que la albergan y custodian en su hogar generalmente motivados por el deseo de cumplir una promesa o por el deseo de recibir de ella *sus bendiciones*. Mientras se organizan los preparativos para la Celebración que tiene lugar en el mes de febrero, se la entroniza en un altar creado por los propios pasantes con adornos simbólicos de Bolivia, acompañados con arcos de flores y velas encendidas para homenajearla todo el año con rezos, oraciones, peticiones y agradecimientos. José María Bompadre (2005: 207) afirma que “[l]a relación es netamente *‘ida y vuelta’*, propia de la vinculación entre una divinidad y su devoto, donde la inversión en tiempo de adoración, y en dinero para comprar todo lo necesario para la fiesta, implica una contrapartida, una cancelación por parte de la divinidad”.

La organización de la Celebración es *en familia* - como lo menciona Jaime - dado a que la familia pasante recibe la colaboración de *padrinos* y *madrinas* que contribuyen con lo necesario - sonido, bebida, mesa dulce, plato principal, souvenirs, etc. -, de allí que, “*el pasante de ese año invita a su invitado - valga la redundancia - para que después ellos colaboren. Y a su vez después va surgiendo otro nuevo pasante para los próximos años.*” Se trata de un sistema de cooperación para afrontar la organización de la Celebración no sólo en la logística sino también para solventar los gastos, dado a que el día de los agasajos se comparte en abundancia con los invitados, ofreciendo bebidas y alimentos que luego el invitado retribuye con un libre aporte económico, conocido como Tipaco.¹³ Cabe aclarar que la retribución que el invitado realiza no solo es equivalente al disfrute de la fiesta, sino que la generosidad del aporte es directamente proporcional a lo que, se cree, la Virgen retribuye con sus dones.

¹³ El Tipaco es un sistema de colaboración similar a lo que antiguamente los mineros realizaban como Tinka y Achura. Consta de un trueque en donde los organizadores colocan un souvenir como recuerdo simbólico de la fiesta - generalmente se trata de un colgante de estética semejante a los relicarios religiosos, confeccionado con cintas, pasamanerías, y piezas de cotillón con la imagen de la Virgen - y a cambio de esto, el invitado retribuirá con dinero. Lo simpático del tipaco es que los invitados cuelgan con alfileres los billetes en la ropa de quienes reparten los recordatorios.

La Fiesta, como se hizo mención, no tiene un lugar fijo de realización, de modo que el lugar depende de la elección del pasante que organiza los festejos. El testimonio de Jaime cuenta que un año *“la Virgen fue hasta Río Primero. Ese año nos alejamos mucho, y duele un poco despegarse así de la Virgen, es como un familiar tuyo que se fue lejos, y para retomar ese vínculo cuesta, porque de ahí capaz sale otro familiar que quiere ser pasante y se la lleva más lejos. A mi particularmente, dejarla a la Virgen sola en un lugar me duele, porque ella estuvo muchos años en mi casa y en la casa de mi mamá. Yo me largué a llorar cuando dejamos la Virgen en la Iglesia del Inmigrante sentí como que dejaba algo. Son sensaciones de cada uno y tiene que ver con cómo lo vive cada uno.”*

La Celebración religiosa comienza con *la novena* - como la mayoría de las celebraciones católicas - la cual consta de 9 días previos al festejo central en donde se lleva la imagen que durante el año permanece en el hogar del pasante hacia el templo católico (ubicado en las inmediaciones del salón en donde posteriormente se realizarán los festejos) para honrarla con misas, oraciones y rezos comunitarios, intencionando peticiones y agradecimientos, sin faltar un pequeño altar adornado con flores en donde constantemente se encienden velas. El templo que la recibe para la celebración litúrgica integra entre sus creyentes fieles habituales del recinto religioso y los devotos de descendencia boliviana que llegan por la eventualidad de la Virgen del Socavón. Se trata de un momento de co-existencia y convivencia cultural en donde la imagen queda expuesta por 9 días al público en general.

Con respecto a esto, Jaime comenta:

“Mucha gente acá en Argentina dicen ‘ah los diablos’. Suena raro Diablo-Virgen. (...) [A]lguna vez Mariel tiró la idea de ponerla en un lugar a donde quedara quieta, en la Iglesia del Inmigrante. Como será que no están acostumbrados, que nosotros a la imagen le pusimos una urna y le pusimos unas caretitas de Diablo, por lo cual a la Virgen se la venera por eso. A las caretitas de Diablo en la iglesia misma, al no saber el significado, le arrancaron los cuernos y las sacaron. Hay desinformación.”

El último día de la novena, viernes previo al festejo grande, es el *Día de la Víspera*. Después de la ceremonia religiosa, se retira la Virgen del templo y se la traslada hacia un espacio reservado en donde los fieles acompañan el *cambio de vestiduras*. Se trata de un momento íntimo y ceremonial en donde se engalana a la imagen cambiando los ropajes que trae por unos nuevos. A modo de atavío se le coloca tanto a ella como al niño que lleva en brazos, vestidos de seda, raso o tafeta adornados con hilos dorados y

plateados, acompañados con un velo de tul o encaje también bordado y sobre sus cabezas coronas doradas, cual si fuera la mismísima realeza celestial. El momento en el que se cambian las vestimentas se trata de un rito íntimo, en donde generalmente dos mujeres se encargan de desvestir y vestir a la imagen con evidente sentimiento de respeto y amorosidad, como si se tratara de un familiar muypreciado. Esto generalmente sucede a puertas cerradas, en silencio e infinita conexión interna con lo que sucede, mientras afuera las Fraternidades de Caporales, Morenadas, Tinkus, Salay y Diablada preparan sus botas, cascabeles, polleras, trenzas, tulmas y sombreros para realizar una breve demostración ante la imagen.

Doña Tania, es una mujer de rasgos morenos y aspecto maternal, que desde hace años oficia como *madrina de vestuario*. En entrevistas con ella, cuenta, que casi desde los inicios de la Celebración asumió el compromiso de conseguir las nuevas vestiduras para la Virgen y el Niño. Comenta al respecto: “*como ya conozco las medidas de la imagen, viajo a Bolivia y allí encargo las ropitas en una casa de bordados*”. Entre los asistentes, en ese momento en el que se espera ver a la *mamita* de “estreno”, se generan expectativas por conocer las características del nuevo vestuario. Finalmente, comienza la música, comienzan los sahumos de incienso, se instala el altar con las velas y flores e ingresan al pequeño espacio, una a una, las Fraternidades efectuando una breve danza cargada de emociones, intenciones y agradecimientos que culmina de rodillas *a sus pies*. Ese breve momento de redención, en donde cada individuo conecta con la más honda profundidad de su existencia, está acompañada por una lluvia de *misturas* - conocido como papel picado - y el reconocimiento de los fieles que ofician de espectadores.

El día sábado, es el día de los festejos donde se lleva a cabo el despliegue de todo lo que ha sido preparado por los pasantes y sus colaboradores. Meses previos a la fecha, se reparten invitaciones - semejantes a las de una boda o a una fiesta de 15 años - a los familiares y seres queridos con los que la familia pasante desea compartir la Celebración. También se reparten invitaciones a las fraternidades que se desea que participen danzándole a Virgen. En una entrevista, Irma cuenta que en el año 2021 le toca ser pasante de la festividad, y expresa que le gustaría que todos puedan participar de la fiesta como en Oruro, porque incluso le parece un tanto selectivo que solo se invite a algunas fraternidades. Es por ello que su propuesta es llevar la festividad a la calle, “*así como para la Virgen de Urkupiña*”, y compartir la celebración con “*todo aquel que tenga devoción*”.

Después de la Ceremonia religiosa, los invitados se alojan en el Salón. El mismo se encuentra ambientado con música folklórica y decoración típica boliviana: Telas con

los colores de Bolivia, banderines, serpentinas, globos, mesas con sus respectivos adornos centrales, sillas dispuestas alrededor de las mesas a donde se ubicarán los invitados y en el centro del recinto se habilita la pista de baile. En un extremo del salón se ubican los micrófonos y equipos de sonido que esperan a la banda musical, y en el extremo opuesto se aloja el altar, con luces blancas y coloridas dirigidas hacia la imagen de la Virgen. El altar se conforma por una superficie rígida cubierta desde la base del piso hasta lo alto del techo por telas de diferentes texturas, brillos y colores - friselinas, rasos, tafetas, tules, manteles antiguos de encaje, aguayos tradicionales e industriales - en el centro se aloja la imagen de la Virgen con su respectiva vestimenta ostentosa y alrededor de ella una multitud de objetos ornamentales: coronas con flores artificiales, recipientes con flores naturales, banderas tanto del Estado Plurinacional de Bolivia como de Argentina, junto al Estandarte también bordando donde se detallan los nombres de los pasantes y el año de su consagración. También se encuentran recipientes que alojan los numerosos suvenires para el Tipaco y debajo, a los *pies de la mamita* un pequeño soporte donde arden incesantemente largas velas blancas. Me acerco a encender una vela y Julia me cuenta que *“si la velita se quema derechita es buen augurio, pero si la vela llora es porque hay o va a haber tristeza”*. En otra oportunidad una fiel devota me cuenta *“a la mamita del Socavón hay que pedirle ayuda ante las causas imposibles, así como la Virgen de Urkupiña ayuda a conseguir auto, casa o trabajo, la del Socavón ayuda a resolver problemas familiares”*. De la misma manera, Teresa me comparte su experiencia, comentando: *“si a la Virgen le pedís con fe, ella te cumple. Yo y mi familia estamos bien gracias a ella.”*

Durante toda la noche, mientras se sirven platos de comidas y bebidas, desfilan bailando por el centro de la pista, una a una, las agrupaciones invitadas. La dinámica es la misma para todas: inicia la música y con ella el sin fin de texturas visuales de sus trajes acompañan los movimientos coreográficos. Llegando al altar, se arrodillan todos en reverencia frente a la imagen, mientras los pasantes sacan desde una chuspa puñados de *misturas* que arrojan sobre sus cabezas como símbolo de bendición. La Fraternidad Cultural Diablada “Ecos del Socavón” es la última agrupación en manifestar su devoción a la Virgen; con ella, Diablos y Diablas, Chinas, Osos, Ángeles y Arcángeles salen a bailar recreando la lucha entre el bien y el mal en donde el Arcángel San Miguel vence a Lucifer y con ello, toda la humanidad se libra de los maleficios mundanos.

La fiesta continúa toda la noche con música en vivo, bailes, comidas y bebidas. Tal como lo expresa Bompadre (2004:p.213) la fiesta *“constituye un espacio fundamental de socialización para los migrantes bolivianos”*. En un entorno en donde la migración

territorial supone un alejamiento con los lazos afectivos, el encuentro con familias que comparten el sentimiento de pertenencia a la cultura de origen permite la regeneración de las relaciones sociales, resignificadas a partir de la comunión con prácticas rituales que operan como identitarias y creadoras de nuevos lazos.

SEGUNDA PARTE | Producción Textil-Artístico-Visual

En el primer apartado me aproximo a describir aspectos que emergen de la investigación en torno a la Celebración de la Virgen del Socavón, tanto en Oruro desde donde proviene, como en el desplazamiento hacia la Ciudad de Córdoba. A partir de ello, propongo considerar a la producción visual de los trajes de Diablada como fenómenos artístico-culturales resultantes de complejos procesos históricos, sociales, políticos y económicos.

En este segundo apartado, en primer lugar, dirigiré mis esfuerzos en analizar los criterios estético que guían esta particular forma de producción, y en una segunda instancia, propondré otras formas posibles de creación artística, recuperando valores fundantes que, a mi criterio, guían la visualidad de la Celebración de la Virgen Candelaria del Socavón.

La Estética de Warawas en la Celebración de la Virgen del Socavón.

Una aproximación al estudio de las ornamentaciones que caracterizan a la Celebración de la Virgen Candelaria del Socavón, implica reconocer las *lógicas visuales* propias de una cultura *mestiza, indígena, hispánica y capitalista* como es la boliviana, en la cual, las *formas de organización plásticas* responden a valores diferentes a los del “buen gusto” occidental. (M.Sánchez Patzy 2014:p.5) Al ingresar al espacio social del mundo andino-boliviano, es común encontrar un sin fin de posibilidades visuales resultantes de la superposición de distintos horizontes históricos. Allí, donde la *mezcla* de elementos se presenta caótica, contradictoria y desordenada, donde coexisten de manera simbiótica y expresiva diferentes cosmovisiones, se aloja una forma particular de ordenamiento visual al cual Sánchez Patzy menciona como *Estética Chola*.

