

2m11.3128.4

Université de Montréal

La Diablada: dramatización de la historia andina

par

Emmanuelle Lafrance

Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en Études hispaniques

Décembre 2003

©Emmanuelle Lafrance, 2003



PB
13
U54
2004
v.004

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
La Diablada: dramatización de la historia andina

présenté par :
Emmanuelle Lafrance

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Claude Morin
président-rapporteur

Catherine Poupeney Hart
directrice de recherche

Juan Carlos Godenzzi
membre du jury

Le 19 février 2004

RESUME

Ce travail propose d'établir la relation de la danse rituelle dénommée la *Diablada* avec l'histoire de la région andine. Cette danse théâtralisée comprend un ensemble de signes par lesquels se manifeste la mémoire collective d'une société. L'étude met en évidence les diverses fonctions attribuées à la *Diablada* depuis la colonisation espagnole jusqu'à notre époque.

Le premier chapitre examine la représentation contemporaine selon les éléments propres de la sémiotique théâtrale, en s'appuyant sur l'expérience d'un groupe de danse originaire de Oruro (Bolivie). Il met aussi en relief la relation de la *Diablada* avec le théâtre, ainsi que l'affirmation identitaire qui en découle.

Le second chapitre identifie deux fonctions de la *Diablada* durant la colonisation : la première, comme tactique d'évangélisation par les Espagnols, la seconde, comme mécanisme de résistance pour la préservation des traditions andines. Pour résister au nouvel ordre imposé et préserver leurs coutumes, les indigènes ont eu recours à des pratiques leurs permettant d'exprimer leur identité.

Le troisième chapitre étudie la concordance qui s'est établie entre les religions catholique et andine, et la fonction de maintien d'équilibre entre l'homme, les forces surnaturelles et la nature. Il présente également le déroulement de la *Diablada* durant le carnaval d'Oruro et les entités surnaturelles impliquées.

En conclusion, la *Diablada* crée des identités collectives et instaure un ordre en contenant des éléments contraires qui se complètent. Elle incorpore également le passé dans le présent pour mieux construire le futur. De façon générale, elle transmet l'histoire et se sert d'elle comme enseignement.

Mots clés : Andes, cérémonie, peuple andin, colonisation, culture populaire, danse, identité collective, religion, rituel, théâtre.

SUMMARY

This study proposes to establish the relationship between the ritual dance named the *Diablada* and the history of the Andean region. This theatrical dance contains an array of signs by which the collective memory of a society manifests itself. The analysis focuses on the diverse functions attributed to the *Diablada* from the Spanish colonization until today.

The first chapter examines the contemporary representation of the *Diablada* according to the distinctive elements of theatrical semiotics, based on the experience of a dance group from Oruro (Bolivia). It also explains the correlation between the *Diablada* and theatre as well as the affirmation of identity that flows therefore.

The second chapter identifies two functions of the *Diablada* during the colonization, namely the evangelizing tactic used by the Spaniards and the mechanism of confrontation for the preservation of Andean traditions. To resist the new imposed order and to continue to maintain their customs, the indigenous peoples of the Andes turned to rituals that enabled them to express their identity.

The third chapter investigates the concordance that established itself with the Catholic and Andean religions and balance maintained between man, supernatural powers and nature. It also presents the unfolding of the *Diablada* during the carnival of Oruro and the supernatural entities implied.

To conclude, the *Diablada* creates collective identities and establishes order by containing contradictory elements that complement each other. It also incorporates the past into the present to better build the future. Overall, it transmits history and uses it to teach it.

Key words: Andes, ceremony, collective identity, colonization, Andean people, popular culture, dance, religion, ritual, theatre.

RESUMEN

Este trabajo propone establecer la relación de la danza-ritual denominada la *Diablada* con la historia de la región andina. Esta danza teatralizada incluye un conjunto de signos con los cuales se manifiesta la memoria colectiva de una sociedad. El estudio expone las diversas funciones atribuidas a la *Diablada* desde la colonización española hasta la actualidad.

El primer capítulo examina la representación contemporánea según los elementos propios de la semiótica teatral, apoyándose sobre la experiencia de un grupo de danza originario de Oruro (Bolivia). Explica además la relación que mantiene la *Diablada* con el teatro y la afirmación de identidad que se deriva de ella.

El segundo capítulo determina dos funciones de la *Diablada* durante la colonia: la primera, como táctica evangelizadora por los españoles, la segunda, como mecanismo de resistencia para la preservación de las tradiciones andinas. Para contrarrestar el nuevo orden impuesto y seguir ejerciendo sus costumbres, los indígenas recurrieron a prácticas que les permitían afirmar su identidad.

El tercer capítulo estudia la concordancia que se estableció entre las religiones católica y andina, y la función de mantener el equilibrio entre el hombre, las fuerzas sobrenaturales y la naturaleza. Presenta igualmente el desarrollo de la *Diablada* durante el Carnaval de Oruro y las entidades sobrenaturales implicadas.

Opinamos que la *Diablada* crea identidades colectivas e instauro orden al contener elementos opuestos que se complementan. Incorpora igualmente el pasado en el presente para construir mejor el futuro. De manera general, transmite la historia y se sirve de ella como enseñanza.

Palabras claves: Andes, ceremonia, población andina, colonización, cultura popular, danza, identidad colectiva, religión, ritual, teatro.

ÍNDICE DE MATERIAS

RESUME	III
SUMMARY	IV
RESUMEN	V
ÍNDICE DE MATERIAS	VI
AGRADECIMIENTOS	VIII
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: REPRESENTACIÓN ACTUAL	9
CARÁCTER GENERAL	10
<i>Personaje dramático y ritual</i>	<i>11</i>
<i>Espacio teatral</i>	<i>13</i>
CASO PARTICULAR: LA DIABLADA DE ORURO	15
<i>Conjunto</i>	<i>15</i>
<i>Argumento del drama</i>	<i>16</i>
<i>Personajes</i>	<i>17</i>
<i>Modelo actancial</i>	<i>19</i>
<i>Desarrollo del drama</i>	<i>21</i>
<i>Balance del drama coreografiado</i>	<i>27</i>
<i>Tiempo y espacio teatrales</i>	<i>29</i>
CONCLUSIÓN	30
CAPÍTULO 2: EL ENCUENTRO Y LAS NUEVAS PRÁCTICAS	32
EL DRAMA DE LA EVANGELIZACIÓN	34
<i>Herencia hispánica</i>	<i>34</i>
<i>Carnaval: tiempo de devoción y de diversión</i>	<i>41</i>
<i>Adaptación y creación teatral de los misioneros</i>	<i>44</i>
<i>Uso de las imágenes</i>	<i>46</i>
<i>Balance de la aportación española inicial</i>	<i>50</i>
RESPUESTA ANDINA	52
<i>Legado indígena</i>	<i>54</i>
<i>Prohibición de los rituales</i>	<i>56</i>
<i>Estrategias indígenas de resistencia</i>	<i>59</i>
CONCLUSIÓN	67
CAPÍTULO 3: EVOLUCIÓN DE LA DIABLADA Y TIEMPOS MODERNOS ...	69
DEVOCIÓN SINCRÉTICA	71
<i>Carnaval sincrético andino</i>	<i>71</i>
Preparativos.....	<i>72</i>
Días de Carnaval	<i>74</i>
<i>Narrativa oral: origen de los símbolos</i>	<i>77</i>

Mito de <i>Huari</i>	77
Leyenda del <i>Chiru-Chiru</i>	82
Tradición del <i>Nina-Nina</i>	82
CORRESPONDENCIA DE LOS DOS SISTEMAS RELIGIOSOS.....	85
<i>Analogía entre la Pachamama y la Virgen</i>	86
Virgen de la Candelaria.....	91
<i>Relación entre Pachamama y Carnaval</i>	93
<i>Complementariedad de los opuestos</i>	95
<i>Pachamama y Supay</i> como opuestos complementarios.....	96
Virgen María y San Miguel como adversarios del diablo.....	101
Característica zoomorfa del diablo.....	103
<i>Concordancia Huari, Supay, Tío y diablo</i>	107
CONCLUSIÓN	112
CONCLUSIÓN	114
BIBLIOGRAFÍA	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
ANEXOS	
I EL RELATO DE LOS DIABLOS	I
II PROGRAMA DEL CARNAVAL 2000 DE ORURO	XI
III CANTO DE LLEGADA	XIV
IV CANTO DE DESPEDIDA	XV

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a mi familia por su apoyo y paciencia durante los años que necesitó la redacción de este trabajo, especialmente mi marido que tuvo que renunciar a varias actividades para dejarme escribir. También agradezco a toda la gente que conocí en Perú y Bolivia por haberme comunicado la pasión de la *Diablada*, y todo lo relacionado a los Andes.

Pero la persona que merece el máximo de crédito es mi directora de investigación. Sin su fe y asistencia, este trabajo no existiría. Muchas gracias señora Poupeney Hart.

INTRODUCCIÓN

En la región andina de habla aymara¹ existe una danza-ritual que se baila con mucho fervor durante las fiestas patronales y los días de Carnaval, cuando legiones de diablos invaden las calles saltando al compás de una música de banda, disfrazados con atuendos policromos profusamente decorados. Lo más sobresaliente de este evento son las enormes máscaras cornudas, ornamentadas con reptiles. En ciertos momentos surge un ángel que persigue a ese conjunto de demonios que va acompañado de unos animales ligados a la mitología andina. Se trata de la *Diablada*, un ritual panandino² que representa, en un primer nivel, la lucha alegórica del Bien contra el Mal. En un segundo nivel, interpreta la historia de la región andina, lo que intentaremos demostrar en este trabajo.

Para desarrollar este segundo nivel de interpretación, es importante señalar que la *Diablada* no representa la historia escrita en textos. Remite, más bien, a la historia inscrita en la memoria de una colectividad y que plasma una verdadera narrativa que se representa mediante diversos signos (ritos, coreografía, vestuario, diálogos). Designamos *Historia* a la relación de los acontecimientos socio-históricos, políticos y religiosos de un pueblo. Las sociedades andinas³ supieron conservar y transmitir esta historia mediante un conjunto de prácticas orales y gestuales tradicionales tales como las narraciones, la música, el teatro y las danzas. Siguiendo esta pauta, la *Diablada* actúa

¹ La denominación *aymara* fue utilizada por primera vez en 1559 por Polo de Ondegardo para designar a ciertas poblaciones del altiplano peruano-boliviano. Durante el incario, se nombraban *Collas* a esos habitantes del altiplano que vivían en el litoral del lago Titicaca, y *Collao* la región incluida desde el mismo lago hasta el sur de la actual Bolivia, nombre que los incas modificaron por *Collasuyo* para delimitar la parte austral del imperio. El reino Colla permaneció de 1200 a 1440 y tenía su núcleo en el lago Titicaca.

² En la región andina, área que concierne a nuestro trabajo, este ritual se celebra principalmente en Oruro (Bolivia) con su Carnaval, en Puno (Perú) con la Fiesta de la Candelaria y en Chile, durante la Fiesta de La Tirana.

³ Recurrimos a la denominación *andina* aun cuando la danza-ritual involucra en su mayoría sólo a la población aymara puesto que, por una parte, hay una tendencia a no diferenciar a los aymaras de los demás grupos indígenas andinos. Eso se explica por el reparto de un mismo territorio y una historia común con los quechuas, kallawayas, urus y pukinas durante un largo periodo que hizo borrar muchas distinciones. Por otra parte, hay una influencia recíproca entre aymaras y quechuas establecida por una continua interacción entre ambos, forjando prácticamente una unidad cultural. Por estas razones utilizamos el concepto de cultura andina.

como tradición oral y discurso gestual al relatar, vía la teatralidad, su propia historia vivida.

Clasificamos la danza-ritual como tradición oral no tanto porque se trata de un evento verbal (aunque se hallan intercambios verbales en la representación dialogada orureña), sino para subrayar la importancia que tuvo la memoria de una sociedad durante siglos. En este sentido, la oralidad engloba mucho más que lo verbal, como lo advierte Zumthor al decir que «[l]’oralité ne se réduit pas à l’action de la voix. Expansion du corps, celle-ci ne l’épuise pas. L’oralité implique tout ce qui, en nous, s’adresse à l’autre : fût-ce un geste muet, un regard» (1983:193). La *Diablada* posibilita, asimismo, la preservación de los fundamentos de la existencia colectiva propia, al reformular la articulación del pasado en el presente. Asume, como lo anota el etnólogo belga Vansina, la función de perpetuar «lo que pasó» puesto que «la tradición oral es la principal *fuentes histórica* que puede ser utilizada para la reconstrucción del pasado» (cit. en Merino de Zela, 1977:69). La comunidad andina representa, año tras año, el ritual danzado que se concibió durante la colonia y transmite, de manera gestual y oral, su interpretación particular de la historia, evocando diversas creencias, costumbres y sucesos de diferentes épocas.

Relacionamos el fenómeno de la *Diablada* con el ritual por diversas razones: expresión que implica actos y gestos, el ritual es un modo de representación que no consiste en imitación o conmemoración, sino en la reactualización de un acontecimiento representado (Ryan, 1977). El ritual de la *Diablada* reactualiza el pasado mediante una danza teatralizada cargada de simbología ligada a éste. La *Diablada* como ritual es parte de una ceremonia colectiva que proporciona una cohesión con el pasado andino. El aspecto del ritual en la *Diablada* permite atenuar ciertas nostalgias así como preservar las tradiciones; es una celebración de la visión que tiene la sociedad andina de su historia y sus creencias. La *Diablada*, discurso gestual y ritual, no relata un pasado acabado, sino un pasado que sigue manifestándose en un presente que se transforma y redefine constantemente. En esta medida, el contenido transmitido necesita de la práctica ritual para actualizarse cuando consideramos a la danza-ritual como una forma de

comunicación sobre la realidad andina que, por su naturaleza, permite perpetuar tradiciones ancestrales en un presente innovador.

La *Diablada* consiste además en una *performance*⁴ con la presencia de actores o *actantes*⁵ y una combinación de modos (voz, gestos, disfraces, música). Se establece una relación entre los ejecutantes y el público, provocando un juego de dramatización para transmitir un mensaje (lucha del Bien contra el Mal) a los espectadores. Es un evento espectacular que se representa sin texto escrito (salvo la representación dialogada orureña). En este sentido, se aproxima a lo que Ubersfeld considera como la «esencia» del teatro, declarando que «le théâtre n'est pas un genre littéraire. Il est une pratique scénique» (Ubersfeld, 1988:23).