La burguesía chola o *magnates cholos* - como propone mencionar el autor - son aquellos “*nuevos ricos*” de la sociedad boliviana preocupados por aumentar sus riquezas empoderando su honor y sus privilegios a través de la *ostentación suntuaria* más que por la acumulación económica de ganancias. Por tanto, “lo cholo” refiere a los atributos no sólo de las *elites de origen indígena/mestizo* dedicadas a la actividad comercial y a los negocios, sino también a aquellos “*sectores campesinos más pobres, que se ‘acholan’ en la medida en que sus aspiraciones sociales y económicas están ancladas en los valores del honor, el éxito económico y las apariencias*” (*idem*, p.6). Para Patzy, estas formas plásticas abigarradas y extremadamente adornadas resultan de un complejo proceso de “*operaciones psicológicas que aúnan gustos anacrónicos y recientes, anhelos de reconocimiento social y exhibición narcisística, deseos de aparentar como tradicionalistas, modernos y a la moda a un mismo tiempo, etc.*” (*Ibíd.*, p.13)

Esta estética, que tiene como principal característica la excesiva acumulación ornamental detrás de la cual se esconde “*una búsqueda de reconocimiento a través de las apariencias y la ostentación*” (*Ibíd.* p.6), puede resumirse en un particular tipo de expresión - de origen quechua - conocido como *Warawa*.¹⁴ Esta noción “*designa el exceso decorativo presente en la visualidad y en la estética chola*”, tratándose de “*una manera de ver el mundo, de habitarlo y decorarlo*”. (*Ibíd.*: p.7-13) La estética chola o estética de *Warawas*, se manifiesta en distintas dimensiones del espacio social boliviano - mercados, puestos de venta, fachadas de edificios, vestimenta, autos y transportes públicos, cartelería, espacios interiores, espacios de fiestas, corporalidades, etc. - comprendiendo abigarramientos resultantes de acumulaciones históricas que incluyen elementos tradicionales indígenas, como también la incorporación de valores estéticos modernos, hispánicos y anglosajones, capitales e industriales, propios de una cultura dinámica, compleja y conflictiva, que se encuentra en constante transformación. (*Ibíd.*: p. 5-10)

Se puede decir entonces que en la Celebración de la Virgen del Socavón, se manifiesta este gusto por lo recargado, entendido como *Estética de Warawas*. Allí, lo visual adquiere principal relevancia, revistiéndose todo el espacio social con formas excesivamente decoradas, simbióticas y abigarradas, como consecuencia de

¹⁴ Según Sánchez Patzy, el Diccionario de la Real Academia Española define *guaragua* como “adorno exagerado”. Se trataría del vocablo *warawara* derivado del aymara, cuyo significado responde a “estrella o estrellado”. Con respecto a esto, el autor comenta que es posible que “*la observación de una noche estrellada haya derivado metafóricamente en la designación de ornamentaciones, como si estas también estuvieran llenas de estrellas o huarahuaras*”. (M.Sánchez Patzy 2014:p.10)

entrecruzamientos culturales de diversos estilos. Así el templo, el salón, los autos recargados con cargamentos, los altares, pero por sobre todo “*la fiesta es el espacio del cuerpo adornado, lleno de warawas*” (Sánchez Patzy 2014:p.24). En este entorno, los cuerpos - principalmente de los danzarines - constituyen un espacio de exhibición visual, “*un espacio privilegiado para la expresión, no sólo por su capacidad de producir sentidos mediante gestos y movimientos, sino también - y esto es lo que importa a las artes visuales - como un espacio en el que se inscriben signos de carácter social, sexual, político y estético*” (A. Colombres 2004.p.12)

Cuando los danzarines comienzan a desplegar sus secuencias coreográficas, se plasman en sus cuerpos composiciones cinéticas donde predominan texturas, brillos, colores, formas y apariencias que devienen del sin fin de elementos que componen cada traje: variedad de soportes textiles, superposiciones de encajes y puntillas, pasamanerías, apliques bordados con hilos y lentejuelas, espejos, cascabeles, flecos, gemas de colores, sombreros con plumas, máscaras recargadas con elementos brillosos, trenzas envueltas con tulmas y cintas brillosas, logrando atrapar la atención de los espectadores que se esmeran por registrar el hecho performático. El resultado total del despliegue visual de la Celebración genera un efecto que Sánchez Patzy expresa como “*una especie de borrachera de colores y formas excesivas, un éxtasis de signos que sólo se ostentan*”. (M. Sánchez Patzy 2014:p.26)

Por último, voy a referirme a las dimensiones que estas *piezas portables* adquieren en el entorno socio-cultural en el cual se inscriben. Al tratarse de expresiones visuales en el cual lo estético se encuentra vinculado a lo *sagrado* en torno a una dinámica de *orden ritual* (la danza como ofrenda devocional a la Virgen), la función estética que caracteriza a la producción visual existe y coexiste en convivencia con otras funciones: sociales, culturales, religiosas, espirituales. (A.Colombres 2004: 13-17) En tanto, en las entradas folklóricas de las Celebraciones se observan cada vez más un esfuerzo por innovar los diseños de los trajes, incorporando mayor exceso de ornamentos, colores, materialidades, recursos formales llamativos y recargados, de modo que detrás de esta búsqueda estética hay “*una guerra fría simbólica entre unos y otros bailarines que intentan lograr para sí el máximo reconocimiento social posible*”. (M. Sánchez Patzy 2014:p.26)

Producción Artístico-Visual: Re-significación de los valores que caracterizan a la Celebración.

Conmovida, tras el proceso de investigación, por el deslumbramiento de la visualidad andino-boliviana que se sitúa en el contexto de la ciudad de Córdoba, estableo empatía con mi bagaje personal - estudiante de artes visuales, mujer, joven, nacida en un pueblo rural de la provincia de Santa Fe, migrada a la ciudad capital cordobesa motivada (en aquel entonces) por búsquedas de progreso, atravesada por una historia personal de mestizajes culturales, procesos de identificaciones y reivindicaciones de la etnicidad - dándole lugar a reflexiones acerca de los sentidos que podrían tener estas producciones culturales que se encuentran en la Celebración de la Virgen del Socavón, en relación con otros sentidos que puedan desplegarse de las Artes Visuales contemporáneas. Para ello, recupero los valores que desde mi criterio podrían caracterizar a las lógicas visuales de la Celebración, proponiendo una re-significación a los fines de generar desarrollos poéticos propios a partir de estos objetos culturales.

Dualidad

Según la Real Academia Española, el concepto de “dualidad” refiere a la *existencia de dos caracteres o fenómenos distintos en una misma persona o cosa*. Como se mencionó en el apartado anterior, la noción de dualismo como principios independientes y antagónicos que se contraponen o anulan entre sí, corresponde al período colonial en el cual se introducen las nociones moralizantes que distinguen lo bueno de lo malo. Sin embargo, desde los tiempos pre-hispánicos, la noción de dualidad fue entendida e incorporada al sistema de vida como una noción de complementariedad o reciprocidad.

De esta manera, podemos distinguir que el espacio social andino se encuentra atravesado por esta noción - entendida como unión de los complementos - formando parte del ordenamiento territorial, cultural y económico: arriba-abajo, izquierda-derecha, cara-contracara. Así, el tiempo agrícola se divide en dos tiempos productivos: Jallupacha o tiempo de lluvia (diciembre-mayo) y awtipacha o tiempo de sequedad (mayo-diciembre). Lo femenino y masculino, entendidos como energías que se retroalimentan para habitar todo en la naturaleza. En el espacio ritual, se necesita de ambos, femenino y masculino, para ofrendar a las deidades. Del mismo modo, los textiles antiguos se componen por dos

piezas tejidas por separado y unidas intencionalmente como sinónimo de completitud y complementariedad.

El despliegue cultural de Bolivia pone en evidencia que es posible el diálogo de múltiples posibilidades - incluso aquellas radicalmente opuestas - sin anularse unas a otras sino estableciendo convergencias en donde los dones se potencian o complementan. Así como el Tío y la Virgen se reencuentran durante el Carnaval; día y noche, sol y luna, masculino y femenino, razón y emoción, lógica e intuición, materia y espíritu, pragmatismo y misticismo, no se presentan como dicotomías sino como complementos que convergen y se fusionan sin perder sus identidades (Max- Neef en Delgado y Rist 2016: p. 204)

Bordado y Sublimación: Entre la superficie y el relieve.

Las técnicas textiles - entre ellas el bordado - integran un rol fundamental entre los movimientos artísticos que registra la Historia de Arte, aunque su protagonismo ha quedado en general infravalorado debido a la vinculación con las labores artesanales, categoría por la cual muchas veces su consideración queda por fuera de los estudios académicos. Como se amplió en el primer apartado, la cultura boliviana tiene una amplia trayectoria en la construcción de apliques bordados utilizados fundamentalmente como ornamento para los trajes que participan en las celebraciones. Sin embargo, se ha mencionado que los orígenes de esta técnica se remiten a los atuendos religiosos de uso litúrgico.

Con respecto al Bordado, se trata de una técnica de intervención textil en la cual mediante hilo y aguja, es posible generar trazos sobre superficies generalmente blandas. Según la materialidad, la herramienta (aguja) y la expresión a realizar se pueden lograr diversos efectos: desde tramas uni y pluridireccionales abiertas o cerradas, puntos, líneas, planos y relieves, e incluso superponiendo gamas, matices y tonalidades de hilos se logra lo que se conoce como *bordado pictórico*. Entre las piezas que se exponen en Museos de Arte Religioso – como el *Museo de Arte Sacro “San Miguel”* de Oruro, o el *Museo de Arte Religioso “Juan de Tejeda”* de la ciudad de Córdoba – , se encuentra un tipo particular de producción que consiste en la intervención con hilos de seda o de oro (bordado) sobre una imagen previamente pintada en una superficie textil, cuya morfología y sistema de confección generalmente se visualiza a modo de aplique en estandartes o piezas de indumento religioso. (Ver anexo pp. 99-100)

A partir de este antecedente, surge la iniciativa de re-significar la práctica utilizando la técnica de Sublimación (Industrial y Artesanal), en tanto se trata de una técnica contemporánea de producción textil a través de la cual es posible generar estampas, incluso de manera seriada. En cuanto a los aspectos conceptuales, resulta interesante repensar esta re-significación de los sentidos, dado a que según la RAE, “Sublimar” implica - en psicoanálisis - transformar los impulsos instintivos en actos más aceptados desde el punto de vista moral o social.

Arte portable: los trajes de Diablada.

Portar, llevar, traer... desplazar.

Mover de un lugar a otro, cambiar de lugar.

Cargar, sostener, adaptar.

Cubrir, tapar, abrigar.

Ocultar.

Mostrar.

El migrante boliviano que viaja portando su cultura. La instala.

El textil como texto.

Entrecruzamiento de tramas abigarradas y recargadas.

Complejas yuxtaposiciones de elementos visuales.

Nexo comunicador entre grupos socio-culturales que conviven en un mismo contexto temporo-espacial.

La Cultura, ese sistema de códigos que Trans-muta.

El cuerpo, territorio de identidad.

Breve descripción de cada obra.

1. Capa N° 1: La Diablada



Imagen 1 | Registro fotográfico de boceto para Capa.
Diablo, Arcángeles, Virgen de Urkupiña, Socavón y Copacabana.
Collage - técnica mixta. 2018.

Se trata de una capa diseñada partiendo como referencia del formato original del traje Tradicional de Diablada. Se compone de dos materiales textiles: 1) La superficie externa presenta un soporte textil (Acetato Deportivo) color azul de apariencia similar a las prendas seriadas de la industria textil y 2) La superficie textil del lado reverso se trata de un tipo de raso de apariencia brillante color bordó. Ambos colores son elecciones simbólicas que corresponden con los tonos de la vestimenta de la Virgen Candelaria del Socavón.

Sobre la superficie externa se dispone una organización compositiva resuelta mediante técnicas textiles de bordado y sublimación, junto con la incorporación de objetos ornamentales característicos de los trajes de danzas bolivianos como flores artificiales, plumas, perlas, hilos dorados, lentejuelas, gemas, entre otros.

La elección de las figuras y personajes representados están dispuestos de manera estratégica de modo que:

- Arriba, en el Hanan Pacha, se ubica Lucifer, el ángel caído que reina el inframundo.
- Abajo, en el Uku Pacha, se ubican las 3 imágenes de Vírgenes que Celebra la comunidad boliviana en Córdoba: Virgen de Urkupiña, Virgen del Socavón y Virgen de Copacabana.
- Al medio, en el Kay Pacha, el Arcángel San Miguel, mediador y protector.