Sin embargo, a través de la ficción teatral, cierto sector de la población andina representa en el segundo nivel de la *Diablada* un verdadero vivir que no es una fábula imaginada: la acción representada tiene como objeto la vida y la historia relatada por los andinos mismos, según sus propias tradiciones. Ya que esta historia no se cuenta sino que se vive bailando, es difícil establecer el origen de este ritual. Existen variedades de danzas con diablos que subsisten hasta hoy día en distintos sitios de la región andina y resulta problemático atribuir un origen común a todas. Algunos investigadores sostienen que es creación de los misioneros españoles para catequizar a los indígenas. Otros, especialmente los de procedencia andina, afirman que es prehispánica y preincaica (fruto de la población aymara, estaría vinculada al culto a los muertos y a la fertilidad), y que fue transformada posteriormente por los evangelizadores para servir como modelo de conversión⁶. Según estos estudiosos, el ritual se originó en Oruro para difundirse después por diversas regiones andinas. Actualmente, la mayoría de sitios Web de turismo andino favorecen esta opinión. Opinamos más bien que la danza-ritual como tal

⁴ Término inglés utilizado por Paul Zumthor. Según él, «[l]a *performance*, c'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances (que le texte, par ailleurs, à l'aide de moyens linguistiques, le représente ou non) se trouvent concrètement confrontés, indiscutables» (Zumthor, 1983:33). Analizaremos más en detalle este asunto en el primer capítulo.

⁵ Los que encarnan los protagonistas no son meramente actores (personas que simulan); son *actantes* (personas que reaccionan a un suceso) directamente implicados en la actuación.

⁶ Esta última opinión se difundió esencialmente a partir de los años 20 con el indigenismo, corriente que reivindica una justicia íntegra para todos los indígenas y tiende a idealizar el pasado prehispánico.

se originó durante la colonia para cumplir fines de evangelización y que los atributos indígenas fueron agregados, especialmente durante el barroco, por la población andina, creando así un «estilo mestizo» que corresponde al llamado «barroco andino»⁷.

Tratar de comprobar la génesis de la ceremonia no es el objetivo de nuestro estudio: esto ya ha sido ampliamente trabajado, especialmente por la antropología. El mencionar a los antropólogos se explica porque nuestro trabajo engloba muchos elementos investigados por ellos. No existe, en cambio, tanta información sobre el ritual como tal y hemos encontrado sólo una obra que trata exclusivamente de la *Diablada*, la de Jorge Enrique Vargas Luza (1988). Está escrita desde la perspectiva de un danzante, el autor mismo, como miembro de la Fraternidad Artística y Cultural «La Diablada» de Oruro. Este «diablo» de vocación nos presenta los personajes, describe la coreografía y las máscaras de la *Diablada*, pero desde un punto de vista restringido a su asociación, insistiendo sobre el hecho que la *Diablada* se inició en Oruro y que la que encontramos en otras ciudades es un plagio «inadmisible» de la original. Aparte de esta obra, existen varios sitios en Internet pero la información no parece proceder de una investigación sólida.

La falta de pesquisa se explica por el hecho de que la mayoría de los escritos sobre la *Diablada* versan principalmente sobre el Carnaval de Oruro por ser el carnaval más conocido de la zona andina. Interpretan la *Diablada* como un componente del Carnaval, puesto que es el epicentro de éste, y no como una entidad individual que se ejecuta fuera del Carnaval, e incluso fuera de Bolivia. Lo que sobresale de esos escritos es el origen del Carnaval, su desarrollo en la actualidad, el simbolismo y las descripciones de los ritos ligados a las creencias andinas. En general, falta una investigación más profunda sobre la función de la *Diablada* desde la colonia hasta nuestros días.

⁷ Sea lo que fuera, la cuestión del origen es un elemento discutido en la mayoría de los trabajos, disponiendo cada investigador de su propia hipótesis.

La encuesta más completa sobre el Carnaval de Oruro proviene de la *Antología del Carnaval de Oruro*, compilada por Alberto Guerra Gutiérrez. El trabajo incluye tres tomos publicados en 1970 y sus autores son académicos bolivianos, en su mayoría. El primer tomo es el más descriptivo acerca del desarrollo del Carnaval y pone énfasis en la *Diablada*. El segundo tomo interpreta el origen de la danza-ritual mediante mitos y leyendas de la mitología andina. El tercer tomo reúne los cánticos⁸ o manifestaciones poéticas compuestos por varios poetas, mayoritariamente bolivianos.

Hay que mencionar también a B. Augusto Beltrán Heredia con sus dos obras: *El Carnaval de Oruro* (1956) y *El Carnaval de Oruro y proceso ideológico e historia de los grupos folklóricos* (1962). Las publicaciones no son recientes y carecen de un análisis profundo de la festividad. Aparte del Carnaval de Oruro, no hemos encontrado ninguna obra sobre la Fiesta de la Candelaria celebrada en Puno, Perú o la de la Fiesta de la Tirana en Chile, salvo, como ya mencionamos antes, varios sitios de Internet.

Ante la falta de investigación publicada, ha sido necesario examinar otras ceremonias de diferentes regiones andinas para observar similitudes y adentrarnos mejor en el sistema ritual y mítico del mundo andino. La comprensión de la cosmovisión andina ha sido crucial al momento de interpretar los numerosos atributos indígenas que se insertaron en la ceremonia y la reacción de los indígenas frente a la imposición de nuevas creencias. La preservación de sus tradiciones implicó el desarrollo de mecanismos a fin de confrontar y resistir a la aculturación. Este tema ha sido tratado en un artículo de Elizabeth Monasterios (2001-2002) cuya reflexión aplicamos a la ceremonia de la *Diablada* y nos permitió examinar sus funciones en el segundo capítulo.

Como ya hemos mencionado, presuponemos que la ceremonia fue elaborada por los misioneros y que sirvió como método que facilitó la evangelización. Para elaborar este aspecto del trabajo ha sido obligatorio examinar el trasfondo religioso de la colonización y las tácticas utilizadas de transmisión de la fe, especialmente las ligadas al

⁸ Plegarias y oraciones especiales presentadas en forma de cánticos, pronunciadas en el templo de la Virgen del Socavón (Candelaria).

teatro litúrgico. Suponemos que los misioneros se basaron, por una parte, en modelos teatrales hispánicos de la época medieval como los autos sacramentales, los dramas alegóricos, las farsas espectaculares y los entremeses⁹. Hemos investigado entonces estos modelos medievales, basándonos, entre otros, en las obras de García Montero (1984), Gómez Moreno (1991), R. Donovan (1958) y Julia Elena Fortún (1961). Por otra parte, consideramos que los religiosos compusieron sus propios dramas evangelizadores e incluyeron elementos autóctonos que simplificaban la comprensión y motivación de los indígenas. Para desarrollar esta idea, hemos recurrido a las obras de Otón Arróniz (1979) y José Juan Arrom (1967). En lo que concierne a los elementos indígenas incorporados en las tácticas evangelizadoras, hemos inquirido las prácticas prehispánicas, las cuales vinieron a ser prohibidas o adaptadas durante la colonia, como lo demuestra bien el texto de Berta Ares Queija (1984).

Los textos antropológicos referidos al principio sirvieron al desarrollo del tercer capítulo que se centra en el sincretismo religioso y la función que ejerce el ritual de la *Diablada* en el mantenimiento del equilibrio del mundo andino. Sería demasiado largo mencionar las obras que nos posibilitaron desarrollar este capítulo.

Aparte de la investigación bibliográfica que apoya el trabajo, hemos conseguido presenciar en varias ocasiones la *Diablada* en Puno y en La Paz, durante algunas festividades ejecutadas en los meses de julio-agosto de 1997. Hemos aprovechado también nuestra estancia discutiendo con la gente familiarizada con el fenómeno así como con los mascareros. Poseemos igualmente grabaciones videos del Festival de la Candelaria de Puno (febrero 1997 y 2000) y del Carnaval de Oruro (marzo 2000).

Se carece en todo caso de un trabajo que trate de la *Diablada* y sus funciones, en particular desde una perspectiva literaria. Es lo que nos proponemos ofrecer en este estudio al mostrar de qué manera la *Diablada* se puede interpretar como una

⁹ El *auto* es una composición dramática en la que intervienen personajes bíblicos. El *auto sacramental* tiene por tema la Eucaristía. El drama *alegórico* es una representación teatral en la que figuras simbólicas encarnan ideas abstractas, tal como la Virtud, el Vicio, etc. La *farsa* es una pieza cómica y breve, sin más objeto que hacer reír. La palabra *entremés* proviene del catalán *intermets* que significa «entre los platos» por representar e intercalar farsas entre plato y plato durante los banquetes.

representación teatral de la historia andina donde se manifiesta, a través de una danza simbólica, la memoria colectiva andina. Hemos presentado la danza-ritual tal como se expresa en el presente con el propósito de introducir el evento al lector para que éste pueda entender mejor las distintas funciones que asumió este ritual desde la colonia hasta la actualidad. Ya que una parte del trabajo está basada en el teatro, ha sido indispensable recurrir a la semiótica teatral, principalmente a las obras de María del Carmen Bobes Naves (1997), Anne Ubersfeld (1988) y Keir Elam (1988). Trataremos también de explicar el modo en que la manifestación teatral de la *Diablada*, que incluye símbolos y gestos particulares, se apropia de los mecanismos y de la estructura del ritual para representarse.

El lector debe tomar en cuenta que la autora del trabajo no es de cultura andina y que, por lo tanto, se acercará a la ceremonia desde la perspectiva de una espectadora de otra cultura.

El primer capítulo del trabajo ofrece al lector toda la información acerca de la representación contemporánea de la *Diablada*. La primera parte del capítulo discurre sobre el carácter general del drama ritual por medio de elementos propios de la semiótica teatral. La segunda analiza un caso particular de la danza-ritual celebrada por un grupo orureño. Juzgamos esencial describir en esta última los personajes implicados, el espacio donde se produce el ritual y el desarrollo del drama con el propósito de explicar, en los siguientes capítulos, las diferentes funciones que ocupa la *Diablada* durante los diferentes periodos.

El segundo capítulo está consagrado al encuentro de las dos culturas, de lo que resultó la creación de nuevas prácticas como la *Diablada*. En la época colonial, el mismo ritual de la *Diablada* asumió dos funciones distintas: la primera, expuesta en la primera sección del capítulo, ser una táctica para la evangelización, y la segunda, elaborada en la segunda sección, volverse en un mecanismo de enfrentamiento y de resistencia para la preservación de las tradiciones andinas.

El tercer capítulo trata sobre las innovaciones aportadas a la *Diablada* desde el barroco hasta la actualidad. En los tiempos modernos podemos hablar de un auténtico sincretismo religioso o, más bien, de una concordancia que se estableció entre las dos religiones. La danza-ritual asume, desde entonces, la función de mantener el equilibrio que concurre entre el hombre, las fuerzas sobrenaturales (tanto las deidades andinas como las católicas) y la naturaleza. Con el fin de percibir este sincretismo religioso en la *Diablada*, hemos estimado relevante presentar, en un primer momento del capítulo, el desarrollo de la *Diablada* durante el Carnaval de Oruro. En un segundo momento examinamos las entidades sobrenaturales implicadas en la danza-ritual y exponemos la relación de reciprocidad que se halla entre ellas y los humanos.

Pues bien, hemos mencionado al principio que el ritual se celebra particularmente en las regiones aymaras de los Andes y que consiste en una danza, ejecutada sobre una música marcial, donde prolifera una gran cantidad de diablos perseguidos por ángeles y donde figuran también unos animales. El capítulo que sigue proporciona una descripción más elaborada de todos estos aspectos.

Capítulo 1:

REPRESENTACIÓN ACTUAL

Iniciaremos nuestro estudio con el primer nivel de indagación del drama de la *Diablada*, es decir, la lucha alegórica del Bien contra el Mal, tal como se representa hoy día. Empleamos el término «drama» puesto que se trata de un género ficticio, destinado a ser representado ante un público, en un tiempo presente y ordenado según convenciones particulares que incluyen espacios, personajes y acciones. Es un drama alegórico en donde los personajes (San Miguel, Lucifer, diablos) encarnan ideas abstractas (el Bien, el Mal, los siete pecados capitales) para transmitir un mensaje.

Examinaremos en la primera parte del capítulo el carácter general de este fenómeno espectacular tal como se manifiesta en la tradición andina, pero no se puede perder de vista (aunque no nos podamos explayar sobre el asunto) que las ceremonias donde figuran diablos corresponden a un evento panamericano¹⁰ (por no decir internacional). En la segunda sección nos apoyaremos en la semiótica teatral a fin de estudiar la danza-ritual con sus características propias: personajes, espacio y tiempo. De este modo, entraremos en los detalles de estas particularidades dramáticas así como en la representación (o acción), y nos concentraremos sobre un ejemplo del drama tal como se celebra en Oruro por el conjunto Fraternidad Artística y Cultural «La Diablada».

¹⁰ Existen danzas aparentadas ejecutadas en diversos países del continente americano como en Argentina (Huamahuaca), durante el Carnaval; Nicaragua (Masaya y León), en la fiesta de San Gerónimo; Panamá; Ecuador (Chambo), en la fiesta de San Juan Evangelista; Cuba, el día de los Reyes; Venezuela (San Francisco de Yare, San Carlos, Tucupido, Tocuyito, San Francisco de Asís) en la fiesta de San Juan, Corpus Christi y el día de los inocentes. Aparentemente Venezuela es el país americano en el que los diablos aparecen en mayor profusión y dispersión geográfica (Félix Coluccio en Guerra Gutiérrez, I, 1970).

Carácter general

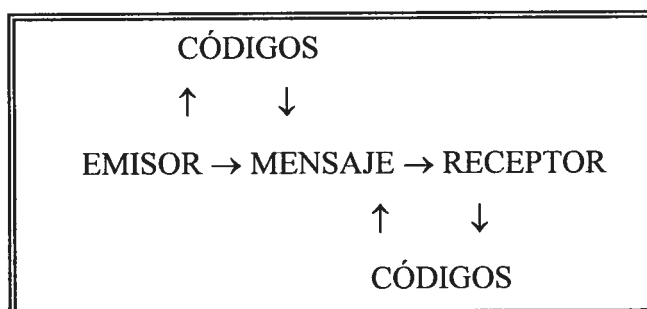
Como acabamos de mencionar, la presencia de diablos en algunas fiestas es una práctica que, por cierto, va más allá del contexto andino. En éste, se exhiben en danzas callejeras, principalmente en el Carnaval y en ciertas fiestas religiosas y patronales, o en farsas teatrales, recuerdos del teatro de la evangelización. Se pueden calificar estas representaciones como actos de *performance* puesto que incluyen a *actantes* que interpretan un papel articulado por medios (voz, gestos, disfraces, música) en un tiempo y lugar definido. Zumthor (1983) ordena el fenómeno según cinco fases de operaciones¹¹:

[1. Producción] → 2. Transmisión → 3. Recepción → 4. Conservación → 5. Repetición

El autor sitúa la *performance* en las fases 2 y 3, ó 1, 2 y 3 en el caso de improvisación. La *Diablada* incluye las cinco fases puesto que, además de servir como mecanismo de transmisión, es tradición oral: se conserva y se repite el mensaje verbal, o simplemente gestual. La fase 1 se refiere a la producción inicial del ritual que se vuelve repetición.