El resultado general de esta yuxtaposición de elementos dialoga entre la apariencia y la realidad, la superficie y el volumen, la representación figurativa y simbólica, la pintura sobre tela y el bordado pictórico.

Los tres corazones

Parafraseando a Denise Arnold y a Elvira Espejos (2013: p.56), existe una vinculación entre: a) la tridimensionalidad del textil, b) la persona que elabora el textil y c) aquella que lo habita *desde adentro*. Según las autoras “*generar vida*” es una cualidad de construir tridimensionalidad, por tanto, si en la vida real no se ha logrado pensar en tres dimensiones, no se podrá construir tridimensionalidad. Estas tres dimensiones corresponden a tres personalidades de la tejedora, tres corazones que corresponden a la habilidad de plasmar en su obra los tres mundos: el de arriba (Janan Pacha), el de abajo (Uku Pacha) y el del medio o interior (Kay Pacha). Estas nociones relativas a la complejidad textil corresponden a una cosmovisión que se valora a lo largo de los Andes.

Tío de la Mina

Imagen 2, 3 y 4 | Registro fotográfico de la obra.

Técnica mixta: bordados y apliques

Materiales: lentejuelas, hilos de bordar, cordones, cintas, pasamanerías, cuero, telas varias, luces led, plumas, otros.



Arcángel Miguel

Imagen 5 y 6 | Registro fotográfico de la obra.

Técnica mixta: sublimación, bordado y apliques

Materiales: hilos de bordar, tela, plumas, gemas, otros.



Virgenes | Copacabana, Urkupiña, Socavón

Imagen 7 y 8 | Virgen de Copacabana. Registro fotográfico de la obra.

Técnica mixta: sublimación, bordado y apliques

Materiales: hilos de bordar, tela, estrás, perlas, gemas, otros.



Imagen 9 y 10 | Virgen de Urkupiña y del Socavón. Registro fotográfico.

Técnica mixta: sublimación, bordado y apliques

Materiales: hilos de bordar, tela, estrás, perlas, gemas, otros.



Imagen 11 | Registro fotográfico de la Obra. 2019

2. Capa N° 2: Cúpula- Socavón

Durante la Edad Media - también conocida como la *Edad de las tinieblas* - época de oscurantismo entre los siglos V y XI, se produjeron migraciones, guerras, invasiones por parte de grupo de godos, vándalos, sajones, daneses y vikingos. Los monjes y misioneros incorporaron las representaciones de estas culturas en el arte cristiano adaptándolas de manera subliminal tanto en los templos (ej. en los campanarios) como en las ilustraciones, por ejemplo, de los Evangelios.

Los 4 Evangelios

- San Mateo: Hombre-Ángel
- San Juan: Águila
- San Marcos: León alado
- San Lucas: Toro alado



Imagen 12, 13, 14 y 15 | Registro fotográfico de las pechinas del Santuario del Socavón. Oruro. 2018

A través de estos símbolos provenientes de la Biblia, según el Antiguo Testamento, se describe al trono de Dios sostenido por cuatro criaturas que poseen estas características.

La cúpula del Santuario del Socavón de Oruro contiene la representación de los 12 apóstoles en formato octogonal y en el centro el Cristo Pantocrator - representación simbólica del Todopoderoso Padre e Hijo en una sola imagen - con reminiscencias al estilo de arte bizantino y románico del siglo XII. Sobre cada una de las 4 pechinas, en la cual desemboca la cúpula, se encuentran representados cada uno de los 4 evangelios.



Imagen 16 | Registro fotográfico de la cúpula del Santuario del Socavón. Oruro. 2018

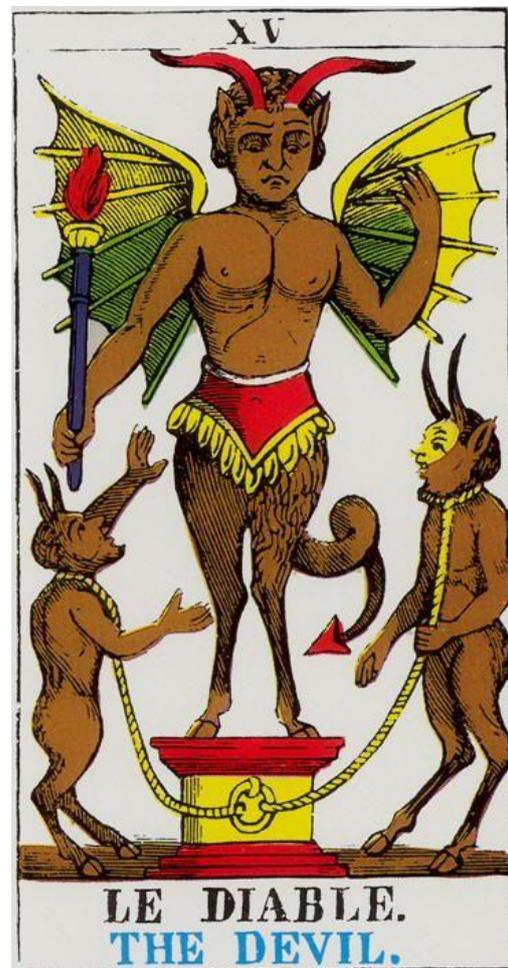
Asociación con la iconografía del Tarot de Marsella

Es posible atribuir el origen iconográfico del Tarot a los imaginarios medievales - si bien se cree que deviene de mucho tiempo antes - en tanto es en ese período que se reconstruye y se convierte el mazo de 78 naipes, subdividido en arcanos mayores y menores, que hoy conocemos bajo el nombre de Tarot de Marsella.

En esta oportunidad, interesa resignificar la iconografía de los naipes XIII y XV correspondientes a La Templanza y al Diablo, dado a que se trata de representaciones simbólicas cuyas características formales responden a rasgos estilísticos semejantes a los de la Virgen del Socavón y al Tío de la Mina.

Imagen 17 | Registro fotográfico de La Templanza
Carta N° XIII del Tarot de Marsella. 2018

Imagen 18 | Registro fotográfico de El Diablo.
Carta N° XV del Tarot de Marsella. 2018



Equilibrio entre:

Luz - Tiniebla

Arriba - Abajo

Femenino - Masculino

Serenidad - Obsesión

Se trata de una obra cuya formalidad responde a la noción de Capa-Socavón, en la cual se pretende recrear el concepto de Socavón minero donde habita el Tío o Diablo y la estructura formal de las capas de Diablada. Consta de dos piezas:

- la primera, construida sobre una superficie textil blanca, liviana, etérea y sublime (Voile) en cuyo centro se localiza un aplique sublimado y bordado con la imagen de la Templanza y a su alrededor haces de luz de las tonalidades del astral lumínico.
- la segunda, construida a partir de una tela densa, oscura, rústica y opaca (media sombra negra) en cuyo centro se localiza un aplique sublimado y bordado con la iconografía del Diablo y alrededor se inscriben letras doradas en hebreo.

Esta obra se propone como instalación, por tanto ambas superficies textiles se ubicaran de manera superpuesta - una hacia el interior, la otra hacia el exterior - formando una estructura similar a una tienda o carpa, dejando un espacio interno para ser recorrido por el espectador, tomando contacto con el diablo, y contemplado por fuera, a donde se encontrará a la Templanza.



Imagen 19 y 20 | Registro fotográfico de bocetos para Capa- Socavón. Técnica: Sublimación sobre tela, foil y materiales termotransferibles. 2018

Imagen 21 | Registro de obra. Fragmento de La Templanza. 2019
Técnica: Sublimación y bordado



Imagen 22 | Registro de obra. Fragmento de El Diablo. 2019
Técnica: Sublimación y bordado.

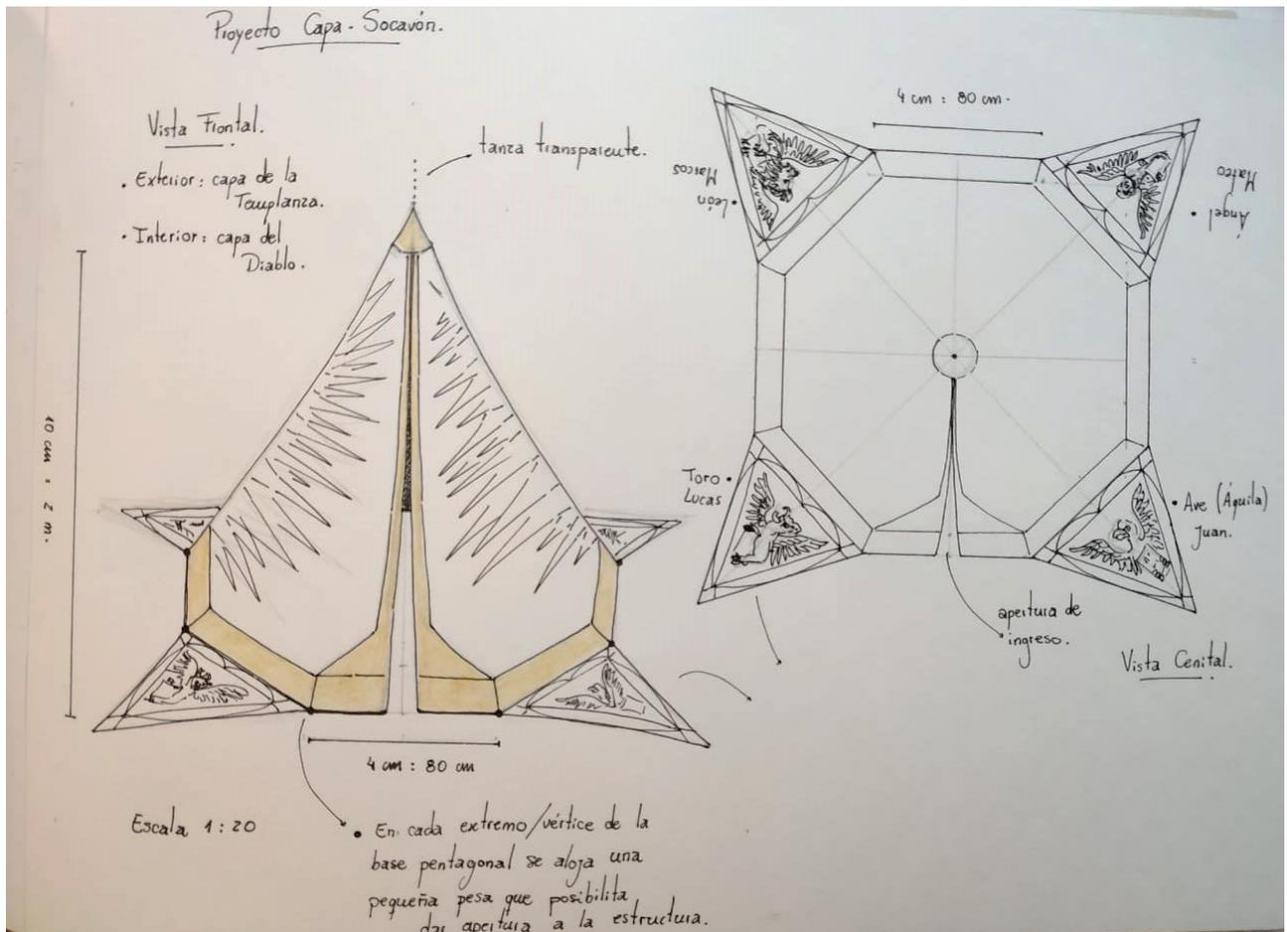


Imagen 23 | Registro fotográfico de Boceto para montaje de instalación.

3. Manto-Tapiz | El mito de las 4 plagas

(Ver imágenes en anexo pp. 88-89)

Esta obra re-significa el Mito de las 4 plagas, cuya simbología puede verse plasmada en las distintas dimensiones de la cultura visual orureña, ya sea en cartelería, en pinturas dentro del Santuario, en murales de la ciudad, esculturas sobre la jardinería de las plazas, en objetos de rito - como el Sapo de la Abundancia -, en las máscaras de la Danza de la Diablada y en los diferentes apliques bordados y objetos visuales que forman parte de los trajes que participan en la Celebración de la Virgen del Socavón.

Los 3 mundos:

- Janan Pacha (Arriba) astros: sol, luna, estrellas.
- Kay Pacha (Medio) seres humanos.
- Uku Pacha (Abajo) Serpiente - profundidad de la tierra



Imagen 24 y 25 |

Registro fotográfico de bocetos para Tapiz. Técnica: bolígrafo y pintura sublimable sobre papel. 2019



Los elementos simbólicos presentes en la mitología prehispánica, como el sapo, la serpiente, el lagarto, las hormigas e incluso el cóndor, el tatú carreta o quirquincho, forman parte de las representaciones visuales que adornan y dan sentido a los trajes de los danzarines que bailan durante la celebración de la Virgen del Socavón.

Esta pieza está realizada sobre una superficie textil (Shifón plateado) cuya apariencia se asemeja a los cubrecamas estampados de origen industrial que se encuentran en las ferias bolivianas. Sobre ella se aplicó la técnica de sublimación artesanal (en el proceso de producción, los papeles fueron preparados previamente de manera manual, utilizando pigmentos sublimables) y sobre ello, un sinfín de warawas ornamentando de manera abigarrada.



Imagen 26 | Registro fotográfico de Obra

Técnica mixta: Sublimación sobre sifón, bordado, apliques.

Materiales: pintura sublimable, tela, hilos, pasamanería, perlas, gemas, otros.

Medidas aprox: 1.50 x 1.80.



Imagen 27 a 31 | Registro fotográfico de Obra. Fragmentos

Técnica mixta: Sublimación sobre sifón, bordado, apliques.

Materiales: pintura sublimable, tela, hilos,
pasamanería, perlas, gemas, otros.

4. Altares

En la cultura boliviana, los altares son una oportunidad de expresión ornamental en la cual es posible manifestar a través de la espiritualidad, los deseos y rasgos más mundanos.

Altar de la Virgen del Socavón

(Ver imágenes en anexo p. 96)

La introducción del Catolicismo en los pueblos andinos - siglo XV - dio origen a la mixtura ideológica por la cual, la imagen de la Virgen María se encuentra asociada a los de la Madre Tierra “Pachamama”. Es por ello que en sus altares es común encontrar diversos elementos como flores, aguayos, platería, hojas de coca y otros objetos simbólicos que evocan abundancia y prosperidad.

Se propone la creación de un altar de protección, evocando los atributos de la feminidad como fuerza co-creadora que conlleva la expansión de los dones, rasgos que habitan en la abundancia de la naturaleza.



Imagen 32 | Registro fotográfico de Obra.

Instalación. 2019

Altar del Tío

(Ver imágenes en anexo p. 97)

Durante el transcurso del trabajo se ha hecho mención sobre los orígenes de este culto vinculado a la actividad de la minería. En este pequeño altar se evoca la figura del Tío, como un ser híbrido entre lo humano y lo bestial (caprino con cuernos y patas de pezuña) que encarna rasgos femeninos (pechos protuberantes) y masculinos (falo). Se trata de un ser dual que, como la misma humanidad, tiene los dones de la luz y la polaridad. El mana de este altar recrea tanto el impulso de la creatividad como la obsesión esclavizante.



Imagen 33 | Registro fotográfico de Obra. Instalación. 2019

Altar Auto-Referencial



Imagen 34 | Registro fotográfico que evoca la escena cotidiana de bordado. 2019

Recreación del espacio íntimo.

Escena cotidiana.

Proceso artístico - Proceso personal

Materiales y herramientas de trabajo

Proceso espiritual

Objetos rituales personales

Hacia la introspección: el bordado pictórico.

La meditación implica pensar y reflexionar en conexión con otros niveles de conciencia. Técnicas pictóricas - como la acuarela - proponen un ejercicio de

aquietamiento para una percepción reflexiva y profunda del entorno.
Pintar - Bordar – Meditar.

Bordar como acción pictórica de colorear con hebras de hilos. Meditar sobre ideas, conceptos, formas, colores. *Estar* sentada días enteros con una aguja en la mano que inhala y exhala entre el espesor de la tela. Concentrarse en la tarea religiosa de realizar una puntada al lado de la otra. Fijar el altar de hilos, lanas, puntillas, pasamanerías, gemas, lentejuelas, espejos y telas de distintos brillos y colores. Sostener una imagen en el espacio virtual de las ideas y llevarla a cabo durante cientos de horas, después de varios días. Aprender de la tarea humilde de rendirse ante una imagen, depositando ahí el tiempo en la majestuosa experiencia de desarrollar la templanza y la paciencia. Detener el pulso interno mientras afuera el tiempo ciudadano corrompe. Dejarse guiar, no acelerar el proceso, buscar en lo profundo el sentido de la existencia. Confiar en la intuición, ver el mensaje, ponerse al servicio.

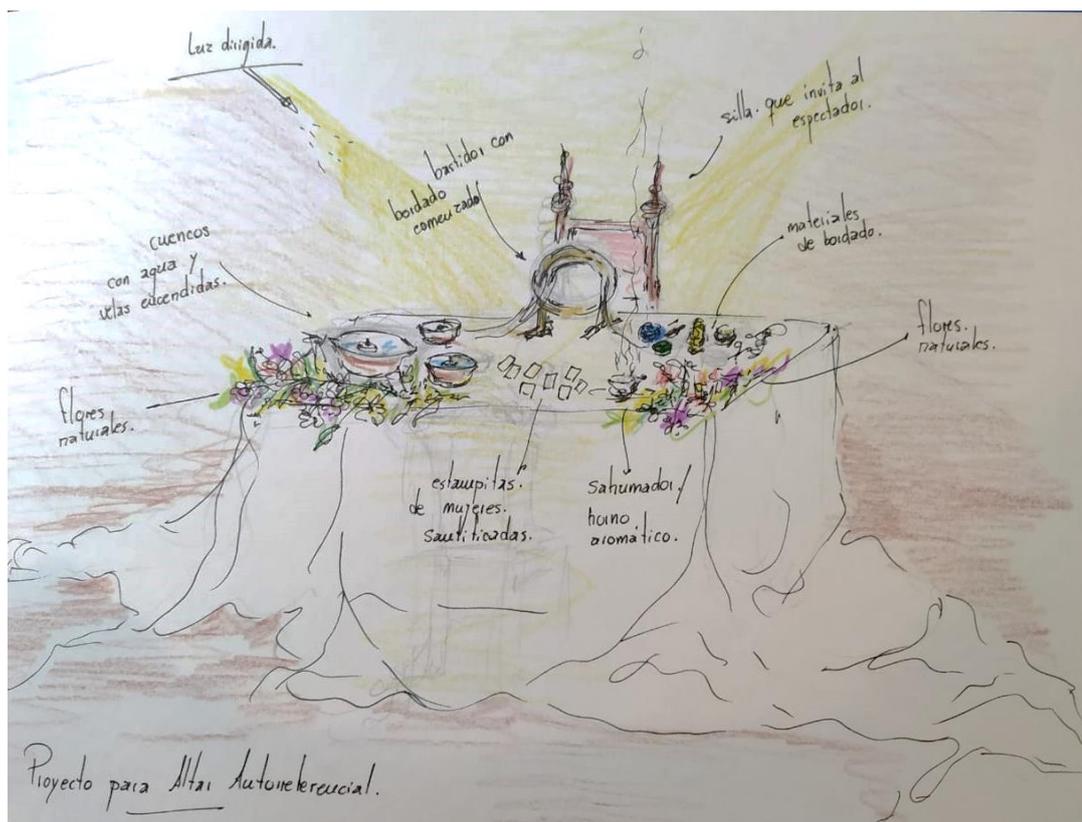


Imagen 35 | Registro fotográfico de Boceto para montaje de instalación.

Elementos: mesa, silla, materiales y herramientas de bordado (bastidor, aguja, tijera, hilos, pasamanería, perlas, gemas, otros..) fragmentos de producciones, cuencos con agua, velas, flores, aromas.

Proyecto de Montaje

Dado a las características transculturales que este conjunto de obras propone, se sugiere un montaje que permita ambientar y recrear ciertos aspectos visuales del contexto socio-cultural de la Celebración de la Virgen del Socavón. Para tal fin, el espacio elegido será el *Centro Cultural Casona Municipal* ubicado en la Av. General Paz esq. La Rioja, en tanto se trata de un espacio histórico de la Ciudad de Córdoba, perteneciente en sus inicios a la destacada familia de Don Ismael Galíndez - fines del siglo XIX - restaurada como Centro de Difusión Cultural en el año 1994.

De las salas que ofrece actualmente la Casona Municipal como espacio de exhibición de obras, la elección para mostrar las producciones de este Trabajo Final será el espacio subterráneo del Subsuelo de la casa, en tanto, resulta un espacio óptimo para evocar el concepto del Socavón minero y con ello instalar la estética visual elocuente al Tío, la Virgen del Socavón y la Diablada.

Imagen 36 |

Casa de Ismael Galíndez,
de fines del siglo XIX,
ubicada actualmente en
Av. Gral. Paz esquina La Rioja.
Año 1915.
Imagen extraída de
www.informesynoticiascordoba.com



La Sala del Subsuelo ofrece condiciones de montaje precarias desde una mirada disciplinar de las Artes Visuales: espacio oscuro, techo alto, paredes sin revoque de ladrillo colorado - tratamiento de restauración para recuperar los muros invadidos por la humedad - con apenas algunas luces dirigidas. Sin embargo, es posible que quien ingrese al espacio, descendiendo por las escaleras del primer piso hacia el Subsuelo, se traslade por el pasillo oscuro, frío y húmedo experimentando una sensación que evoca la vivencia de ingresar a un socavón minero.

Imagen 37 |

Escalera que dirige hacia el Subsuelo de la Casona.

Imagen extraída de:

<https://www.lavoz.com.ar>

Lunes 06 de junio de 2011

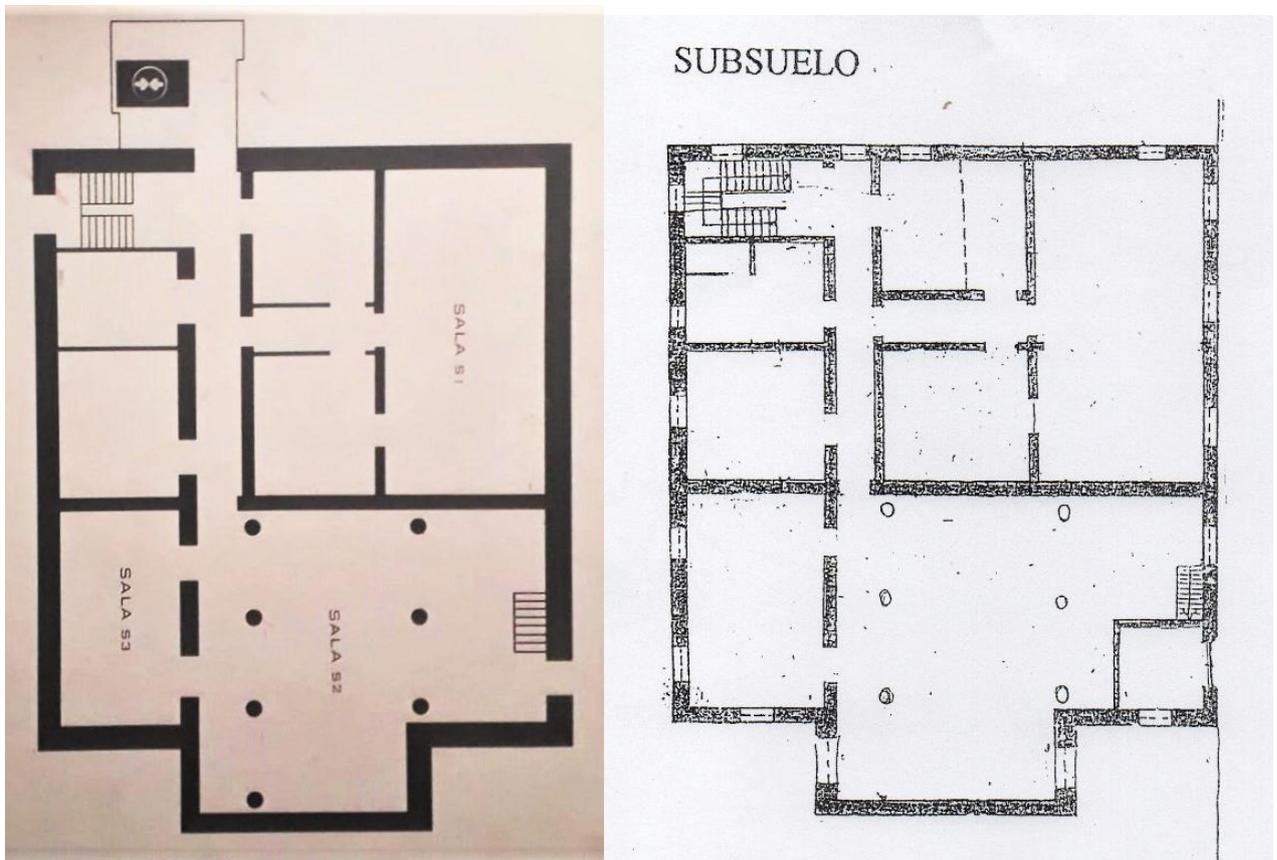


Imagen 38 | Registro fotográfico de la planta Subsuelo.