La *performance* sirve para transmitir valores establecidos por la sociedad (Zumthor, 1983). En el caso de la *Diablada*, se valora en principio el Bien (fuerzas celestiales) frente al Mal (fuerzas diabólicas). El drama de la *Diablada* es, entonces, un instrumento comunicativo que sirve para transmitir este mensaje con el empleo de signos verbales (farsa dialogada) y no-verbales (disfraces, gestos, etc.), y códigos captados por los espectadores. Para concebir mejor este concepto de transmisión, hemos adaptado el esquema de la comunicación dramática elaborado por Elam (1980:33):

¹¹ Adaptamos los estudios de Zumthor, que tratan de la poesía oral, para aplicar el concepto de *performance* a la *Diablada*.



Según este esquema, se puede presentar así la *Diablada*: el *actante* (emisor) transmite un mensaje (el Bien contra el Mal), asociado a varios códigos (religión católica, gestos, etc.). Esta transmisión se efectúa por medio de transmisores (disfraces, cuerpos, música, voz) que permiten la comprensión por parte del espectador (receptor). Éste interpreta lo transmitido según otros códigos (por ejemplo, cosmovisión andina), modificando entonces el mensaje al entrar en un proceso de sincretismo religioso. La retención del mensaje permite su reproducción. En este sentido, «la communication est mémoire, souple, malléable, nomade et (grâce à la présence des corps) globalisante» (Zumthor, 1983:34). El *actante* o personaje dramático se vuelve la piedra angular para transmitir el mensaje.

Personaje dramático y ritual

El mensaje del «Bien contra el Mal» está personificado por personajes ya conocidos del público; las figuras destacadas emanan de la tradición bíblica. Como no concurre ninguna construcción de personajes durante la representación y, en la mayoría de los casos, ningún diálogo, la *Diablada* no cabe en la categoría de drama convencional. Por lo tanto, recurrimos al término «ritual» para definir este drama que emplea una serie de símbolos, como el disfraz, para determinar la interpretación. Mendoza proporciona una definición de ritual que corresponde bien a lo generado en la *Diablada*:

«Los rituales en general se pueden definir como tiempos y espacios socialmente demarcados en los cuales formas simbólicas altamente elaboradas, por ejemplo danzas, se llevan a cabo. En ellos, ciertos símbolos iconográficos, ya sean actos, palabras o cosas, tienen la capacidad de sintetizar significados socioculturales complejos que provienen de variados ámbitos y de

contextos específicos, convirtiéndose así en los vehículos a través de los cuales se construyen mensajes y circulan múltiples significados.» (Mendoza, 1989:505).

La plurivalencia de los símbolos iconográficos consolida el ritual e insinúa conformidades que conciernen tanto a los participantes como a los espectadores. Cada individuo interpreta las ideas evocadas a su manera, lo que transforma el simbolismo en un lenguaje más universal que el habla cotidiana (Hourantier, 1984). Podemos hablar entonces de meta-comunicación, en tanto se transmiten e intercambian varios símbolos y mensajes. Que sean orales, gestuales o visuales, los símbolos guían a los espectadores, emitiendo conceptos disimulados en una realidad concreta. Estos símbolos sirven para profundizar lo que se está representado y actualizar las tradiciones. También sintetizan y ponen de manifiesto los conflictos históricos y contemporáneos que conciernen a la sociedad andina.

El proceso de comunicación en los rituales se realiza mediante la difusión de símbolos que representan conceptos determinados por una sociedad sobre fenómenos naturales y sobrenaturales. Los códigos de los rituales cumplen dos cargos al mismo tiempo: convierten conceptos en mensajes y transforman individuos en *actantes* que reactualizan la historia andina. Los dos procesos generan información y crean nuevos mensajes (Buechler, 1980). Los *actantes* se apoyan en formas simbólicas heredadas del pasado prehispánico. Los mensajes se yuxtaponen o se superponen, creando una multiplicidad de estratos relacionados entre ellos. Esta acumulación de símbolos que se relacionan entre sí crea una estructura simbólica que Turner describe como multivocal (Buechler, 1980). La «multivocalidad» permite a los individuos extraer, de la amalgama de símbolos expresados durante un ritual, significaciones relevantes a sus situaciones particulares.

El público que asiste a la representación reconoce a los personajes morales por el disfraz y los símbolos. El atuendo con sus atributos se vuelve el elemento esencial para la identificación del personaje. Mencionamos igualmente que los que encarnan a los protagonistas no son profesionales del teatro o de la danza, sino más bien individuos dedicados a reactuar los dramas de la existencia, como la lucha entre Miguel y Satanás.

Por su parte, los espectadores reconocen la historia bíblica de un modo similar al de cuando asisten a la misa. Durante este último ritual, como en la *Diablada*, no es necesario explicar la historia cristiana; ya está asimilada. Por lo demás, «l'acte rituel exprime simultanément de nombreuses croyances et intentions, les unes connues des participants, les autres plus ou moins inconscientes» (Ryan, 1977:11). Describir todos los sucesos sería demasiado fastidioso y largo y, al mismo tiempo, el cura dispone de un tiempo limitado para celebrar la misa. El drama de la *Diablada* dispone, como en el caso en la misa, de un tiempo limitado para su representación. Se acerca asimismo al ritual por ser regularmente representada durante el curso de una verdadera ceremonia en un espacio determinado.

Espacio teatral

El espacio de representación es el lugar donde se posibilita la transmisión de mensajes en la que «[l]'activité des humains se déploie dans un certain lieu et tisse entre eux (et entre eux et les spectateurs) un rapport tridimensionnel» (Ubersfeld, 1988 :139). Es el lugar físico donde se realizará la representación. El drama de la *Diablada* es un espectáculo en directo que se presenta para un público presente. El drama dispone de una limitación temporal, un espacio definido y unos personajes que actúan según una disposición temporal y espacial propia, movidos por su propio impulso y no por un narrador que les señala espacios, tiempos, palabras y movimientos. Los personajes presentan una lucha bíblica que se entiende sin recurrir a ningún decorado o diálogo¹². El espacio está al servicio del actor y de la acción dramática.

Durante los espectáculos al aire libre, el lugar donde se celebra el ritual teatral se encuentra en el centro del espacio que ocupan los espectadores. Cuando se trata de desfiles callejeros, el público está colocado a ambas orillas de la calle. Si el evento tiene lugar en una plaza pública, la gente rodea la acción. La *Diablada* celebrada afuera no implica ninguna restricción espacial, salvo por la dimensión de la calle o de la plaza. El drama se produce dentro de espacios imaginarios (la orilla del averno), pues la

¹² Aunque la representación orureña comprende diálogos, éstos no son fundamentales para entender el drama.

imaginación humana no tiene límites, para ser vista y oída en unos confines espaciales reales concretos (calle, plaza, teatro, etc.).

Las representaciones al aire libre permiten una mayor relación actor-espectador. El público está incluido en el ámbito, hace parte de la acción y por lo tanto, es un miembro activo, un *actante* igualmente. Durante los desfiles, es común ver a alguien del público incorporarse al desfile para ofrecer agua, tomar fotos o filmar. De su parte, los personajes invitan a algunas personas para bailar y festejar con ellos. El público se incorpora como signo escénico.

El ámbito escénico comprende una multitud de signos: sin hablar de las construcciones de la urbe que circundan el espacio dramático y los ruidos producidos en los alrededores (sirenas, pitos, etc.), incluye las reacciones de la muchedumbre (voces de los espectadores, aplausos, gritos de vendedores, risas, etc.) y la música. En palabras de Barthes, la *Diablada* sería una «polifonía informacional de signos». Para aclarar esta idea, citamos por completo la reflexión del autor donde explica la noción de teatralidad:

«¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos y, sin embargo, de ritmo diferente, en un determinado momento del espectáculo recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes del decorado, vestuario, etc.) pero algunas de estas informaciones se mantienen (éste es el caso del decorado), mientras que otras cambian (la palabra, los gestos): estamos, pues, ante una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos» (cit. en Trapero, 1989:42).

Desde su inicio, el drama de la *Diablada* envía una multitud de mensajes con varios ritmos. Los espectadores perciben estos mensajes como una red de significaciones. Al momento de abordar esta «densidad de signos», recurriremos a un ejemplo específico de la *Diablada* celebrada en Oruro por el conjunto Fraternidad Artística y Cultural «La Diablada».

Caso particular: la *Diablada* de Oruro

Para detallar el fenómeno con todas sus características, nos hemos basado principalmente en la obra de Vargas Luza (1998) por ser la más reciente y proveer la información más completa sobre los personajes implicados y las figuras coreográficas propias del conjunto en cuestión. Empezaremos con unos datos sobre el grupo para seguir después con el argumento del drama, los personajes, el desarrollo del drama, el espacio y el tiempo de representación.

Conjunto

El conjunto Fraternidad Artística y Cultural «La Diablada» se fundó en Oruro, en 1944, bajo el nombre de Sociedad Artística y Cultural «La Diablada», por un grupo de jóvenes orureños de la clase media (Beltrán Heredia, 1962; Montes Camacho, 1986). Vargas Luza afirma que antes de la creación del grupo, «las comparsas establecidas bailaban en forma un tanto desorganizada y sin coreografía definida, haciéndolo al calor del entusiasmo y sin un patrón de danza» (1998:28). El autor sostiene que la aparición de la Fraternidad permitió que «se uniformar[a]n los disfraces, se instituyó el traje de ensayo, se diagramaron pasos y movimientos y se diseñaron figuras acordes con el mensaje del auto sacramental¹³» (*Ibid.*). Aunque desconocemos cómo se bailaba la *Diablada* antes, es cierto que hoy encontramos una coreografía en la cual se diseñan varias figuras simbólicas como lo veremos más adelante.

Desde su fundación, el grupo está constituido por un número considerable de bailarines y se califica como «la Diablada más numerosa y la segunda en antigüedad¹⁴» (Beltrán Heredia 1962:45). Representa el drama-ritual no sólo en Oruro donde se formó: desde su inicio, recorre varias ciudades sudamericanas y europeas para representarse en

¹³ En el segundo capítulo explicaremos la razón por la cual no compartimos la idea de considerar la *Diablada* como un auto sacramental. Sin embargo, comprenderemos más adelante cómo, por extrapolación, se puede calificar las figuras de la *Diablada* como dramatizaciones de autos sacramentales que tienen como tema central la lucha entre el Bien y el Mal.

¹⁴ El primer conjunto en representarse es *La Gran Tradicional y Auténtica Diablada Oruro*, fundado en 1904 por un grupo de matarifes. En la década de los 40 se instituyen varias formaciones de *Diabladas* que, según Brisset «acortan el texto del relato e instauran la elección de la reina de cada grupo» (2002:312). El autor señala que en 1956 existen 13 agrupaciones reconocidas tanto a escala nacional como internacional y a finales de los 70 se admiten a las mujeres (las actuaciones femeninas eran hasta entonces ejecutadas por varones) y a los disfraces se agregan nuevos elementos.

diversas festividades (festejos del día nacional, ferias, fiestas religiosas) y, sobre todo, en el Carnaval de Oruro, principalmente durante la *Entrada* del Carnaval celebrada el sábado antes del Miércoles de Cenizas y los días que siguen. El drama se representa al aire libre (avenidas, plazas públicas, estadios, canchas, coliseos) y en teatros para reproducir el argumento de lucha entre Bien y Mal.

Según Montes Camacho (1986), el grupo sigue perfeccionando la vestimenta y creando nuevos pasos y figuras y, en consecuencia, «los bailarines se destacan por la geometría de sus pasos, por la sincronización de sus movimientos, por su agilidad, tanto que parecen haber aprendido a andar bailando» (Beltrán Heredia 1956:24). Por los saltos enérgicos efectuados, Fortún (1961) clasifica la danza como perteneciente al género «abierto» o «danza de expresión» y al subgénero «danza de salto» ya que «los actuales movimientos del baile son marciales, sencillos, rápidos y airosos¹⁵» (en Beltrán Heredia, 1956:52).

Argumento del drama

Antes de especificar las particularidades del drama, juzgamos importante presentar la trama para facilitar la comprensión de las características que siguen. La obra coreográfica y dialogada representa la invasión de diablos a la Tierra para apoderarse de las almas de los humanos y así convertirlas al Mal. Ante el descontento de Lucifer, rey de las tinieblas, el arcángel San Miguel, representante de la justicia divina, logra derrotarlos con la ayuda de la Virgen del Socavón¹⁶, patrona de los mineros, y hace regresar a Lucifer y sus secuaces al infierno.

Beltrán Heredia (1956) nos informa que la danza-ritual, sin la representación del *Relato*, que suele presentarse en medio de la danza, dura cincuenta minutos más o menos. Con o sin el *Relato*, los personajes son siempre los mismos. Conviene comentar que, anteriormente, la *Diablada* era un baile exclusivo de mineros puesto que la ciudad

¹⁵ Fortún define las danzas «abiertas» como danzas saltadoras al contrario de las danzas «cerradas» atribuidas a las culturas agrícolas «en las que los pies apenas se separan del suelo y son en su mayoría de ronda o serpentina» (Fortún, 1961:40).

¹⁶ En Oruro, la Virgen de la Candelaria es denominada Virgen del Socavón por ser patrona de los mineros. Este aspecto lo analizaremos en el capítulo tres.

de Oruro, desde su fundación, ha tenido la industria minera como eje económico de su desarrollo. Hoy la danza-ritual está conformada por todas las clases sociales.

Personajes

Hace falta conocer a los personajes que permiten la interpretación del drama alegórico religioso. El conjunto que nos concierne reúne los siguientes protagonistas¹⁷:

ANGEL

Figura más relevante del drama; representa al arcángel San Miguel, adversario del Mal. Es quien dirige los movimientos de los danzarines con un pito, mientras lucha contra los diablos.

LUCIFER

Encarna a Luzbel, serafín que se rebeló contra Dios para convertirse en Lucifer. Reside en el infierno donde reina sobre las almas perdidas. En la danza, protagoniza el papel de comandante de las fuerzas del Mal quien organiza la invasión en la tierra.

SATANÁS

Constituye el segundo ente de las huestes infernales encargado de convertir a los humanos al Mal. Su labor en la danza consiste en dirigir los cuadros coreográficos que realizan los demás personajes de la *Diablada*.

DIABLOS

Son los portadores de los siete pecados capitales¹⁸: la Soberbia, la Avaricia, la Lujuria, la Ira, la Gula, la Envidia y la Pereza. En la representación, son el centro de atracción por ejecutar saltos atléticos dignos de admiración.

¹⁷ Toda la información proviene de la obra de Vargas Luza.

¹⁸ «Los Pecados», explica García Gavidia, «son la representación del mal y de la oportunidad de pecar en el mundo; de allí que los roles principales le correspondan al diablo, al mundo, a la carne y a los siete pecados capitales.» (2002:345).

*CHINA SUPAY*¹⁹

Es la fiel colaboradora de Lucifer quien incita al hombre a cometer el pecado original. En el drama interpreta el papel de compañera inseparable de Lucifer.

CHINA DIABLA

Sale en busca de mujeres para convertirlas al Mal. En el drama personifica la obscenidad e intenta ofender a San Miguel con sus movimientos.

DIABLESAS

Figuras creadas por Jorge Vargas para la Fraternidad «La Diablada». Son las portadoras de los siete pecados capitales con el propósito de facilitar el dominio sobre los humanos. Durante el drama, avanzan delante de la tropa, prepararan el espacio para la presentación del conjunto y posteriormente realizan los mismos cuadros que los diablos.

DIABLILLOS Y DIABLILLAS

Los niños representan las presas inocentes de la maldad. Combinada la inocencia con la maldad, son los seres malignos del futuro. En la acción del drama, realizan sus primeros intentos. En la mayoría de los casos, los niños siguen la tradición de los padres que también participan en el drama.

HUKUMARIS

Son los seres mitológicos andinos que habitan en las serranías del altiplano. Según los mitos, acechan a sus víctimas en los días de fiesta y secuestran a las doncellas. En el drama, acompañando al conjunto de diablos, tienen la labor de divertir al público simulando el rapto de las jóvenes al sacarlas a bailar.

¹⁹ *China*: término que designa «mujer»; *Supay*: vocablo equivalente a «demonio». Analizaremos este último en el siguiente capítulo. *China supay* actúa como la esposa de Lucifer.

OSOS

Procedentes también de tradiciones andinas, son los seres que atemorizan a los habitantes atacando sus rebaños y también a las jóvenes vírgenes. Al igual que los *Hukumaris*, son los encargados de la diversión del público y del buen desarrollo de la representación. Controlan que los danzantes tengan suficiente lugar para sus ejecuciones.

CÓNDOR

Es un elemento ligado a la mitología andina, especialmente al mito de *Huari*²⁰ y es también una divinidad celestial (*Wamani*) así como un símbolo nacional. Su participación en el drama se circunscribe inicialmente a la presentación del conjunto, y, posteriormente, es el punto principal de referencia para las figuras por realizarse.

Para interpretar mejor las relaciones que proporcionan entre sí los personajes dentro del argumento del drama, creemos útil presentar el modelo *actancial*, basado sobre los seis *actantes* de Greimas, herramienta que permite visualizar la idea central y las fuerzas principales del drama.

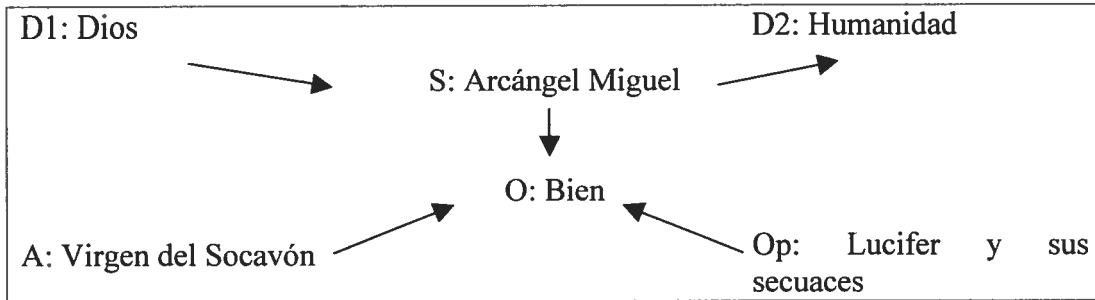
Modelo actancial²¹

Los *actantes* elaborados por Greimas son: sujeto (S), objeto (O), destinador (D1), destinatario (D2), adyuvante (1) y oponente (Op)²². He aquí el modelo aplicado a la *Diablada* que nos concierne:

²⁰ Mito que, según unos, dio origen a la *Diablada* antes de la llegada de los españoles. Analizaremos este mito en el tercer capítulo para comprender la simbología andina integrada en el drama.

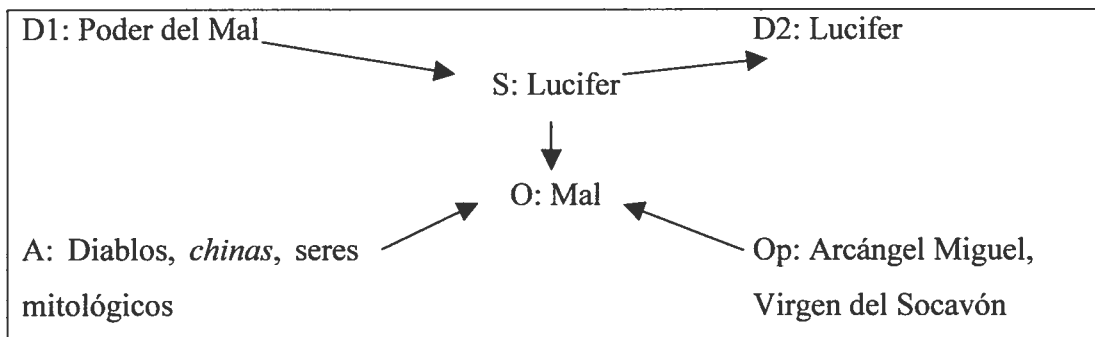
²¹ Recurrimos a la interpretación que hace Ubersfeld (1988) de la propuesta de A.J. Greimas.

²² Como lo aclara Ubersfeld, un *actante* puede ser una abstracción (Dios, el Poder), un personaje colectivo (Ejército) o un grupo de varios personajes (acólitos de Lucifer).



Es Dios quien manda a San Miguel para combatir el Mal (Lucifer y sus secuaces) y así restablecer el Bien, ayudado por la Virgen del Socavón, para salvar la humanidad. El oponente es el rival del sujeto que tiene que combatir al sujeto, impidiendo que se implante el Bien. Para conseguir esta victoria deseada, Lucifer debe aniquilar a San Miguel, lo que significa vencer a Dios.

Nos encontramos frente a una verdadera dramatización con un conflicto ideológico donde el adversario es también sujeto de un deseo. El contra modelo se presenta entonces de la manera siguiente:



Es el poder del Mal el que incita a Lucifer a invadir la Tierra, con la ayuda de sus acólitos, con el afán de dominar el mundo. Las fuerzas divinas, al no permitir esta acción, logran derrotar y devolverlos al infierno. Analizamos ahora el desarrollo de estos *actantes* en el drama de la *Diablada*.

Desarrollo del drama

Este drama danzado se representa por medio de diversas figuras coreográficas con sus respectivas mudanzas conformes al mensaje alegórico. Cada figura interpreta un hecho o un episodio²³. Su presentación se divide en dos actos con el *Relato* presentado entre los dos. Lo que ignoramos es cómo llegaron a formarse esas figuras, aunque no faltan hipótesis de esto. No olvidemos que el medio de difusión era, durante la época prehispánica, y sigue siendo aún hoy, la oralidad, la cual involucra también imágenes. De hecho, la *Diablada* nos hace pensar en una historia contada con uso de gestos que forman símbolos. Veamos ahora el desarrollo de las figuras coreográficas para luego procurar interpretarlas.

ACTO PRIMERO

La Introducción o Paseo del Diablo

La tierra es amenazada e invadida por los demonios, quienes ingresan, uno a uno en filas, a la explanada por ambos costados, una fila con pañuelos verdes y la otra con rojos. La fila verde es la que «rompe la danza» por la derecha y la fila roja lo hace por la izquierda para formar columnas. Luego, esperan la llegada de la corte infernal presidida por Lucifer que, junto a Satanás, festejan su triunfo en un ir y venir dando saltos y vueltas.

El Saludo

Una vez realizada la invasión a la tierra, los demonios se aprestan a rendir homenaje a sus reyes Lucifer y Satanás que, escoltados por las *chinas*, toman posesión de sus aposentos en la parte norte de la explanada, mientras que el Ángel, desaparecido hasta ese momento, parece tener secuestradas a las *chinas* diablas, diablesas y diablillos, en la zona sur.

Los diablos, que se encuentran formados en dos columnas en los extremos este y oeste efectúan la ceremonia en grupos que, de acuerdo a la cantidad de bailarines, suelen ser de tres o cuatro por fila en pareja. Recorren de sur a norte, presentando su reverencia

²³ Toda la información proviene de la obra de Vargas Luza.

o «Saludo» primero a Lucifer y luego a Satanás y retornan de norte a sur hasta colocarse nuevamente en su posición original en espera de la siguiente figura.

El Ovillo

Luego que las huestes infernales toman posesión de la tierra y que los diablos presentan el homenaje a sus soberanos, llega a su clímax la euforia diablesca con el cuadro de mayor importancia.

Lucifer danza solo hasta el centro del escenario donde espera la llegada de los seres del averno para festejar su conquista. Primero llegan los diablillos que en fila de uno salen hasta el lugar en que se encuentra Lucifer a quien rodean y, luego de ovacionarlo, se retiran hacia el lado opuesto de su partida.

Llegan después las preferidas del Mal, las *chinas* diablas y diablesas, que danzan en círculo alrededor de Lucifer y luego de dos giros retornan al lugar de partida. Finalmente les toca a los diablos comenzar en fila de uno con la fila «verde», luego continúa la fila «roja», avanzando ambas hacia el centro, girando en torno a Lucifer en forma de espiral hasta cerrarse totalmente. Una vez todos reunidos, salen de su antro Satanás y las *chinas supay* efectuando un círculo alrededor de los diablos, culminando con el retorno al lugar de partida. Mientras lo hacen, los diablos llevan en andas a su líder, ovacionándolo al grito de «Alarma... arrr arrr», dándose inicio al acto central con la representación del *Relato*, momento en el que, desde el centro del grupo, Lucifer comienza con su proclama: «Yo Luzbel, elegante príncipe de los ángeles rebeldes...». Si no hay la representación del *Relato*, sigue la próxima figura.

ACTO SEGUNDO

El Relato²⁴

El *Relato de los Diablos*, denominado también *Relato de los Siete Pecados Capitales* o como *La Caída de Luzbel*, es un drama alegórico religioso que representa

²⁴ El *Relato* íntegro se encuentra en Anexo 1: *El Relato de los Diablos*, transcrito de las obras de Beltrán Heredia (1956:137-144), Montes Camacho (1986:144-155) y Fortún (1961:13-21).

una lucha dialogada entre las fuerzas malignas y el representante de Dios, el Arcángel Miguel. Se adjudica la autoría del *Relato* original al cura Ladislao Montealegre, párroco de Oruro en 1818. Luego, fue adaptado al teatro por el escritor Rafael Ulises Peláez para la Fraternidad Artística y Cultural «La Diablada». La adaptación comprende tres actos.

El primer acto comienza con el diálogo de Lucifer y Miguel en el límite del Averno. Lucifer da a conocer su poder, arengando a sus huestes a seguirle con el fin de oponerse a los cristianos. En ese momento aparece el Arcángel Miguel, símbolo de paz, para derrotarlos. Hace su aparición también Satanás que, en defensa de su amo, reclama el derecho a gobernar a los cristianos.

El segundo acto presenta los diálogos entre San Miguel y los dos diablos mayores, Lucifer y Satanás, derrotados y rodeados de los Ángeles guerreros.

El tercer acto simboliza la humillación de los diablos. Aquí San Miguel exige la presencia de cada uno de los siete diablos que personifican los pecados capitales. Estos, a su vez, confiesan su labor de perdición y caen rendidos ante el Ángel. La *china supay*, compañera inseparable del demonio, es la última en ser convocada. En su afán de tentar al Ángel, es recriminada y derrotada al igual que sus secuaces, dando fin a la lucha con el triunfo del Bien. Por último, siguen las figuras restantes de la danza.

La Estrella o Firma del Diablo

Mencionamos que la danza-ritual de la *Diablada* se baila principalmente para Carnaval, dedicado éste a la Virgen del Socavón. La Virgen es llamada la Matutina en la Letanía. En las iconografías, se puede ver encima de su aureola la estrella de cinco puntas (Beltrán Heredia, I, 1970). Este signo es formado por los diablos una vez concluido el *Relato* en el que el Ángel derrota a los demonios y los envía a los infiernos. Aunque puede parecer incoherente, Satán es nombrado, del mismo modo que la Virgen, «Estrella de la mañana» por haber tratado de igualarse a Dios. De ahí viene su nombre

«Lucifer» que significa «ángel de luz» o «portador de luz»²⁵ (Busto Saíz, 2002; García Gavidia, 2002).

La figura de la Estrella representa la caída del imperio de Lucifer y la aceptación por los demonios del triunfo de la Virgen y del Arcángel Miguel. Deshecha la concentración del Ovillo, los diablos de ambas filas intercalan sus huestes formando una sola columna y, con paso de caballo, realizan la figura con cinco puntos en el espacio abierto de la plaza. Desde la parte norte de la plaza, Lucifer y Satanás, seguidos de las figuras centrales, avanzan por el centro para llegar a formar un círculo y esperan la llegada de las diablesas y *chinas* diablas que realizan el mismo recorrido. Luego, el Ángel ingresa con paso marcial de ceremonia a ubicarse en el centro de la estrella y los diablos se postran de rodillas, reverentes, estampando de esta forma la firma del diablo. También se lo ha llamado a este cuadro «La firma del Diablo» puesto que los Diablos, al inclinar sus cuerpos a tierra y arrodillarse ante el ángel, consienten estar al servicio de éste en lo futuro.

Las Aspas

Con la actuación del *Relato*, los diablos fueron derrotados; asimismo, la estrella significa que éstos aceptan la imposición del ángel en representación de la Virgen del Socavón y, con las aspas, representan los vientos, las pestes y todos los males que acarrear los pecados a la humanidad.