Gráfico de referencia para el visitante ubicado en la pared frente a la escalera. 2019.

Imagen 39 | Registro de la planta Subsuelo. Gentileza del Área de Visuales del Centro Cultural Casona Municipal. 2019.

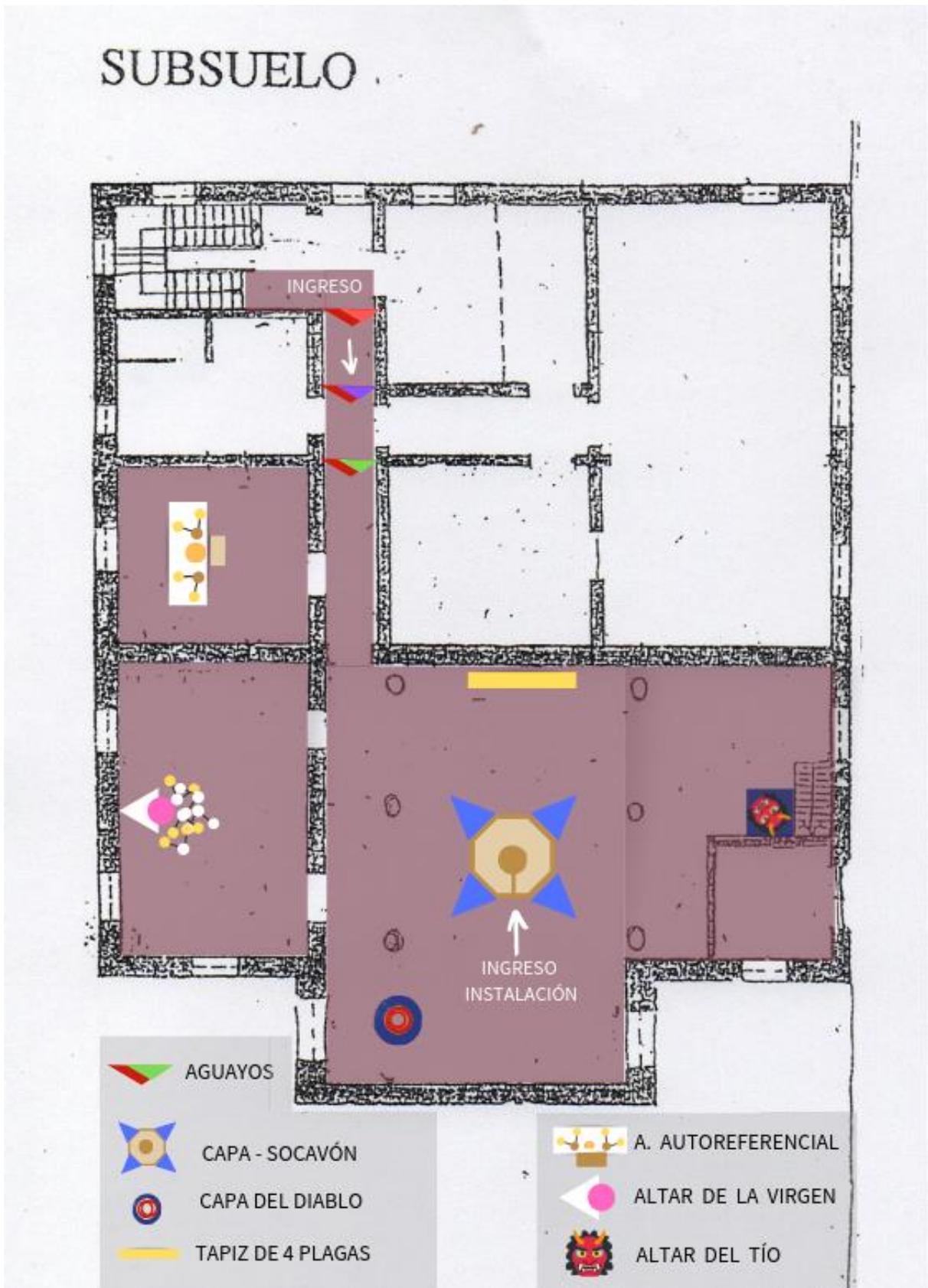


Imagen 40 | Boceto de Montaje. 2019.

REFLEXIONES

Tras aproximarme a indagar cierta parte de la historia socio-cultural orureña, haciendo foco principalmente en el Carnaval y en la Celebración de la Virgen Candelaria del Socavón y, poniendo especial atención a las manifestaciones culturales que los migrantes bolivianos llevan a cabo en la Ciudad de Córdoba durante los días de festejo en honor a la *mamita*, resulta posible establecer algunas reflexiones en torno a estas producciones visuales y a las artes visuales contemporáneas.

En primer lugar, resulta pertinente reconocer la cualidad *abigarrada* de la visualidad boliviana, como consecuencia de acumulaciones temporo-espaciales de diversos horizontes culturales que se alojan en el presente en convivencia compleja y contradictoria, no como una mezcla homogénea, sino como una construcción *chixi* de elementos yuxtapuestos que dan lugar a nuevas formas sin fundirse ni mezclarse. Por otro lado, reconocer las funciones extra-estéticas que estas producciones adquieren en el espacio social, en tanto su construcción meramente simbólica le otorga una dimensión comunicacional entre la grupalidad social - *dando a conocer la cultura boliviana en la Ciudad de Córdoba* - como también un nexo mediante el cual el danzante expresa su devoción a lo divino.

Frente a estas nociones no es posible eludir que estamos ante producciones visuales atravesadas por marcos históricos, socio-culturales y políticos que ordenan y legitiman los cánones identitarios. En el intento por construir un imaginario de “lo boliviano”, las fraternidades responden a parámetros estandarizados y folklorizantes que cristalizan los deseos, inquietudes y necesidades reales de las sociedades contemporáneas, reduciéndolas a meras reproducciones sostenidas en el tiempo, quedando entonces limitadas las posibilidades de creación. Esto es notable, por ejemplo, en la medida en que los integrantes de la Fraternidad Cultural de Diablada, pese a las dificultades económicas y legales, se ven sujetos a responder a los códigos visuales establecidos por la historia orureña - más aún después de la consagración Patrimonial del Carnaval de Oruro - soslayando las posibilidades que el nuevo contexto ofrece.

Estas características emparentan a las producciones visuales bolivianas con las producciones visuales que legitima la Institución Arte, en tanto el campo disciplinar a lo largo de la historia se ha encargado de concentrar y sostener ciertos parámetros estéticos - principalmente eurocéntricos - que guían las producciones, todavía en la contemporaneidad. Ante esto, se propone una revisión crítica que sitúe a los sujetos en su contexto, que contemple las necesidades particulares de los actores sociales, que

reconozca las profundidades histórico-políticas en la medida que permita construir ideas creadoras y no meramente reproductoras para poder, entonces, considerar a las expresiones artísticas como espacios de Trans-mutación.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA Juan, COLOMBRES Adolfo, ESCOBAR Ticio. (2004) *“Hacia una teoría Americana del Arte”*, 1° ed. 1° reimp. - Bs. As.: Del Sol.
- ARNOLD, Denise y ESPEJO, Elvira (2013) *“El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto”*. La Paz, Bolivia: Fundación Albó, Fundación Interamericana e Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- BOMPADRE, José María. (2005) *“La fiesta como espacio de discurso y de prácticas sociales: El caso de la Virgen de Urkupiña en Córdoba”* en “Migraciones contemporáneas y diversidad cultural en la Argentina”. Córdoba, Argentina: CEA-UNC.
- CAGGIANO, Sergio. (2005) *“Lo nacional” y “lo cultural”*. Centro de Estudiantes y Residentes Bolivianos: *representación, identidad y hegemonía*” en “Migraciones contemporáneas y diversidad cultural en la Argentina”. Córdoba, Argentina: CEA-UNC.
- CASTILLO SILVA, Daniela y MENARES VELOSO, Verónica. (2017) *“Resplandor divino: Una aproximación histórico-técnica a los bordados de la colección textil del Museo Histórico Dominicano”* Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación DIBAM.. <http://www.museodominico.cl/620/w3-article-81135.html>
- COLOMBRES, Adolfo. (2015) *“Poética de lo Sagrado: Una introducción a la antropología simbólica”*. 1° ed. Bs. As.: Colihue.
- _____ (2004) *“Teoría Transcultural del Arte: Hacia un pensamiento visual independiente”*. 1° ed. 1° reimp. - Bs. As.: Del Sol.
- DELGADO Freddy, RIST Stephan (Editores) (2016) *“Ciencias, diálogo de saberes y transdisciplinariedad. Aportes teórico metodológicos para la sustentabilidad alimentaria y del desarrollo”*. La Paz, Bolivia: Plural Editores.
- DOMENECH, Eduardo E. (Ed.) (2005) *“Migraciones contemporáneas y diversidad cultural en la Argentina”*. Córdoba, Argentina: CEA-UNC.
- FRAY, Henry. (2018) *“La virgen y el Carnaval”*. Oruro, Bolivia.
- GISBERT, Teresa. (1994) *“Iconografía y mitos indígenas en el arte”*. 2° ed. - La Paz, Bolivia: Fundación BNN - Ed. Gisbert y Cía.

- GUTIÉRREZ Alicia. (1997) *“Pierre Bourdieu. Las prácticas sociales.”* Posadas, Misiones: Ed. Universitaria, Universidad Nacional de Misiones.
- NAVA RODRÍGUEZ, Ascanio J. (2015) *“Misterios del mal”*. Serie “La Obra maestra”. 1era ed. Oruro, Bolivia: Andina Editores.
- ORTIZ, Claudia. (2005) *“Proyectos político-culturales de las organizaciones de inmigrados: estrategias para la reterritorialización del desarraigo”* en “Migraciones contemporáneas y diversidad cultural en la Argentina”. Córdoba, Argentina: CEA-UNC.
- ORTIZ FERNÁNDEZ, Fernando. (1940) *“Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar”*. 1era ed. LA Habana, Cuba, Jesús Montero Editor.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es>, 2019.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. (2015) *“Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina.”* 1er Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ed. Tinta Limón.
- STRAUSS, Anselm y CORBIN, Juliet. (2002) *“Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada”*. 1º ed (en español) Ed. Universidad de Antioquia.
- VARGAS LUZA, Jorge Enrique. (2011) *“La Diablada del Carnaval de Oruro. La minería, la Candelaria, la Diablada.”* 1º ed. La Paz, Bolivia: Plural Editores.

ANEXO¹⁵

Antecedentes

El Carnaval de Oruro

Actualmente (2019) la grilla de festejos en torno al Carnaval de Oruro está sujeto a los siguientes acontecimientos:

- **1° de Febrero: Procesión de Cirios.**
Devotos de la Virgen peregrinan en procesión religiosa desde el Parque de la Unión Nacional hasta el Santuario del Socavón.
- **2° de Febrero: Día del Calvario. Mercado de Alasitas. Puentes de plata.**
Durante el Día del Calvario se instala en la explanada del Santuario el *Mercado de Alasitas*: se trata de puestos de feriantes en cuyo espacio se comercializan diminutos objetos simbólicos que los creyentes adquieren en representación de lo que desean alcanzar. Así se pueden conseguir infinidad de souvenirs que, según la creencia, deben ser intencionados ante la Virgen para su concreción. Del mismo modo, los puentes y autos cargados de platería, son construcciones alegóricas que recuerdan la abundante extracción de mineral de la época colonial.
- **Sábado de Peregrinación: Gran Entrada Folklórica dedicada a la Virgen.**
Son numerosos los danzantes que peregrinan danzando por la “Avenida del Folklore” engalanados con sus majestuosos trajes, mientras miles de espectadores participan de este “acto de fe”. El recorrido comienza desde el Parque de la Unión y finaliza en el Santuario del Socavón, donde cada promesante ingresa orando, pidiendo y/o agradeciendo a la imagen religiosa.
- **Domingo: Día de Carnaval.**

¹⁵ El material que integra este apartado, en su mayoría, forma parte del Archivo resultante del registro en situación de campo durante el proceso de investigación 2018-2019; salvo ciertas excepciones que serán aclaradas.

Se da inicio a los festejos de Carnaval. Después de haber *cumplido* con la Virgen las Fraternidades salen a las calles orureñas danzando y celebrando al Tío de la mina. Durante este día los promesantes no ingresan al Santuario, sino que los festejos tienen lugar en salones particulares con danzas, agasajos y recepciones sociales.

- **Lunes: Día del Diablo y el Moreno**

Los danzantes llegan al Santuario para *despedirse* ante la imagen de la Virgen ofreciendo misas religiosas y demostraciones coreográficas en la explanada del Santuario. Allí las agrupaciones de Diabladas realizan las demostraciones de la lucha del bien y el mal, donde el Arcángel San Miguel se enfrenta ante los 7 Pecados Capitales.

Si bien el Carnaval no termina aquí, dado que los festejos se extienden unos días más, este es el esquema oficial que ofrece la Organización del Carnaval para los días de festejos donde participan de manera colectiva todas las fraternidades.

“El relato de los Diablos”

Obra del presbítero orureño Ladislao Montealegre Ascui, adecuada para teatro por Rafael Ulises Peláez, dedicada a la Fraternidad Artística y Cultural la Diablada.

I

LUCIFER .- (Recitando) - Yo Luzbel , elegante príncipe de los Ángeles Rebeldes , que en las alturas quise brillar cual astro luminoso; que por mi soberbia encolerice al Supremo Hacedor , hoy padezco mi altivez ...¡Vengo tentando a través de los siglos, al hombre sano y moribundo! ¡incitar al mal es mi deber! ¡Soy ente superior a todos, ya que el tiempo y el universo no son nada para mí! En todos los ámbitos busco mi pasado, inquieto y perseguido siempre...

Arr Arrrr Arrrrrr...

Yo, en el cielo, fui Ángel amado por todos. ¡Oh dolor! Tuve la idea maldita de ser superior al Demiurgo y por esta mi soberbia, fui convertido en Lucifer. Vencido en cruenta lidia, fui arrojado del cielo y desde entonces estoy en los infiernos... Desde aquí voy destruyendo a los cristiano, ellos son nuestros enemigos. ¡Ellos!

DIABLOS .- (Respondiendo en coro y voces airadas).

Si...si ellos ...si ellos . Arr Arrr Arrrr.

LUCIFER .- (Aregando a los diablos). ¡Oh compañeros! En este momento de júbilo infernal, hagamos flamear nuestra bandera negra contra nuestros enemigos.

DIABLOS.- (En una algarabía infernal) ¡Guerra a los cristianos .-. Arrr Una campanada domina la música y la hace callar).

La banda de músicos toca esta vez la marcha tradicional para el ingreso del Ángel, que lo hace por la puerta del templo y ordena:

ÁNGEL .- ¡Silencio, silencio espíritus maligno! Salid de estos lugares, idos vestigios infernales a donde se os ha destinado para toda la eternidad... (Los Diablos atemorizados cambian de lugar, que en el decorado representa el infierno. Luego el Ángel comienza su relato):

¿No sabéis que soy el Divino Reparador? Yo, Miguel, leal Príncipe de los recintos celestiales, abanderado de la Cruz de Cristo, que es el símbolo de paz. Soy el capitán del coro Angelical que con sus acordes confiere al universo los dones de la gloria. ¡Yo el titán de las milicias celestiales! ¡Yo, el seráfico paladín de las almas buenas! Heme aquí ante vosotros que tembláis. ¡Escuchad mi voz! os venceré reptiles del mal, mi espada dará cuenta de vuestras inmundas existencias...

DIABLOS .- (Dan un paso adelante en son de rebeldía) Arrr.... Arrrrr... Arrrr....

LUCIFER.- ¡Oh Miguel! ¿No sabéis que fui el brillante Luzbel, cuya hermosura me envidiaba en mismo sol? Fui poderoso en la morada celestial, y ahora soy también poderoso Señor de las cavernas infernales, donde sin limitaciones del tiempo ni oposiciones reino sobre las almas perdidas. ¡Mirad! Ahí vienen mis voluptuosas “Chinas”... Son lindas, diabólicamente lindas... ja, ja, ja...

CHINAS .- (Aparecen por la parte central del decorado dando saltos y se acercan cariñosamente al Ángel, luego toman posición entre el grupo de Diablos y prosigue el relato)

ÁNGEL .- (Colérico) ¡Lucifer!, ¡Lucifer! Orgullosa e insensata. Caerás al último plano del Averno, a ese antro de horror. ¡Tiembla! Maldito tú que quisiste dominar el universo rebelándote ante Dios. Caerás más abajo del Reino de las Tinieblas, arrastrando contigo esta muchedumbre de Ángeles incautos que se agruparon bajo tu bandera de ignominia. El cielo se cierra para ti y tus secuaces.

DIABLOS .- (Avanzan otro paso en son de protesta y dan golpes en el suelo)
Arrr ... Arrrrr... Arrr...

SATANÁS.- (Aparece desde la caverna del decorado y se dirige hacia los Diablos arengando). ¡Alto compañeros demonios, alto! No haya alarma. (Luego, dando frente al Ángel y al lado de Lucifer, inicia su relato)
Yo, Satanás, fui Ángel Conductor como tu Miguel... Al perder la gracia de Dios estoy desterrado a estos parajes tristes, donde todo es llanto, y aquí estoy con Lucifer y con las hordas demoníacas; pero te combatiremos Miguel para luego, vencedores, ir a la conquista de los incautos corazones humanos fáciles de convertir al mal...Seremos reyes coronados del gran reino de la maldad.

DIABLOS .- (En gritos de rebelión). Si, si seremos reyes de la maldad. Arrr...
Arrr....Arrr...

II

(El segundo acto representa la llegada de los Diablos a la tierra. Formados en grandes batallones han invadido los pueblos y las ciudades, ansiosos de dominar a los hombres. El Arcángel San Miguel apresuradamente ha reunido a las milicias celestiales para hacer frente a las avalanchas demoníacas que librando tremendas batallas se abren paso hasta llegar a la ciudad de Oruro. Allí en la población libran la última batalla, siendo derrotados, finalmente , por los Ángeles a quienes acaudilla el Ángel Miguel. La escena representa la entrevista de Miguel y de los diablos mayores: Lucifer y Satanás , quienes ya en derrota, se ven rodeados de los Ángeles guerreros).

ÁNGEL .- (Con voz de triunfo) Ya cesan los golpes del acero. Estáis derrotados, demonios del Averno. Con la ayuda de la Virgen del Socavón, mis legiones celestiales han destrozado al enemigo. He tu Lucifer, espíritu maléfico, si antes brillabais como un astro refulgente, ahora nuevamente seréis lanzado a los abismos donde debéis consumiros cual los tizones del fuego eterno.

LUCIFER .- ¡Oh Miguel! Bien sabéis que soy Lucifer, el orgullo de los abismos profundos. ¡Soy el Señor de la Perversidad! Mi poder sigue siendo tan fuerte como el tuyo. Puedo todavía controlarte y volver a tomar la tierra.

SATANÁS .- Dejadme, ¡Oh, Arcángel Miguel! Que vuelva a mi oscura morada, tengo también mi reino que comparto con Lucifer y soy poderoso entre las sombras. ¡Dejadme que continúe con mi labor de perdición!

ÁNGEL .- (Con voz imperativa) Dejad ¡Oh malditos serafines! Ambos; ¡Lucifer y Satanás! Con toda su corte de demonios, serán juzgados ante el templo de la Virgen del Socavón, la Patrona de los mineros de Oruro, Bolivia.

LUCIFER Y SATANÁS .- (Gimiendo y castañeteándoles los dientes). No... No...No nos llevéis al templo de la Virgen ... no ... no (llorando con más intensidad).

ÁNGEL .- (Con voz serena). Los diablos no pueden entrar al templo. No pueden profanar ese santo lugar con su presencia infame. Seréis juzgados en la plaza del templo de la Virgen del Socavón. Milicianos Celestiales: ¡Coged a estos demonios y llevadlos al templo donde deben responder por sus pecados! (Ordena) ¡Que se reúna el pueblo en la plaza!

(Los mineros salen por la puerta del templo y toman su ubicación tras el Arcángel Miguel)

ÁNGEL.- Ya están aquí los Diablos para confesar sus pecados ¡Pueblo, dad campo al acto de hoy! (Les muestra a Lucifer su amparo, que tiene una cruz).

LUCIFER .- (Atemorizado) Uyyy... uyyy....uuuyyy... Apartad esa cruz de mi presencia, ese resplandor me ciega y me tortura. Uyyy... Uy. (Y se retira hasta perderse en la caverna).

III

La humillación de los Diablos

Una campana del templo llama a los fieles a la iglesia . Hay ruido de multitud , sirenas , pitos , etc. Después se escucha la marcha de los Diablos que llegan danzando y diciendo Arrr, Arrr..

ÁNGEL .- Ya están aquí los Diablos para confesar sus delitos... apartaos pueblo. Dad campo al acto de hoy...

SATANÁS.- Dejadnos ya Arcángel Miguel, pues siempre tentaré a las almas de los hombres, Abandonaré estos lugares cual vendaval entre relámpagos y truenos, mostrando así mi poder. Dejadme que me vaya junto con mis leales siervos al abismo.

ÁNGEL.- ¡Sufrid Satanás! Pagad vuestra osadía y soberbia cual este sangrante dragón, que yace retorciéndose a mis plantas. Maldito tú que perdiste la gracia de Dios para así merecer el castigo a que estáis destinado. (Satanás se retira hasta perderse en las cavernas).

(El ángel se dirige al grupo de Diablos y dice:) ¡Oh espíritus malignos! vencido vuestro caudillo Lucifer, iré orgulloso ante Dios y la Virgen para decirles que habiéndolos arrojado otra vez a los profundos abismos del infierno, testigo fui de los tormentos que sufriréis, tormentos merecidos por rebeldes, por voluntad suprema. Y yo, divino guardián de las almas buenas seguiré interminable batalla para librar de vuestras garras a las almas que habéis tentado. ¡Pueblo de los humanos ... oídme!.

VOCES DEL PUEBLO .- Te escuchamos, ¡Oh, divino San Miguel!

ÁNGEL .- Sabed cristianos que pecando se ofende a Dios. Ved aquí reunidos a los soberbios, arrastrando la lacra de sus males y vicios. Sabed como la divinidad castigó su vana osadía. Hélos aquí humillados, escarnecidos y frente a su horrible destino. Cuidaros de los pecados. Ved cómo la soberbia corrompió estos corazones, otrora puros, incitándoles a que se rebelasen ante Dios. Por este pecado moran en los abismos del infierno...Más ¿Dónde está la Soberbia?.

LA SOBERBIA .- (Dando un salto) ¡Aquí está la Soberbia! ¡Oh Arcángel Miguel! ¿Por qué me llamáis con tanto rigor? ¿No veis que vengo desde las profundas tinieblas a daros cuenta de mis pecados? Sabed que la soberbia, motivo de mis pesares, engendró la vanidad de mi amor propio, haciéndome creer superior a los demás. Fui presa fácil de la cólera y no paré en la injuria a fin de satisfacer mi apetito, originando de este modo los diez vicios de su contenido que son: vanagloria, presunción, ambición, desobediencia, fantasía, hipocresía, incontención, impertinencia, discordia y necedad. De esta manera, las tres primeras fueron motivo de mi perdición, pues consentí mi ficticia superioridad y merecí la maldición de Dios. Así caí a los profundos planos del infierno...¡ Ay de mí ... Ay de mí! Me retiro vencido por tu poder ... arrr, arrr , arrr ...

ÁNGEL .- Mas ved a la Avaricia que corroe los corazones. ¿Dónde está la Avaricia?

AVARICIA .- (Dando un salto) Arrr. La Avaricia, pecado de adquirir y retener riquezas, comprende a su vez la inquietud del corazón ávido de tenerlo todo; la opresión injusta con que al prójimo se deprime; la falsedad y el engaño, la satisfacción de arrebatar lo ajeno con mentirosas promesas; la perfidia y deslealtad; la alevosía y la burla. He aquí, que consumido por estos siete vicios, fui poseído por la avaricia. ¡Ay, qué insensato de mi! Por ello hoy padezco tormentos crueles y no tengo perdón... Y ahora, Arcángel Miguel, permitidme que me aleje a lo más profundo del infierno. Arr, arrr...