En la danza, los diablos toman posición cada uno en sus respectivas filas formando escuadras de seis cada una con un monitor. A la orden del ángel, las escuadras se convierten en cuadros, luego ingresa cada monitor al centro en forma diagonal formando una cruz. Así, tomados de la mano, giran siguiendo la dirección contraria a las manecillas del reloj con paso de caballo. Lo interesante de esta figura es que todos los danzarines trabajan en forma simultánea.

²⁵ Busto Saíz (2002) nos informa que la mayoría de los autores definen el pecado de Satanás, cuya naturaleza no está mencionada en la Biblia, como pecado de soberbia, haciendo corresponder las palabras de Isaías a las de Satán: «Subiré al cielo; en lo alto, junto a las estrellas de Dios, levantaré mi trono, y en el monte del testimonio me sentaré, a los lados del norte; Sobre las alturas de las nubes subiré, y seré semejante al altísimo.» (Isaías, 14,13-14).

El Tridente

El arma que utiliza el demonio para inducir al pecado es la astucia, y ésta es significada en la danza por un tridente. En esta figura, los diablos son los encargados de tomar posiciones en columnas de uno para desplazarse hacia el centro. Comienzan por la fila de la izquierda, que se proyecta en línea recta hasta el extremo del frente, formando el eje principal en espera de la fila de la derecha que hará un recorrido en «U», para luego formar un arma de tres puntos. En la zona sur de la plaza, las diablesas y *chinas* diabras organizan un cuadro de bandera que flamea el movimiento del tridente. En el norte, Lucifer y Satanás acompañados por las *chinas supay*, se acomodan en forma de un círculo realizando la base de la figura que es presentada al Ángel en señal de abandonar la impureza.

El Trébol

Los danzarines realizan la figura del trébol para presentarla ante el Ángel como voto de respeto. Ambas filas de diablos se preparan en extremos opuestos en columnas de a uno y enumerados de uno a tres. Al mando del Ángel, los números uno dan un paso a la izquierda, los números dos un paso a la derecha y los números tres se quedan en el centro, logrando tres columnas que, atentas al pito, avanzan hacia el centro hasta encontrarse con las del otro extremo. Una vez enfrentadas las seis columnas, se cruzan de un extremo al otro abriéndose en abanico y al alejarse, forman círculos que serán las hojas del trébol.

Cadena de Tres y Paso del Diablo

Esta característica coreográfica simboliza un desfile de los diablos en homenaje al Ángel a quien reconocen como su nuevo paladín.

Satanás y las *chinas supay* se encuentran ubicados en los extremos norte y sur respectivamente. Cada grupo por su lado ingresa a la «pista de baile» en columnas de a uno hasta encontrarse en el centro frente a frente. En la misma posición realizan media vuelta y se separan para ubicarse en los extremos este y oeste, formando una guardia para el paso de los diablos.

Mientras se desarrolla esa mudanza, los diablos ubicados por filas (roja en el norte y verde en el sur) forman escuadras de tres. Al mando del Ángel, marchan a encontrarse en el centro con paso suave y luego brioso. Una vez enfrentados, continúan el paso, cruzando con brincos enormes y vueltas simultáneas hasta llegar al extremo opuesto.

La Maraña

Significa el caos y la confusión, producto de los pecados de los humanos. Tanto los diablos como las figuras centrales toman ubicación a los costados de la plaza en fila de uno en uno. Con la ayuda de monitores, de acuerdo al número de danzarines, realizan el avance hacia el centro: primeramente, la fila de la derecha por grupos establecidos forma pequeños círculos, luego, preparan la misma mudanza los de la fila de la izquierda formando también círculos en la parte exterior de la primera.

Cuando ya están completamente ubicados, los de la fila interior efectúan «bateo» de doble paso hacia el interior. En cambio, los de la fila exterior lo hacen hacia fuera, y al retorno del paso queda formada totalmente una maraña de brincos.

La Mecapaqueña

La banda de música, que hasta ese momento interpretaba la música de la *Diablada* (música marcial), cambia el ritmo a *huayno*²⁶ y los bailarines proceden a presentar el cuadro anterior del paso del diablo. Flores Barrientos describe la danza de la *Mecapaqueña* como una «especie de trote o *huayño* de modo mayor que encaja perfectamente por un simple traspaso de compás» (en Guerra Gutiérrez, 1970, I:135). Sigue especificando que «la *Mecapaqueña* consta también de tres partes, de a cuatro compases, dos de melodía fuerte y un “fuerte de bajos”, característica especial de la música popular boliviana de los compases simples de dos o cuatro tiempos» (*Ibid.*). El autor nos informa que esta particularidad proviene del «folklore» de los otros departamentos.

²⁶ Canción y baile popular de origen prehispánico.

Conforme a Beltrán Heredia (1956), la música de la *Diablada* ha sufrido numerosas variaciones. El investigador nos indica que las comparsas solían ejecutarse con *quenás*, *tarkas*²⁷ y con el bombo indio o *phutuca*. Actualmente en la *Diablada* se tocan instrumentos de banda, de confección europea, definida como «una tocata plena de marcialidad, del género del paso-doble, alegre» (Beltrán Heredia, 1956:58). Los instrumentos incluyen: pistones, bajos, tambores, bombos y platillos. El tiempo es de 2 por 4, con ritmo brioso. Flores Barrientos nos informa que el tipo de melodía es típicamente español, proviniendo probablemente de las antiguas marchas de los tercios peninsulares (en Guerra Gutiérrez, I, 1970). La música es un signo acústico significativo que determina el contexto dramático; el tono marcial anuncia la llegada de las legiones de diablos como escuadrones que avanzan.

La Cueca

Según Vargas Luza (1998), fue la Fraternidad la que impuso la danza de la cueca²⁸. Los danzantes, formados todos en dos columnas, realizan el movimiento sincronizado en el que se da fin a la presentación de la danza de la *Diablada*.

Balance del drama coreografiado

Como hemos podido constatar, las configuraciones simbólicas logran formarse por la vigorosa colaboración del grupo. Aquellas son de orden lineal, rectas, transformándose después en formas circulares. Indicamos que los movimientos no son meros actos repetitivos; en ellos se percibe, como lo advierte García Gavidia, «una estructura rígida, sea por ejemplo en lo espacio-temporal, en lo secuencial y en aquellos símbolos utilizados y reconocidos por todos», pero que deja paso a la innovación (2002:356). Esta flexibilidad del ritual permite una apropiación y asimilación personal de los símbolos así como la integración de cambios sociales y novedades estéticas. Los movimientos parecen reflejar la organización jerárquica y espacial que marca la vida social andina (Poole, 1991; Bourque, 1994). Incluso los personajes encarnan diferentes

²⁷ *Quenas* y *tarkas*: vocablos quechua para designar tipos de flautas.

²⁸ Baile de pareja suelta, en el que se representa el asedio amoroso de una mujer por un hombre. Los bailarines, que llevan un pañuelo en su mano derecha, trazan figuras circulares, con vueltas y medias vueltas, interrumpidas por diversos floreos. Bailado en el oeste de América del Sur, desde Colombia hasta la Argentina y Bolivia, tiene distintas variedades según las regiones y las épocas (Diccionario de la Real Academia Española).

estratos sociales y niveles de mundos (el nivel celestial –San Miguel– y subterráneo – diablos– son más evidentes, pero veremos en el capítulo tres cómo se admite también el nivel terrenal con la *Pachamama*²⁹). La ordenación de los movimientos delimita la relación entre la estructura espacial y las jerarquías sociales de la cosmología sincrética andina-cristiana. Poole (1991) establece un paralelismo entre los movimientos y las diferentes capas contextuales de parentesco, territorio y autoridad local, interpretando las estructuras espaciales como estructuras horizontales y las jerarquías sociales como estructuras verticales:

«This conjunction of vertical linear hierarchies with horizontal, circular, and zigzag spatial patterns is interpreted as a form of social transformation affecting the individual in his or her relationship to local social organization as well as to the regional religious image for whom dance is performed.» (Poole, 1991:332).

La danza permite una cierta transformación clasificatoria. Las columnas verticales jerárquicas, como las define Poole, se rediseñan para transformarse en formas circulares. Los danzantes que coordinan estas formas se transforman en iconos jerárquicos cuyos disfraces, máscaras y movimientos repetidos transforman al individuo social en un representante anónimo del ritual. El danzante se transforma en «otro» y permuta provisionalmente de clase y nivel. Conforme a Bourque (1994), los movimientos circulares asocian los aspectos públicos, religiosos y domésticos de la sociedad con diferentes zonas espaciales. Los movimientos lineales implican la permutación de uno de estos puntos focales a otro.

Los movimientos pueden ser interpretados también según la simbología católica. La forma del círculo, por ejemplo, representa posiblemente la redondez de la hostia de la comunión mientras que las varias figuras en formas de «S» descifran quizá las letras «S.S.» de las palabras Santísimo Sacramento (Poole, 1991). Por esta contingencia podemos interpretar las figuras de la *Diablada* como dramatizaciones de autos sacramentales que implican los mismos personajes sagrados, es decir, Dios, a través del Santísimo Sacramento, y el diablo y el mismo esquema global: la dramatización del

²⁹ Analizaremos las divisiones del universo andino en el segundo capítulo y las interpretaciones de la *Pachamama* en el tercer capítulo.

triumfo del Bien (Dios) sobre el Mal (diablo). Mencionamos igualmente que, tanto como en los autos sacramentales, la *Diablada* combina música y danzas rítmicas en las cuales se expresa un contenido doctrinal (García Gavidia, 2002). Las otras figuras de la *Diablada* delinean tal vez emblemas literarios místicos o jeroglíficas relacionados con la misa y pasajes bíblicos. Son las interpretaciones que algunos autores atribuían a danzas católicas como la danza de los *seises*³⁰ (Poole, 1990; 1991 (a)).

Por el lado de la simbología indígena, sería interesante referir las figuras en forma de «S» al movimiento ejecutado por la serpiente, reptil importante en la mitología andina como veremos en el tercer capítulo. Las figuras simbólicas, que implican líneas rectas y circulares, también parecen representar la oposición binaria orden-caos que define la sociedad andina. La forma circular caracteriza el mundo subterráneo donde moran las entidades a quien se les imputa la facultad de trastornar el orden³¹. Por oposición, la línea recta simboliza el equilibrio establecido por los humanos mediante rituales³². En el pensamiento andino, ambas categorías son inseparables y, por lo tanto, las dos deben figurar en la *Diablada*. La danza-ritual viene a simbolizar pues la dualidad que concurre entre orden-caos. La personificación de esta oposición binaria por medio de configuraciones ejecutadas por personajes simbólicos suministra a la sociedad andina «una racionalidad con la cual alcanza a diseñar una explicación del mundo y del hombre dentro de él logrando una ubicación coherente de sus alegrías, penas, temores incluso de sus fascinaciones» (Torre Araujo, 1987:16).

Para seguir con nuestra presentación de corte semiótico, falta examinar el tiempo y el espacio teatrales.

Tiempo y espacio teatrales

El *Relato* es un texto que ha sido escrito para ser representado en un tiempo presente limitado y en un espacio determinado. Durante el Carnaval de Oruro, se

³⁰ Veremos esta danza en el siguiente capítulo.

³¹ Analizaremos el carácter del mundo subterráneo así como las entidades que lo habitan en el capítulo tres.

³² Examinaremos la importancia que cumplen los rituales en el mantenimiento del orden en los capítulos dos y tres.

presenta delante del templo de la Virgen del Socavón, para representar la sentencia que les esperan a los seres maléficos:

«Ángel – (Con voz imperativa). Dejad, ¡oh benditos 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».

Como ya mencionamos, los espectadores están implicados en el drama; forman parte del espacio escénico. Lo vemos muy bien en la descripción del tercer acto que empieza con: «Una campana del templo llama a los fieles a la iglesia». Los espectadores que rodean los personajes dramáticos simbolizan esta idea. La teatralización del *Relato* se adapta entonces al espacio escénico y al tiempo de la representación así como al presente del espectador.

La expresión del texto dramático es el diálogo directo que transcurre en un presente simultáneo al tiempo de la representación. El tiempo presente del drama es el enfrentamiento entre el Arcángel Miguel y la corte de los diablos. Aunque estamos en el presente específico de una fábula, eso no impide referencias al pasado de parte de los personajes, como lo hace Lucifer al principio del primer acto al contar el motivo de su conversión y de su caída del cielo. Este pasado, presentado en la palabra presente del diálogo, da sentido al presente y lo llena de significado. De esta manera, nos permite comprender el rencor que empuja a Lucifer a desear el poder del Mal.

Conclusión

El interés que hemos atribuido a la representación de la *Diablada* por el grupo de la Fraternidad así como el recurso a algunas herramientas de la semiología teatral nos permite entender mejor la polifonía de signos dramáticos aludida al principio de este capítulo. Al transmitir un mensaje alegórico ya asimilado de parte del público y mediante personajes bíblicos también conocidos, la *Diablada* es más que un drama; es un ritual que tiene lugar en espacios y tiempos determinados donde se manifiestan una gran cantidad de registros de la vida social, mediante movimientos que en ningún caso son arbitrarios. Las líneas humanas que forman figuras tampoco son arbitrarias; son

otros signos de creación reciente que no dejan de evocar las líneas de Nazca. De hecho, sería interesante observar las figuras de la *Diablada* desde una vista aérea, tal como se contemplan las líneas de Nazca. Es posible que éstas influyeran en los coreógrafos, de manera tal vez inconsciente. Podemos también establecer una relación entre las configuraciones de la *Diablada* y el sistema de *ceque* de Cuzco que está formado por la alineación de varias *huacas*³³. En este sentido, las figuras, tanto como las *huacas*, podrían ser organizadas en sistemas y no ser entendidas en su individualidad sino en el marco de la estructura que forman. A modo del sistema de *ceque*, vendría a concertar un espacio sagrado y una organización social. Que sea o no el caso, la coreografía de la *Diablada* delinea, mediante movimientos cooperativos de grupo, configuraciones espaciales precisas que admiten varias interpretaciones: reflejo de la organización jerárquica y espacial que caracteriza la vida social andina; personificación de la oposición binaria orden-caos; figuración de símbolos católicos o indígenas o la combinación de la simbología de las dos religiones para provocar un sincretismo religioso. Analizaremos esta simbología en el tercer capítulo, lo que nos permitirá sacar mejor partido de las reflexiones presentes. Para seguir, convendría analizar los motivos que impulsaron la creación de este ritual dramatizado, teniendo en cuenta que las prácticas rituales y míticas andinas que constituyen el fundamento de la sociedad andina no pueden ser comprendidos sin recurrir a la historia de la cristianización de la región andina. Es lo que indagaremos en el capítulo siguiente.