ÁNGEL.- La Lujuria es el símbolo de la impureza, obscena tentación del cuerpo enfermo. Es cual un reptil que en abrazo viscoso destruye la voluntad del ser... ¿Dónde está la Lujuria ?.

LUJURIA .- (Dando un salto) ¡Aquí está la Lujuria! Arr... Arr... La lujuria consiste en el apetito inmundado de los deleites carnales, no respeta la castidad ni pureza; abarca el deseo de poseer la inocencia y el vicio; la precipitación de los sentidos, el odio al espíritu y a las cosas divinas; la pasión de la carne y de los deleites sin miramientos ni respeto. ¡Heme aquí Arcángel Miguel! Lujurioso, empedernido y triste. Mi impureza mancha la verdad de lo bello. Más ¡Oh desgraciado de mí!, tengo suficientes tormentos con mi deseo jamás satisfecho. ¡Dejadme ir a las profundas simas! donde moran el crimen y la iniquidad. Dejadme ya.
Arr.... Arr... Arrr...

ÁNGEL .- La ira es demostración de venganza, pasión que mueve hasta la inconsciencia, el enojo y la rabia. Rencor inaudito...¿Dónde está la Ira?.

IRA.- (Dando un salto) ¡Aquí está la Ira! Arrr.. Arr... La ira, pasión del alma, que arrastra consigo la indignación y el odio. Ansia infinita de venganza, fuerza que ciega la razón, impulso que llega hasta el crimen, sentido miserable que no tiene control. ¡Esa es la maldición que pesa sobre mí y que me impide ver la cara de Dios!. Nunca puede volver a la serenidad y no consentí la misericordia del altísimo. Por eso estoy en el séptimo plano del Averno. Ángel Miguel, no dejes que vea tu rostro. Déjame ir a mi tremendo refugio, donde rujo de rabia como fiera maldita... ¡Déjame ir! Arrr... Arrrr... Arrrr...

ÁNGEL .- ¡Pobres de aquellos que con nada satisfacen las ansias de comer! Pobres de ellos, cerdos dominados por la apetencia jamás satisfechos con la comida y bebida. Pueblo, ved el ejemplo. ¿Dónde está la Gula?

GULA .- (Dando un salto). ¡Aquí está la Gula! Arrr... Arrrr... Arcángel Miguel, ¿Tenéis algo para darme de comer? Quisiera beber vino, pero mucho vino... ¡Dádmelo! ¡Dádmelo! (Se acerca angurriente al Ángel).

ÁNGEL .- ¡Demonio asqueroso! ¡Hueles a licor!

GULA .- (Con voz aguardentosa) ¡Mi estómago es un cofre de pecados! Mi boca es una ventosa insaciable; he olvidado la virtud, la familia, los afectos, los buenos impulsos por el deseo animal de hartarme y saciarme de alcohol y manjares; vivo pensando solamente en masticar, en atragantarme hasta que la grasa resbale por mis labios y el vino se eche sobre mis mejillas. Ese tremendo apetito que obsesiona todo mi ser, es mi desgracia. ¡Soy

un cerdo que se revuelca sobre el estiércol! ¡Pobre de mí! No sirvo para nada sino para emborracharme y hartarme. Dejádme ir, que me muero de deseos de comer. Arrr...Arrr..Arrr...

ÁNGEL .- ¡Ah! Miserables de aquellos que, arrastrados por el cruel vicio de la envidia, no miden consecuencias, ni paran en recursos vedados para destruir la felicidad ajena. Todo lo manchan con su vicio despreciable ¿Dónde está la Envidia?

ENVIDIA .- (Dando un salto) ¡Aquí está la envidia! Arrr...Arr... Yo represento el pecado capital más infame. Sin temor alguno deshago honras, dificulto méritos y me ensaño contra quien surge; yo manejo la murmuración, la calumnia y el anónimo. Me vanaglorio de haber incitado crímenes y odios; mi ponzoña llega al hogar del noble, tanto como a la casa del pobre. He causado más daño que ningún otro diablo. Soy lo más miserable de la existencia y por eso tengo la cara amarilla de envidia. Sobre mí pesa la maldición eterna que no es tan horrible como mi propio veneno, que me trago en medio de sufrimientos atroces. Tú, Ángel Miguel, déjame ir, se que mi presencia te repugna. Déjame recogerme al antro donde yo mismo me devoro en una envidia sorda.... Arrr...Arrrr...

ÁNGEL .- ¿Y qué decir del último de los viles pecados? ¿Aquel que es muestra de incapacidad, laxitud y holganza? Pobres de aquellos que, cansados de sí mismo arrastran el fardo de su existencia de tumbo en tumbo. Más, ¿dónde está la pereza?

PEREZA.- (Vine paso a paso). ¡Aquí está la pereza! (Bosteza a cada momento) Yo que cansado de andar vengo ante ti ¡Oh, Arcángel Miguel! represento la ocuidad que me obliga a dormir mucho. Tumbo a tumbo voy por el mundo caminando, soy un haragán empedernido. Para mi no tiene sentido la actividad; todo lo olvido por el placer de dormir, nada hago y mi mayor enemigo es el trabajo, (bosteza). Ni siquiera pienso o hago ilusiones cuando estoy tirado de panza frente al sol. Soy un inútil, mi sitio está en el infierno donde paso siglos y siglos dormitando, soy un infeliz y merezco las penas eternas del infierno. Déjame ir, que se me cierran los ojos de sueño.

ÁNGEL .- (Pregunta al pueblo)

Contra Soberbia ... ¡Humildad!

Contra Avaricia ... ¡Largueza!

Contra Lujuria ¡Castidad!

Contra Ira ... ¡Paciencia!

Contra Gula ... ¡Templanza!

Contra Envidia ... ¡Caridad!

Contra Pereza ... ¡Diligencia!

Y tú serpiente que tentaste a Eva ... ¿Por qué estáis entre los demonios?
Tú que eres la intriga, ¿Qué haces aquí ?

DIABLA (China Supay).- (Dando un salto) ¡Estoy aquí porque soy la diabla mayor del infierno! Este mundo me atrae porque está compuesto por cosa terrenas despreciables, por seres perversos que son a veces, más indignos que los propios demonios. No solo los diablos merecemos las penas eternas, el hombre es malo por naturaleza. Ha calumniado y desprestigiado al demonio.

ÁNGEL.- ¿Qué pensáis del demonio?

DIABLA (China Supay).- ¿Demonio? Era un ángel como vos, se rebeló y por ese gesto fue alejado del cielo. Allí paga su pecado junto a los que también fueron buenos Ángeles... pero rebeldes.

ÁNGEL .- Y tú, ¿ Qué papel juegas dentro de ese grupo de maldad?

DIABLA (China Supay) .- Soy la tentación de la carne, símbolo de la perdición humana. ¿Sabes el poder que tengo? ¿No comprendes que los hombres corren detrás de mí, como locos? ¿No te das cuenta, ¡Oh precioso Ángel!, de que soy la más grande colaboradora de Satanás? ¿No ves que soy la que lleno el infierno, venciendo aún a los más santos? Alejaos de mí Ángel puro. (Con coquetería) Puedo tentaros también y llevaros al infierno.

ÁNGEL .- ¡Miserable criatura infernal! Desapareced de mi presencia, que no me tentareis Jamás...¡Jamás!

VOCES DEL PUEBLO Y ÁNGELES.- (Con gran alboroto) . Fuera la diabla ...al infierno .

VOCES DE LOS DIABLOS .- (Con alboroto) Arrr. Arrrrrrr.

Vuelvan a sonar las campanas, vuelve a sentirse la charanga de los diablos, todo es confusión. Surgen voces, golpes, y los diablos se alejan con su música lentamente.

VOCES DEL PUEBLO

Señor líbranos de todo mal y perdónanos todos nuestros pecados... Amen... Mamita del Socavón , venimos a pedir tu santa bendición, para ahora y en la hora de nuestra muerte... Amen.... (Cierre de telón)

Registro Fotográfico

Virgen del Socavón



Imagen 1 y 2 | Virgen Candelaria del Socavón
Registro fotográfico del altar del Santuario del Socavón
Ciudad de Oruro - 2018.

Mito de las 4 plagas.

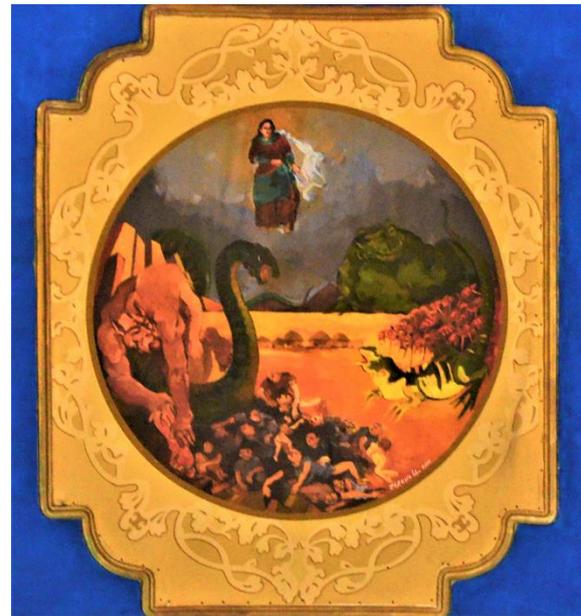
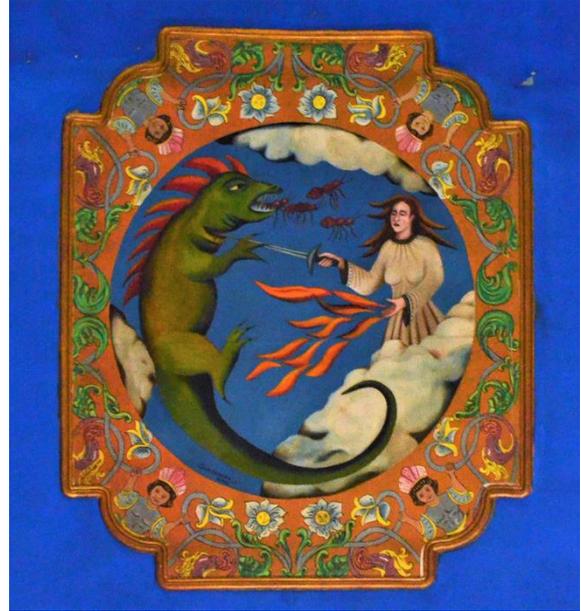
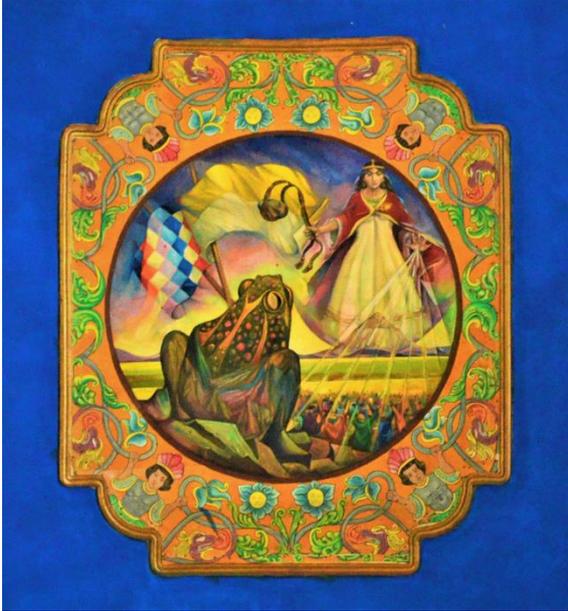


Imagen 3, 4, 5 y 6 | Registro de 4 pinturas plasmadas en la cúpula del Santuario del Socavón. Ciudad de Oruro - 2018.



Imagen 7 | Registro de cartelera ubicada en el Santuario del Socavón el día 2 de febrero, durante los festejos. Ciudad de Oruro - 2018.

El Chiru - Chiru



Imagen 8 | Registro fotográfico de la representación visual del Chiru- Chiru y la Virgen del Socavón dentro del Museo del Minero. Ciudad de Oruro - 2018.

Iconografía aplicada a los trajes.