³³ *Huaca* o *Wak'a* se define como un ser o espíritu sagrado, habitualmente visto como un antepasado y materializado en forma de cerros, aguas, piedras o momias de antepasados (Castro-Klaren, 1993).

Capítulo 2:

EL ENCUENTRO Y LAS NUEVAS PRÁCTICAS

Como mencionamos anteriormente, la *Diablada* pertenece a la tradición oral, muy valorada en el área andina y siempre relacionada con un conjunto de prácticas artísticas (música, danza) y sociales (rito), cuyo origen remonta a las culturas prehispánicas. La historia de estas civilizaciones era una historia oral que se relataba en las fiestas y ceremonias con el uso de danzas y representaciones «dramáticas» para mantener vivos los mitos y las tradiciones. La danza servía de mecanismo enérgico para interpretar y aún vivir lo sagrado; era un modo de expresión y, como dice Sánchez, «[...] en las ceremonias especiales, las oraciones, además de ser dichas, eran a menudo bailadas» (1956:120).

Al llegar a la región andina, los evangelizadores ignoraban el significado de estos rituales caracterizados por danzas y representaciones «teatrales» ya que desconocían todo lo referente a las estructuras lógicas y míticas del pensamiento andino así como la función de dichos ritos. Muchos veían en ellos un significado idolátrico o un contenido diabólico y vinieron a prohibirlos mientras que «persiguieron a quienes les practicaban acusándoles de paganos, bárbaros, salvajes, o de herejes» (García Gavidía, 2002:333). Este desprecio por lo desconocido se explica por el hecho de que «[e]n todo el periodo de inicio, fortalecimiento y expansión del cristianismo hubo una tendencia marcada de acusar al *otro*, al que es *diferente*, de demoníaco» (*Ibid.*). Pero también algunas de estas ceremonias, aunque parecían ajenas a la ortodoxia cristiana, fueron adaptadas por los misioneros como mecanismos para evangelizar y «salvar» a los indígenas³⁴. Supieron, de hecho, apropiarse de y redefinir las prácticas culturales vernáculas, haciéndolas concordar con los códigos simbólicos católicos. Asimismo las órdenes religiosas

³⁴ Sobre este asunto, García Gavidía designa la evangelización y las misiones como «empresas de domesticación y de asimilación» (2002:339).

desarrollaron distintas estrategias didácticas, como piezas teatrales con diálogos, coros, danzas con máscaras y cantos autóctonos, para persuadir y facilitar el adoctrinamiento de los indígenas. Pretendieron, de esta manera, sustituir los bailes y mimos «idolátricos» con otros, de procedencia peninsular o nuevamente creados, en defensa de la fe. Ilustraron el dogma cristiano recurriendo a la figura de la lucha del Bien contra el Mal personificadas por ángeles y demonios, mensaje alegórico tomado del *Apocalipsis* bíblico.

Para entender mejor esta didáctica religiosa, investigaremos en la primera sección del capítulo la procedencia del teatro religioso, a saber en qué medida las obras de evangelización son sobrevivencias del teatro medieval hispánico, una creación propia de los religiosos, o bien una adaptación en lengua indígena con elementos autóctonos de piezas religiosas europeas. Analizaremos en un segundo momento el Carnaval, otra fiesta «teatral» medieval, por ser la gran celebración relacionada con la *Diablada* orureña. Por último, mencionaremos otra técnica de catequización: el uso de las imágenes para, primero, facilitar la comprensión y, segundo, generar una conmoción de terror y así mejor someter a los indígenas.

La segunda sección está dedicada a la respuesta andina frente a la imposición de una nueva religión. Inquiriremos primeramente sobre las disciplinas artísticas que se practicaban a la llegada de los españoles y veremos también cómo dichas prácticas vinieron a ser prohibidas por la Iglesia. Por último, investigaremos las tácticas indígenas utilizadas para preservar sus prácticas y valores.

Veamos ahora cómo los evangelizadores vinieron a instaurar el dogma cristiano en la región andina.

El drama de la evangelización

Una vez establecidos en la zona andina, los evangelizadores alcanzaron a efectuar una reestructuración del ciclo mítico de los indígenas conforme a las creencias judeocristianas, al imponer nociones occidentales en la interpretación de las creencias religiosas andinas. Los rituales tolerados durante la colonia fueron transferidos del calendario de ciclos agrícolas andino al calendario religioso cristiano, como ocurrió en Europa durante el medievo para abolir el paganismo. Los misioneros aspiraban a conseguir el mismo resultado en el Nuevo Mundo al adoptar dicha estrategia.

El paganismo era el primer enemigo de la Iglesia por estar asociado al demonio y para vencerlo debía prohibir sus prácticas. En la región andina, los misioneros mantuvieron esta idea de lucha medieval contra el paganismo y el culto a los ídolos; éstos tenían como misión imponer la cristiandad y la concepción dualista del mundo entre el Bien y el Mal. Asentándose sobre los valores de la fe católica, concibieron una evangelización reforzada por varias estrategias como el teatro didáctico.

El teatro evangelizador nació indudablemente del obstáculo que representaban las lenguas indígenas al impedir la comprensión del nuevo dogma. Falta saber sobre qué modelos teatrales se basaban los misioneros para cumplir con los fines evangélicos cuando no se hallaba en España una corriente teatral inmediatamente anterior que justificara tal creación. Conviene recordar que cuando comenzó la colonización, las formas dramáticas que predominaban en la península eran todavía rudimentarias. Mostraremos a continuación cuáles pudieron ser los modelos teatrales trasladados al Nuevo Mundo para facilitar la cristianización en la zona andina.

Herencia hispánica

En el medievo, los sacerdotes compusieron dramas litúrgicos, o más bien espectáculos religiosos, en latín vernáculo, destinados al pueblo para enseñarle una jerarquía de valores. Estos dramas tenían como función principal una pedagogía religiosa accesible a todos:

«La función social del teatro religioso es, en efecto, llevar a los humildes el sublime mensaje de la Sagrada Escritura: la intensidad propia del contenido sagrado exige el estilo bajo, el más apto para alojar las imágenes sugestivas de una vida cotidiana en la cual todos los aspectos cumplen la función más alta.» (Zumthor, cit. en Huerta Calvo, 1984:86).

Parece que el desarrollo de este teatro litúrgico medieval procede de los *tropos*, esos cantos oficiales de la Iglesia romana embellecidos con música y textos bíblicos. La palabra *tropo*, explica Donovan, era inicialmente un término musical; durante la edad media, vino a ser aplicado para designar las palabras que acompañaban la música para acentuar un pasaje bíblico. El autor comenta que «[i]n this literary sense, a trope may be defined as a verbal amplification of some passage of the liturgy, either as an introduction, an interpolation, or a conclusion, or any combination of these» (Donovan, 1958:10). Los tropos eran ejecutados por los sacerdotes en forma de breves preguntas y respuestas en cuanto a los episodios de la vida de Cristo. Los oyentes se transformaron en parlantes y, asimismo, la Iglesia abrió las puertas de sus templos a la ceremonia del teatro, acogiendo a los fieles no como meros observadores sino en tanto participantes del rito.

Aparte de los tropos, los fieles se unían también a la realización de presentaciones jocosas, pues el rito religioso admitía igualmente lo cómico en sus manifestaciones teatrales. Efectivamente, lo festivo se presentaba ligado a lo religioso en diversas presentaciones. Por ejemplo, en el *Rationale divinorum officium* de Jean Belethus que data del siglo XII, se menciona la celebración de diversos tipos de *ludi teatrales*, fiestas jocosas, celebradas después de Navidades (por los días de San Esteban, San Juan Evangelista, Circuncisión, Epifanía, octava de la Epifanía) (Gómez Moreno, 1991). Estos festejos eran componentes del ciclo gozoso (*risus paschalis*) para anunciar el Carnaval que analizaremos próximamente. No debe sorprendernos entonces que el drama medieval se inicie en el ámbito religioso si se tiene en cuenta que el propio rito cristiano incorpora fuentes de carácter dramático y cómico.

Las farsas espectaculares son un ejemplo de las manifestaciones cómicas que se celebraban durante el medievo. Según Fortún (1961), la más antigua noticia referente a

éstas data de 1150 en ocasión de las fiestas nupciales del conde de Barcelona, cuando se interpreta una farsa muy parecida a la de la *Diablada*:

«En dicho festival, figuran como diversión para los asistentes al banquete, el baile de los bastones o paloteo y la representación de una farsa en que un grupo de diablos capitaneados por Lucifer, lucha en duelo de palabras y en forma coreográfica contra otro de ángeles dirigidos por el arcángel San Miguel.» (Fortún, 1961:4).

Son esas representaciones, que se festejaban durante banquetes, las que dieron lugar a los entremeses que, conforme a Fortún (1961), encontramos completamente establecidos en 1380. Brisset (2002) indica que la *Diablada* andina corresponde a lo que en España se denominaba *endiablada*, es decir «festejo y función jocosa en que muchos se disfrazaban con máscaras y figuras ridículas de diablos» (*Ibid.*:302). El autor señala que estos tipos de festejos públicos, con la participación de diablos, adquirieron un carácter ritual al integrarse a las procesiones del Corpus Christi y que la más antigua referencia, según una investigación realizada por el ayuntamiento de Barcelona en 1583 sobre «cómo se hacía antiguamente la procesión del Corpus», corresponde a una representación intitulada *Creación del mundo* que remonta al siglo XIII en que «24 diablos batallaban a pie contra 20 ángeles con espada, capitaneados por San Miguel (*Ibid.*:303). Tanto Fortún como Brisset hacen mención de otras fiestas donde figuran ángeles y diablos como parte de los festejos obsequiados al rey Alfonso V el Magno a su regreso de Nápoles en 1424, ocasión en que se representaron varios entremeses, entre los cuales el del *Paraíso y el Infierno*, con la batalla de San Miguel y ángeles contra Lucifer y sus secuaces, o la canonización de San Ramón de Penyafort festejada en Barcelona en 1601. A este respecto comenta el padre Rebullosa que «[l]os consellers llegaron con mucho acompañamiento en el que habían muchos vestidos como demonios con disformes máscaras, cascabeles en las piernas y cierta hechura de majas en las manos... y bailando los cascabeles con mucha graciosidad» (Fortún, 1961:5). Agregamos a esta enumeración las fiestas organizadas en Tarragona en 1612 para la llegada de un nuevo arzobispo donde «intervenían en un diálogo San Miguel con su cortejo de cuatro ángeles y un grupo de diablos con una diablesa» (Fortún, 1961:5).

Como advierte Brisset, los entremeses en que intervenían ángeles y diablos formaban parte de las procesiones del Corpus y aun salían a la calle para celebrar grandes eventos, «como sucedió en 1467 con la jura del acatamiento de la ciudad de Barcelona al nuevo rey, Renato de Anjou, encargándose el oficio de los “revenadores” (tendero) de sacar la batalla entre los ángeles y los diablos, mientras que los barqueros se ocupaban del entremés del castillo del infierno y el dragón» (Brisset, 2002:303). La particularidad de representar un combate entre ángeles y diablos en la fiesta del Corpus ocurre también en otras localidades españolas como en Zaragoza donde se comunica en 1459 «la prohibición de circular por las calles con máscaras o hábito de diablo, si no se participa del entremés del Infierno» (Serrano, cit. en Brisset, 2002:304) y en Toledo donde «era costumbre todos los días de Corpus Christi hazer en medio de la plaza un infierno, donde muchos mancebos hijos de labradores ricos, vestidos como diablos, meten a todos los amigos que allí hallan, y les dan muy bien de almorzar» (De Santa Cruz, cit. en Brisset, 2002:304).

Además de los mismos personajes, se reúnen en estas representaciones elementos idénticos a los presentes en la actual *Diablada* andina, es decir, dramatización, coreografía, pantomima y diálogo. No es por nada que Fortún y Bisset relacionan el origen de la *Diablada* con esas farsas espectaculares ejecutadas sobre todo durante el día del Corpus bajo forma de entremeses o mascaradas callejeras informales en vez de hacerlo con autos sacramentales donde no se avista la temática del Misterio de la Eucaristía. De hecho, la *Diablada* no comparte el mismo rito que la fiesta del Corpus Christi, la cual sí es una celebración en honor al Santísimo Sacramento en la que se resalta la presencia de Cristo en la Eucaristía (García Gavidia, 2002). No obstante, incorporamos tanto los entremeses como los autos sacramentales al bagaje teatral con el que llegaron los misioneros al Nuevo Mundo para explicar la derivación del teatro religioso en los Andes.

En los siglos XIV y XV se inicia en Europa un repertorio de representaciones religiosas llamadas «Autos» en España, «Milagros», «Misterios» y «Moralidades» en

Francia³⁵. Vossler explica que el auto sacramental español «tiene por tema la tesis eclesiástica del Santísimo Sacramento» (cit. en Arróniz, 1979:78). El autor diferencia el auto de los misterios y milagros medievales al explicar que los dos últimos «[o]rnaban mucho más desligadamente un pasaje cualquiera de la historia sagrada, le daban anecdótica plasticidad y dialogaban una narración devota» (*Ibid.*). Relaciona más bien el auto sacramental con las moralidades por lo que ofrece:

«En el auto sacramental [...] a semejanza de las moralidades medievales, la acción exterior, la historia o la fábula, sirven sólo de simulación o pretexto para una expresiva y edificante exposición de la doctrina de la Iglesia. Se comprende que el tema fuera siempre el mismo: los efectos milagrosos del Sacramento, la salvación de las criaturas del pecado por el cuerpo y la sangre de Jesucristo, es decir por el pan y el vino» (Vossler, cit. en Arróniz, 1979:78-79).

Mientras se aleja del auto sacramental propiamente dicho, en cuanto no se centra en el Misterio de la Eucaristía, la *Diablada* cabe bien en la categoría de moralidad, pues encontramos los vicios religiosos, personificados por los siete pecados capitales y la virtud, encarnada por el arcángel San Miguel.