Imagen 9 y 10 | Caporales Urkupiña. Ciudad de Córdoba. 2019



Imagen 11 y 12 | Caporales San Simón. Oruro. 2019

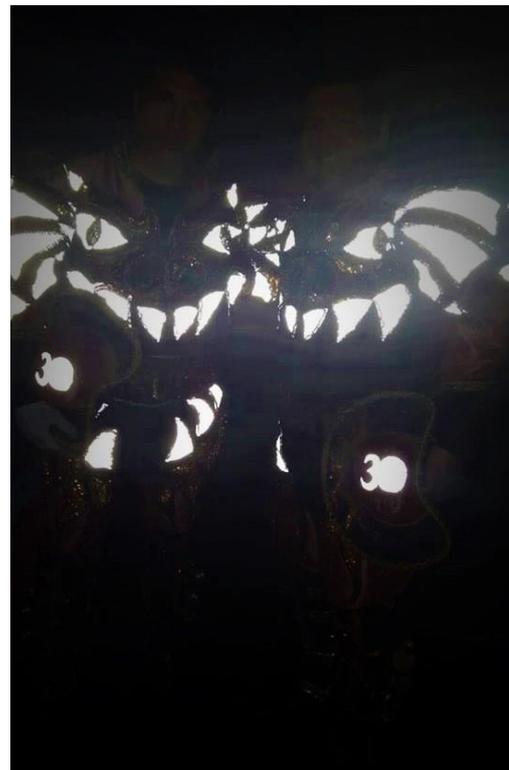
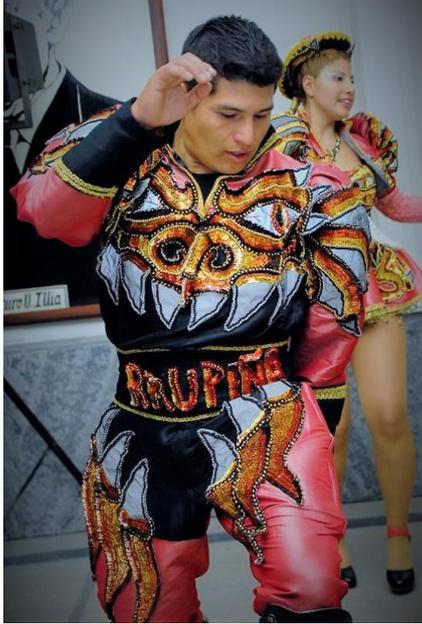


Imagen 13, 14, 15 y 16 | Fraternidad Caporales Urkupiña.
Ciudad de Córdoba. 2018



Imagen 17 | Capa perteneciente al vestuario de Diablada
2 de Febrero - Ciudad de Oruro - 2018.



Imagen 18 y 19 | Vestuario perteneciente a la Diablada "Ecos del
Socavón". Ciudad de Córdoba - Urkupiña 2019.



Imagen 20, 21, 22 y 23 | Oso, Diablo, Angelita y Capa de Diabla
Vestuario perteneciente a la Diablada "Ecos del
Socavón". Ciudad de Córdoba - Urkupiña 2019.



Imagen 24 | Arcángel San Miguel - Registro del Santuario del Socavón.
Ciudad de Oruro – 2018.

Imagen 25, 26 y 27 | Arcángel San Miguel
Vestuario perteneciente a la Diablada Ecos del Socavón
Ciudad de Córdoba – 2018/2019

Altars de la Virgen



Imagen 28 a 33 |
Altars de la Virgen
del Socavón.
Ciudad de Oruro.
Febrero de 2018

Imagen 34 y 35 |
Altars de la Virgen
del Socavón.
Ciudad de Córdoba.
Febrero 2018 y 2019

Altar del Tío

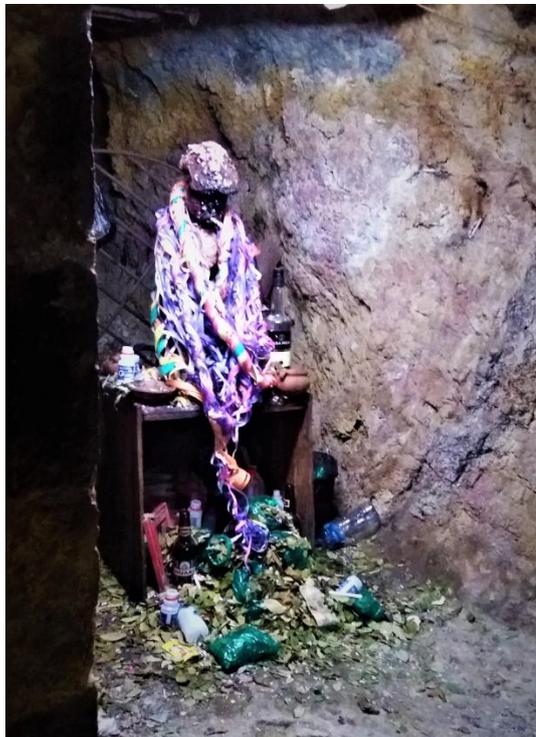


Imagen 36, 37, 38, 39 | Altares del Tío dentro del Socavón Minero.
Museo del Minero. Ciudad de Oruro.
Febrero 2018.

Cargamentos de Plata

Imagen 40 |
Cargamentos de plata
Ciudad de Oruro.
Febrero 2018.



Puentes de Plata

Imagen 41, 42 y 43 |
Puentes de plata.
Día del Calvario
de la Virgen.
Ciudad de Oruro.
Febrero 2018.



Bordados litúrgicos



Imagen 44 | Aplique pintado y bordado, cuya representación refiere a la Virgen de la Candelaria. Esta imagen corresponde a un fragmento de estandarte religioso registrado en la Iglesia “Nuestra Señora de la Candelaria” de Humahuaca (Jujuy – Argentina). Febrero 2019.

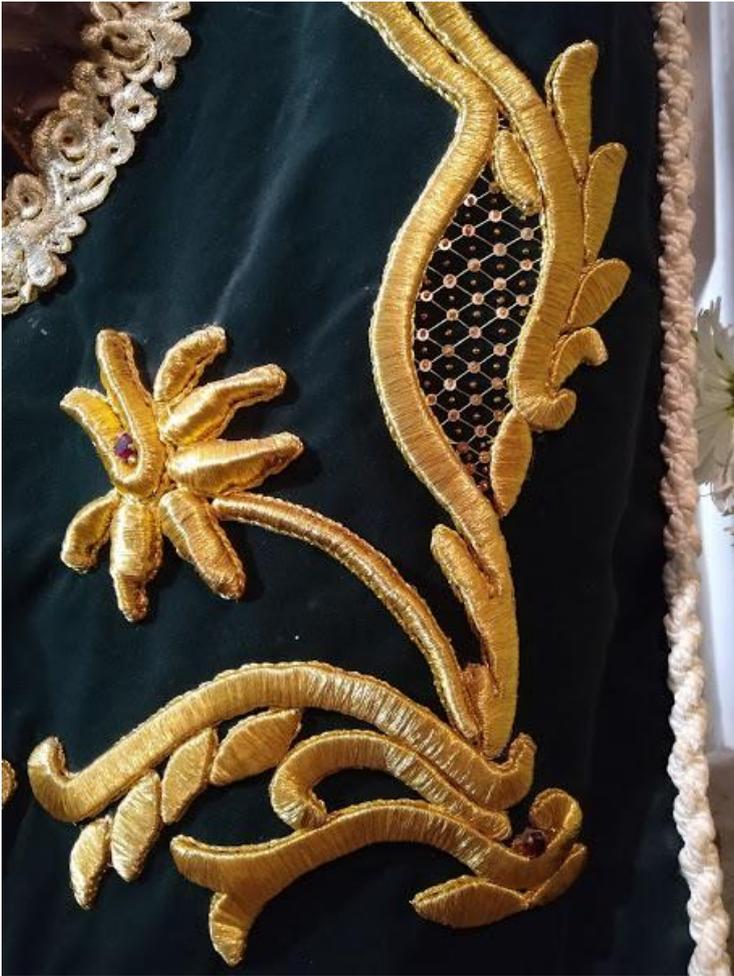


Imagen 45 y 46 | Bordado de relieve con hilos dorados, piedras y lentejuelas.
Estas imágenes corresponden a fragmentos de un estandarte religioso registrado en la Iglesia “Nuestra Señora de la Candelaria” de Humahuaca (Jujuy – Argentina). Febrero 2019.

Registro Fotográfico de la Muestra Visual resultante del correspondiente Trabajo Final.

Título de la Muestra: TRANSMUTACIONES – Culturas Portables.

La Estética de Warawas en la Celebración de la Virgen del Socavón en Córdoba.

Lugar: Subsuelo del Centro Cultural CASONA MUNICIPAL
Av. Gral Paz esq. La Rioja – Ciudad de Córdoba (Arg.)

Fecha de Inauguración: 5 de septiembre de 2019.

Fecha de cierre: 18 de octubre de 2019.



1. Capa N° 1: La Diablada.



2. Capa N° 2: Cúpula- Socavón.



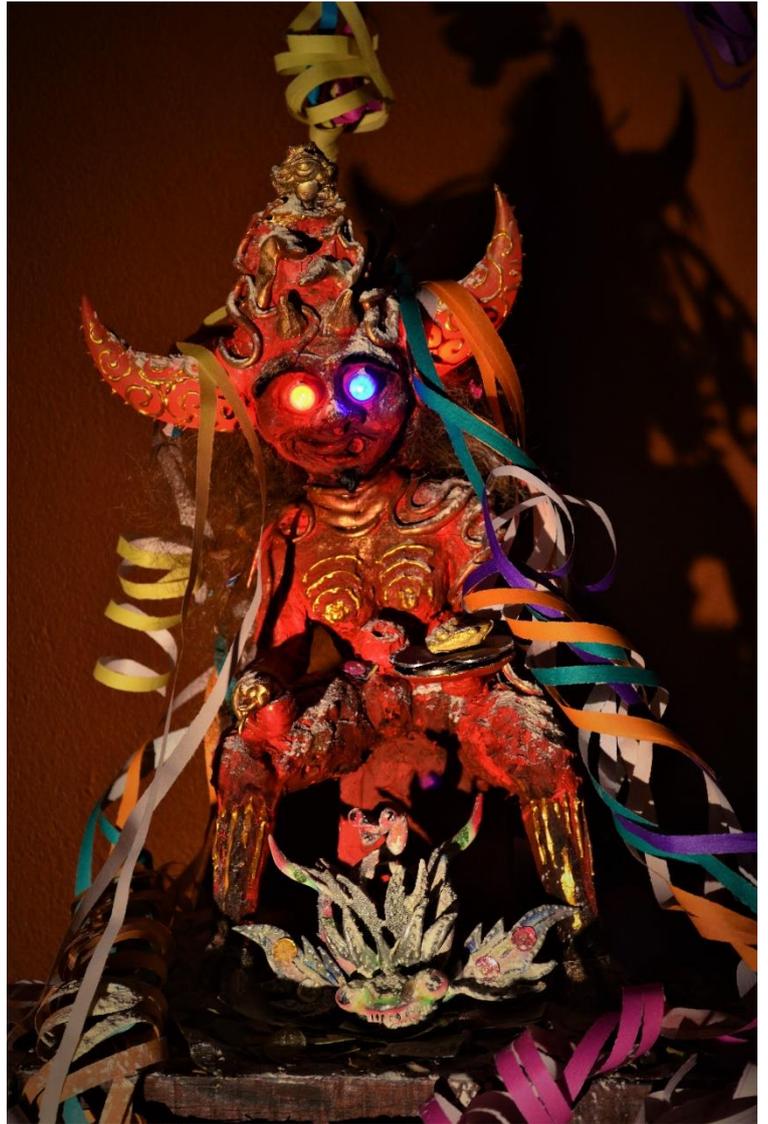
3. Manto-Tapiz: El mito de las 4 plagas.



4. Altar de la Virgen.



5. Altar del Tío.



6. Altar Auto-referencial.



La inauguración de la Muestra se caracterizó por la inter-relación de expresiones artísticas:

En MÚSICA:

- Fer Buté y Pedro Vergara – Dúo

En DANZA:

- Fraternidad de Caporales “Virgen de la Candelaria”
- Fraternidad de Saya Afroboliviana “Virgen de la Candelaria”
- Fraternidad de Morenada “Ponchos de Vicuña”
- Fraternidad de Diablada “Ecos del Socavón”



Fraternidad de Saya Afroboliviana
“Virgen de la Candelaria”



Fraternidad de Morenada
“Ponchos de Vicuña”



Fraternidad de Diablada
“Ecos del Socavón”