Desde una perspectiva estricta, los tropos, misterios y milagros son representaciones litúrgicas, diferenciadas del teatro porque responden, como lo indica García Montero, a una estructura social distinta en la cual «[l]iturgia y teatro reflejan dos maneras opuestas de entender el mundo y, por tanto, necesitan desarrollarse entre dos tipos de miradas diferentes: las del feudalismo y la burguesía» (García Montero, 1984:28). Las representaciones litúrgicas manifiestan un orden divino y necesitan la participación de los devotos, creando de esta manera una relación señor-siervo, siendo el señor un Dios al que se debe total fidelidad. El fiel, explica García Montero, «sólo puede comprenderse como parte integrante del *Corpus Mysticum Christi*, y nunca como un ser libre», siendo sus actos juzgados no independientemente sino por el orden establecido según la ley divina (*Ibid.*:23). Es a partir de esta base que se conformaron las formas de vida y los rituales medievales, la misma base que se establecerá en el Nuevo Mundo,

³⁵ García López establece la definición de la siguiente manera: «Los *Milagros* se referían a los realizados por La Virgen o algún santo. Los *Misterios* eran escenificaciones de la vida de Cristo y se agrupaban en torno a dos ciclos de asuntos referentes a *Navidad* y a la *Pasión y Resurrección*. Las *Moralidades* tenían, a su vez, un carácter alegórico (los personajes representaban la Virtud, el Vicio, la Muerte, la Fe, la Esperanza...) y a menudo ofrecían un tono satírico» (García López, 1995:64).

instaurando el idéntico esquema de feudalismo religioso donde el fiel debe elegir entre dos posturas: el orden establecido por Dios o la anarquía instituida por el Demonio. La selección de la segunda opción garantizaba una entrada al infierno. Para protegerse de esta alternativa y afrontar el peligro del diablo, el hombre debía armarse con la fe. Es este concepto de ánima que estructuró la figura del fiel medieval así como la del fiel indígena andino sirvió para definir la idea de justicia dentro del orden cristiano dirigido por Dios. El Nuevo Mundo heredó el concepto e instituyó su proyecto de sacralización así como la jurisdicción, en tanto una extensión del sacramento que proponía dos posibilidades: el perdón o el castigo, ya que no era posible oponerse al juicio de Dios (*Ibíd*).

La presencia de Dios no se halla sólo en su templo, pues la religión, aparte de celebrarse dentro de la iglesia, sale también a la calle mediante representaciones en lugares públicos. En España se permitían las ceremonias urbanas por el hecho que «la ciudad [era] también un *locus* religioso, un espacio simbólico ordenado por las categorías ideológicas del feudalismo» mientras que las zonas rurales eran consideradas como espacios «salvajes» no dominadas, acusadas de practicar cultos agrarios (García Montero, 1984:103). El autor advierte que la estructuración cuadrangular de la época imita la perfección del paraíso, comentando que:

«El espacio de la ciudad responde a una ordenación simbólica. [...] El centro no es un concepto geográfico, sino jerárquico, y se fija casi siempre en la plaza de la catedral. Sigue siendo, por tanto, un espacio litúrgico en la medida en que está regulado y establecido por fieles.» (Montero 1984:103).

De esta manera, las representaciones medievales no pierden su carácter litúrgico al salir de los templos, por el contrario, los miembros de la sociedad conservan sus lazos de vasallaje con un Dios-Señor que lo rige todo.

Durante el siglo XVI el teatro religioso recupera la integridad del drama litúrgico y con ella el propósito didáctico. La estructura de este teatro permanece dentro de los límites de la doctrina moral establecida por la Iglesia (Gómez Moreno, 1991). La liturgia forma parte de una ceremonia que reanima su propia historia, actualizando hechos que

tuvieron lugar en otra época, pero que siguen conservando la importancia de sus consecuencias (García Montero, 1984). Encontramos precisamente esta idea de liturgia en la *Diablada*. En esa misma época llegan los españoles al Nuevo Mundo y sobre esa base se asienta la didáctica del cristianismo, que integra al mismo tiempo el aspecto celebratorio de las festividades católicas.

El concepto de *drama* empleado en este capítulo se diferencia de la noción contemporánea que cuenta con un público constituido de sujetos libres que evalúa la representación a la que asiste. Como lo observa Donovan (1958), a pesar de los aspectos teatrales, los rasgos litúrgicos no constituyen un drama en el sentido literario de la palabra; falta el elemento esencial de personificación donde el actor desempeña el papel de una persona, real o ficticia. Aquí la palabra clave es personificar, pues una ceremonia desprovista de esta característica no es realmente un producto teatral. En este sentido, los dramas de corte medieval tales como la *Diablada* son más bien ejemplos de rituales que consisten en reactualizar y no actuar (representar) eventos históricos. Entretanto, no podemos afirmar que la cultura medieval carecía de la idea del teatro por clasificar sus dramas litúrgicos como rituales religiosos. Opinamos, más bien, que se trata de un modelo teatral que respondía a exigencias y objetivos específicos de una época determinada. El objetivo principal de tales ceremonias espectacularizadas era encontrar nuevas retóricas de comunicación para dirigirse al público de fieles, meta que se alcanzaba con el uso de la teatralidad.

Desde una perspectiva general, toda ceremonia implica cierta teatralidad, incluida la misa cristiana, aunque no se pueda clasificar como una representación sino como la recreación de una acción³⁶. Los clérigos manifestaban una voluntad de recrear y no de actuar las escenas de la vida de Cristo y revivir con ánimo los eventos apuntados por los Evangelistas. La liturgia consiste entonces en reactualizar, mediante el rito, los hechos más notables de la historia sagrada, pues «[e]l hombre que representa en la liturgia no finge, hace de mediador entre una verdad histórica y una verdad ritual»

³⁶ Como expresa Chambers, «[t]he Mass is excluded from the possibility of dramatization because of its fundamental meaning. It is not a representation of an action, but an actual re-creation of it» (cit. en Gómez Moreno, 1991:50).

(García Montero, 1984:32). Sin embargo, no se puede negar que se encuentre en la misa el fundamento del teatro medieval. Como en la misa, hallamos en la *Diablada* cierto fundamento teatral en el que algunos miembros de la comunidad se transforman en mediadores al reactualizar eventos históricos mediante una danza teatral. Esta reactualización se torna aparente sobre todo durante el Carnaval.

El Carnaval y las procesiones son otras celebraciones populares de carácter dramático que se encuentran ligadas al calendario litúrgico y que fueron trasladadas al Nuevo Mundo. Mencionamos específicamente al Carnaval puesto que es una ocasión en la que se representa la *Diablada*, especialmente en Oruro.

Carnaval: tiempo de devoción y de diversión

El Carnaval es el período de tres días que preceden el comienzo de la cuaresma. Los españoles trasladaron con ellos al Nuevo Mundo dicha costumbre y la fiesta que la acompaña, que consiste en danzas, mascaradas, comparsas y otras animaciones alegres antes de empezar una estancia marcada por una austeridad alimenticia, o sea, sin consumo de carne. En España, el esquema clásico de Castilla, explica Caro Baroja (1965), era la Quincuagésima, es decir, Jueves gordo (el primer jueves antes el domingo de Carnaval), Domingo de Carnaval, Lunes, Martes de Carnaval, Miércoles de Cenizas y Domingo de Cuaresma. Los 46 días desde Miércoles de Cenizas hasta la Resurrección eran días de abstinencia. Después del período de festejos que se extendía a diciembre, enero y febrero, el mes de marzo y el principio de abril parecían despejados. La Cuaresma se terminaba con la Semana Santa y, con el Domingo de la Resurrección, empezaba un nuevo período de alegría³⁷.

En la Península, el teatro formaba parte de los festejos de Carnaval. García Valdés (1997) advierte que, antes del siglo XVII, son escasas las referencias a representaciones teatrales, en tanto celebración festiva de Carnaval pero que son más

³⁷ Veremos en el próximo capítulo cómo se transfirieron los rituales agrícolas andinos al calendario cristiano para asociarlos al Carnaval.

abundantes las que se refieren a las manifestaciones parateatrales con que se celebran las fiestas carnavalescas.

A través de los rituales carnavalescos se ve expresada la dualidad del mundo medieval -exceso, penitencia- como en el *Libro de Buen Amor*, donde una de las partes trata «De la pelea que ovo don Carnal con la Quaresma», pintoresca descripción alegórica de la lucha entre don Carnal y doña Cuaresma ayudados por sus respectivos ejércitos: animales de un lado (exuberancia carnal), peces y crustáceos del otro (abstinencia). Esta última tropa logra vencer lo carnal, el pecado. Encontramos la misma pelea en la *Diablada*: por una parte el mundo terrenal, el ámbito carnal del pecado simbolizado por el demonio; por otro lado, el mundo divino, la total devoción representada por el arcángel Miguel. El Carnaval incorpora entonces la doble constitución humana: la carnalidad y la espiritualidad. Efectivamente, la oposición entre el exceso y la abstinencia tuvo un sentido fundamental durante aquel período en la vida de los europeos cristianos. El hombre carnal era el que no veía a Dios y esta idea está exhibida en la *Diablada*. El paganismo implicaba el pecado carnal y los indígenas del Nuevo Mundo eran vistos como paganos y pecadores. Había que enseñarles la diferencia entre el Bien y el Mal mediante personificaciones simbólicas comprensibles, en forma de demonios y ángeles dentro de un ámbito visual.

Aparte de prácticas de representación vinculadas con lo sagrado, otras formas de teatralización se hacían evidentes en España en los entretenimientos en que los cortesanos celebraban las fiestas carnavalescas: torneos, justas, juegos de sortija, danzas, saraos, mascaradas, etc (García Valdés, 1997). Las mascaradas deben ser lo más cercano a una representación teatral por el disfraz que facilita el acto de personificar. Los misioneros lo percibieron también al utilizar esta forma parateatral con el fin de ensalzar la fe católica, como en el caso de la *Diablada*.

En el medievo los desfiles teatralizados se designaban como mojigangas y estaban estrechamente relacionados con las mascaradas. Según García Valdés (1997), a quien seguimos aquí, las mojigangas son inicialmente populares y callejeras y se

desarrollan después como género teatral generalmente representado durante los días de Carnaval. En el siglo XVII existen numerosas noticias que dan cuenta de representaciones teatrales durante las fiestas de Carnaval. Luego, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, éstas ocupan un lugar destacado como manifestación festiva del Carnaval (García Valdés, 1997). En las ciudades que contaban con corrales de comedias, o sea, con un teatro institucionalizado, los espectáculos dramas durante los días de Carnaval eran habituales. Incluso las compañías finalizaban su contrato con el arrendador el martes de Carnaval. De este modo, las piezas dramáticas tenían lugar en corrales, plazas públicas, atrios y palacios.

En el Nuevo Mundo, la necesidad de acomodar a un número importante de personas obligó a los directores de espectáculo a elegir sitios abiertos. Así, para llevar a cabo una evangelización destinada a una muchedumbre, las iglesias edificaron las denominadas «capillas abiertas»³⁸ que adquirirían un aspecto de teatro al aire libre. Aparte de las obras europeas, se permitieron al principio algunas ceremonias públicas de carácter prehispánico, aunque se sabía que tenían un significado y una función religiosa, especialmente aquellas vinculadas con el ciclo agrario. Se las toleraron para justamente condenar sus implicaciones «demoníacas» y enseñar a los indígenas que el verdadero destinatario de esas ceremonias debía ser Dios y sólo a él se le debía implorar y agradecer. Para instituir la fe católica y eliminar el «paganismo andino», se recurrió a las farsas, los entremeses, los autos y se introdujo el Carnaval europeo, representando éste la mítica lucha entre el Bien y el Mal. Este combate ya estaba escenificado y teatralizado en el Viejo Mundo, especialmente en los entremeses catalanes que cuentan con los mismos personajes. Se trasladó al Nuevo Mundo y se modificó con objeto de adaptarlo a la mentalidad indígena que no contaba con una entidad exclusivamente mala como el demonio cristiano. El enfrentamiento entre las fuerzas diabólicas y las angélicas es indudablemente un producto europeo, continuidad del teatro litúrgico medieval y de la mentalidad dominada por la religión y la oposición entre el Bien y el Mal que reinaba en aquella época; sin embargo, estimamos que el teatro misionero en tierra americana fue

³⁸ Espacio al aire libre que consiste en una pequeña nave central con numerosas arquerías para acoger un público considerable.

más que un mero trasplante. Lo contrario quizás hubiera resultado en una mayor confusión para los indígenas.

Adaptación y creación teatral de los misioneros

En el Nuevo Mundo, no era posible sólo recrear obras teatrales religiosas procedentes de España; había que adaptarlas a una nueva cultura que desconocía todo del catolicismo, incluso crear un nuevo género teatral que mezclara el canto, el baile y la representación. De hecho, los misioneros lograron crear una fusión entre las formas teatrales prehispánicas y las europeas estableciendo un nuevo género distinto de sus predecesores, auténtica síntesis de dos tradiciones dramáticas. Los religiosos aplicaron la misma expresión estética utilizada por los indígenas con vistas a introducir la nueva doctrina. Este «sincretismo» se percibe en varios informes. Veamos aquí un testimonio mexicano que confirma este nuevo «teatro mestizo». Al hablar de la celebración de la Pascua por los indígenas, el fraile franciscano Toribio de Paredes o Benavente (Motolinía) dice:

«Los indios señores y principales [...] bailan y dicen cantares en su lengua, de las fiestas que celebran, que los frailes se los han traducido, y los maestros de sus cantares los han puesto a su modo a manera de metro, que son graciosos y bien entonados.» (Cit. en Arróniz, 1979: 34).

Este testimonio nos permite ver que los misioneros adaptaron los cantos y los bailes prehispánicos a la simbología cristiana. Tanto las interpretaciones coreográficas indígenas sobre la naturaleza como la sociedad y las divinidades fueron acomodadas a los requisitos de devoción católica. Ciertos religiosos, especialmente los jesuitas, se mostraban partidarios de permitir que se ejercieran algunas de sus costumbres para ser utilizadas con fines religiosos. El mismo Acosta adhería al procedimiento de persuasión y acomodación:

«Y generalmente es digno de admitir que, lo que se pudiera dejar a los indios de sus costumbres y usos (no habiendo mezclado sus errores antiguos) es bien dejallo [*sic*]; y conforme al consejo de San Gregorio Papa, procurar que sus fiestas y regocijos se encaminen al honor de Dios y de los Santos, cuyas fiestas celebran.» (Cit. en Queija, 1984:455).

Los religiosos habían observado que el rol prominente de la danza consistía en promover las creencias indígenas bajo los auspicios de las fiestas católicas. Además, la danza era un modo de alabanza aceptada en España, ya como una forma inofensiva de «recreación» religiosa, ya como una expresión de profunda devoción (Poole, 1991). Las danzas eran ejecutadas dentro de las catedrales e iglesias y consideradas como componentes irrefutables de la ortodoxia cristiana (Poole, 1990). La danza más conocida de este tipo es la «Danza de los Seises» de Sevilla, «de pasos medidos y elegantes», cuya santidad deriva de su práctica durante la Reconquista para evitar el saqueo de los tesoros de las catedrales por los moros (Queija, 1984:459; Poole, 1990). De esta manera, la danza vino a simbolizar el triunfo del catolicismo y de la cultura española sobre el «paganismo» musulmán y, eventualmente, sobre el «paganismo» andino. Es probablemente por este motivo que los eclesiásticos la enseñaron a los indígenas durante la colonia (Poole, 1990).

Los bailes y los cantos eran provechosos métodos para cautivar la atención de los indígenas y adiestrarlos en el arte de la representación teatral. Presentamos aquí un ejemplo de aquellas actividades artísticas recogidas por el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616):

«Algunos curiosos religiosos de diversas religiones, principalmente de la Compañía de Jesús, por aficionar a los indios a los misterios de nuestra redención, han compuesto comedias para que las representasen los indios, porque supieron que las representaban en tiempos de sus reyes Incas y porque vieron que tenían habilidad e ingenio para lo que quisiesen enseñarles: y así un padre de la Compañía compuso una comedia en loor de Nuestra Señora la Virgen María, y la escribió en lengua aimará, diferente de la lengua general del Perú. El argumento era sobre aquellas palabras del libro tercero del Génesis: “Pondré enemistades entre ti y entre la mujer, etc., y ella misma quebrantará tu cabeza.” Representáronla indios muchachos y mozos en un pueblo llamado Sulli. Y en Potosí se recitó un diálogo de la fe; al cual se hallaron presentes más de doce mil indios. En el Cuzco se representó otro diálogo del Niño Jesús, donde se halló toda la grandeza de aquella ciudad. Otro se representó en la Ciudad de los Reyes, delante de Chanchillería y de toda la nobleza de la ciudad y de innumerables indios, cuyo argumento fue del Santísimo Sacramento, compuesto a pedazos en dos lenguas, en la española y en la general del Perú. Los muchachos indios representaron los diálogos en todas las cuatro partes con tanta gracia y donaire en el hablar, con tantos meneos y acciones honestas, que provocaban a contento y regocijo, y con tanta suavidad en los cantares que muchos españoles derramaron lágrimas de placer y alegría, viendo la gracia y habilidad y buen ingenio de los indiezuelos, y trocaron en contra la opinión que hasta entonces tenían de que los indios eran torpes, rudos e inhábiles.» (Cit. en Arrom, 1967:30).

Además de representar autos en idiomas indígenas, los testimonios comprueban que los misioneros compusieron piezas teatrales adaptadas a las tradiciones indígenas bajo la pluma de eclesiásticos diestros en el manejo de la lengua quechua o aymara, como *Usca Paucar*, *El Pobre más Rico* o el *Rapto de Proserpina*. Las danzas y las canciones lograban interesar y persuadir a los indígenas, pero no podían por ellas mismas expresar las complicadas estructuras de la nueva doctrina. De modo que, para explicar las complejidades del nuevo reino celestial, se recurrió a la pantomima, ilustrada aquí por Muñoz Camargo, testigo temprano de tales intentos:

«Y así pasando adelante con nuestra relación diremos de la grande admiración que los naturales tuvieron cuando los religiosos [...] como no sabían la lengua no decían sino que en el infierno – señalando la parte baja de la tierra con la mano- había fuego, sapos y culebras, y acabando de decir esto, elevaban los ojos al cielo, diciendo que un solo Dios estaba arriba, ansimesmo apuntando con la mano lo cual decían siempre en los mercados y donde había junta y congregación de gentes, y no sabían decir otras palabras que los naturales les entendiesen sino era por señas.» (Cit. en Arróniz, 1979:34-35)

Con el objetivo de reforzar el adoctrinamiento religioso y presentarlo de manera más verosímil con el fin de convencer mejor a los indígenas que no conocían nada de la historia bíblica, los religiosos recurrieron a imágenes gráficas y corporales.

Uso de las imágenes

Durante el medievo la Iglesia se había aprovechado de las disciplinas artísticas como la literatura, el teatro y la pintura, a fin de divulgar su doctrina. Las artes estaban al servicio de Dios, utilizadas incluso como instrumento para la catequización. Las imágenes tenían una función considerable, poseían el valor de un «sermón silencioso» y de un «libro para iletrados» (García Montero, 1984:76). Esta última idea la recalcó Gregorio Magno al decir «[l]o que la escritura es para los que saben leer lo es la pintura para quienes no saben leer» (cit. en García Montero, 1984:76).

En el Nuevo Mundo los evangelizadores hicieron uso de las imágenes para representar lo que estaba escrito en la Biblia y, al mismo tiempo, darle vida a la tradición cristiana. Servían también con objeto de aterrorizar a los indígenas y transmitir la idea de la condenación que les esperaba si no acogían el cristianismo. Para esto, los misioneros

recurrieron a la imagen del infierno ilustrada por las pinturas importadas de Europa. Aquella era dibujada, según los *Concilios*, así:

«Une maison très obscure, puante, où brûle un très grand feu, et où [les pécheurs] brûleront pendant toute l'éternité sans jamais se consumer, dévorés de soif, de faim, de maladies et de souffrances; ils voudront mourir pour mettre un terme à leur tourment; mais Dieu ne veut pas qu'ils meurent; il veut qu'ils restent là, éternellement, à souffrir pour leurs péchés.» (Duviols, 1971:39).

Russell señala que fue «entre los siglos XIV y XVI cuando se desarrolló un gran cuerpo de escritura visionaria, espiritual y mística» sobre el diablo y el infierno (cit. en Díaz de la Rada, 2002:383). La muerte es otra temática presente en el arte importado, sobre todo durante el Barroco, época marcada por una proliferación de representaciones mortuorias tales como la muerte de Cristo, «cuyo cuerpo aparece dramáticamente humanizado» (Maravall, 1996:149). La idea era humanizar el cuerpo de Cristo, presentarlo con los mismos sufrimientos humanos, para que los fieles pudieran fácilmente identificarse con él. Las imágenes humanizadas procuran conmover e impresionar, especialmente las representaciones fúnebres que actúan sobre las emociones. En este sentido, el arte se convierte en una táctica de persuasión que despierta y mueve los afectos, habilidad particularmente presente durante el Barroco.

Siguiendo una política doctrinal a largo plazo, los misioneros, mayormente los jesuitas que encarnan la mentalidad barroca, alcanzaron a fomentar en los indígenas la adoración a las imágenes sagradas y la veneración a las reliquias, como lo demuestra la siguiente cita del jesuita Sánchez Baquero:

«Se trujeron de España moldes para fundir y vaciar imágenes de metal y se comenzaron a repartir entre los indios con liberalidad [...] hizose lo mismo con las cuentas y medallas, rosarios benditos y de indulgencias, de donde nació la costumbre tan general entre ellos de traer sus rosarios a los cuellos con sus cuentas de perdones y medallas.» (Cit. en Arróniz, 1979:158)

Las imágenes estaban destinadas a la decoración de los edificios religiosos, iglesias, conventos y monasterios, con el fin de acompañar la campaña evangelizadora. Las esculturas y pinturas asumían la función de facilitar el adoctrinamiento de los indígenas. Con la difusión de estas construcciones se desarrolló un amplio interés por las

imágenes de los santos patronos, las cuales inspiraban «reverencia profunda y lealtad entre la gente indígena» (Lowry, 1988:27), y «vírgenes» ligadas a la mitología de la fundación de órdenes religiosas o de congregaciones³⁹ (Urbano, 1982).

La profusión de las imágenes se debe especialmente al movimiento de la Contrarreforma católica (segunda mitad del siglo XVI)⁴⁰, que se organizó a partir del Concilio de Trento. Puesto que la Reforma excluía, entre otros, el culto a la Virgen, a los santos y las reliquias, se realizó una producción masiva de estas imágenes, particularmente a cargo de los jesuitas, convirtiéndose en su mejor instrumento de lucha. Es con su implicación que se desarrolló en la región andina, durante el siglo XVII, un estilo artístico denominado «barroco andino» o «estilo mestizo». Variación del estilo barroco europeo, éste se define como una «aplicación de decorado peculiar a formas estructurales europeas» y engloba la pintura, la escultura y la arquitectura para formar «criaturas antropomorfas en tránsito entre lo humano y animal, dragones con cuerpo de ciempiés, danzantes, sirenas, monos y loros» (Monasterios, 2001-2002:43). Más que elemento de un arte sincrético, la presencia de fuentes indígenas es el producto de las distintas estrategias teológicas aplicadas por los órdenes religiosos. En particular, fueron los jesuitas quienes supieron incluir la iconografía andina en el arte para «demostrar que el sol, la luna, las estrellas, y cuanto objeto de culto existiera en los Andes era, ante todo, criatura sujeta al dios cristiano» (Monasterios, 2001-2002:46).

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, otra serie de imágenes, la de los ángeles, gozaron de considerable popularidad para infundir el mensaje cristiano. Entre ellas encontramos tres tipos: «ángeles militares conocidos como “arcabuceros”; ángeles con vestimentas romanas y las “jerarquías” que, basadas en las nueve calidades angélicas de Dionisio Areopagita, muestran las virtudes, potestades, etc., con sus respectivos símbolos» (Gisbert, 1994:86). Los religiosos introdujeron la serie de arcabuceros con la intención de sustituir la idolatría andina relacionada con los astros.

³⁹ Como observa Urbano, «[l]as “vírgenes” se multiplicaron por obra de los conventos que desde su primera fundación en el Perú o en los Andes esparcían a través de las más lejanas regiones una devoción particular, La Merced, Rosario, Inmaculada, Carmen, Cocharcas y muchas más» (1982: 65-66).

⁴⁰ Movimiento religioso, intelectual y político destinado a combatir los efectos de la Reforma protestante iniciada en el siglo XVI.

Conforme a Gisbert, estos ángeles provienen del libro apócrifo de Enoc en la parte intitulada *Libro de los Ángeles*, donde encontramos los mismos nombres atribuidos a los arcabuceros así como sus personificaciones celestes. He aquí la lista (*Ibid.*)

Baradiel:	ángel príncipe del	granizo
Barahiel:	ángel príncipe del	rayo
Galgaiel:	ángel príncipe de la	rueda del sol
Kokbiel:	ángel príncipe de las	estrellas
Laylahel:	ángel príncipe de la	noche
Matariel:	ángel príncipe de la	lluvia
Ofaniel:	ángel príncipe de la	rueda de la luna
Raamiel:	ángel príncipe del	trueno
Raasiel:	ángel príncipe de los	terremotos
Rhatiel:	ángel príncipe de los	planetas
Ruhtiel:	ángel príncipe del	viento
Salgiel:	ángel príncipe de la	nieve
Samsiel:	ángel príncipe de la	luz del día
Zaamael:	ángel príncipe de la	tempestad
Zaafiel:	ángel príncipe del	huracán
Zawael:	ángel príncipe del	torbellino
Ziquiel:	ángel príncipe de los	cometas

El libro hace mención de otro ángel empleado en la didáctica cristiana del virreinato; se trata de Lucifer, el ángel caído representado como Lucero (la estrella de Venus), «única que no tiene lugar fijo en el firmamento, por ser planeta, y que por lo tanto en su movilidad aparenta una caída» (Gisbert, 1994:87).

Para inculcar la noción del Bien y del Mal, los religiosos recurrieron a la batalla de San Miguel y Lucifer, representación alegórica del *Apocalipsis* bíblico. Cabe mencionar que los españoles llegaron al Nuevo Mundo con el dogma de la demonología, producto de la Europa medieval, admitido por la mayoría de los habitantes europeos. Lo característico de esta ideología es la noción de pacto con el diablo, de adoración al demonio, el pecado más grave. Como explica Silverblatt (1982), la cosmovisión medieval tardía dividía el mundo en dos esferas opuestas: el mundo de la virtud, representado por el Bien y el mundo del vicio, simbolizado por Satanás, la encarnación

del Mal. Desde el Antiguo Testamento, donde se exhibía como un personaje inmaterial, la figura del diablo se personificó a través de los siglos en una imagen concreta y multiforme. Entre los siglos XV y el XVII se forjó un modelo casi estereotipado del Ángel del Mal, que aparecía asiduamente como una figura repugnante, tomando las formas de gato, cabra o serpiente, animales asociados a ritos perversos de índole sexual⁴¹ (Silverblatt, 1982). No es de sorprender que los eclesiásticos invocaran esas formas en las danzas y teatros religiosos para simbolizar el Mal.

Todo lo imputable al paganismo era obra de Satanás; por lo tanto, había que aniquilar cualquier acción idólatra, lo que desencadenó la «extirpación de idolatrías» en el Perú. Agreguemos que toda Europa, entre los siglos XIV y XVII, vivía trastornada por la «caza desenfrenada de brujos», a quienes se consideraban cómplices del diablo. Esta caza «produjo un profundo impacto en los Andes, alimentando ideológicamente a los “extirpadores de idolatrías” del Nuevo Mundo» (Silverblatt 1982:31). El hecho de que los indígenas exteriorizaran una adoración a sus *huacas*, ídolos y antepasados, no podía ser otra acción que la de Satanás; de modo que, el Nuevo Mundo era visto como su refugio. En este sentido, señala Pierre Duviols, «[c]e diable moyenâgeux, les Espagnols devaient le transporter sur leurs caravelles et le débarquer aux Indes, bien qu’ils aient affirmé par ailleurs qu’il s’y trouvait déjà bien avant leur arrivée!» (1971:29). Conforme a los españoles, el demonio había llegado allá con la idolatría, práctica menospreciada en el Antiguo Testamento, y definida en el Libro de la Sabiduría como un veneno perverso que corrompe al ser humano, «car le culte des idoles est le principe, la cause et la fin de tout mal» (Sab. XIV:26, cit. en Duviols, 1971:21). Este texto bíblico influyó indudablemente en la extirpación en el Perú y en las prácticas artísticas con el propósito de eliminar la idolatría.

Balance de la aportación española inicial

Como pudimos constatar en esta sección, durante la colonia, se desarrolló en la región andina una amplia producción teatral con danzas, cantos y pantomima que tenía

⁴¹ Analizaremos en la segunda parte del tercer capítulo los animales relacionados al diablo.

por función evangelizar a los indígenas. Mediante los testimonios de los cronistas, advertimos que esta actividad teatral se generó a partir de tres factores: el desconocimiento de los idiomas, la herencia de un teatro religioso católico y la tradición prehispánica de ceremoniales teatrales. Los misioneros percibieron que la nueva cultura también hacía uso de las prácticas artísticas con el objetivo de alabar a sus divinidades. A partir de esta observación, concibieron un nuevo género teatral que combinaba los espectáculos religiosos de tradición medieval con las formas artísticas prehispánicas, logrando una evangelización tangible. Asimismo se fundó un teatro mestizo propio del área andina en que se aplicaba una puesta en escena con expresiones corporales exteriorizadas mediante danzas y cantos. Conjuntamente, se trasladaron las festividades religiosas que se celebraban en tierra europea con el fin de reestructurar el calendario mítico andino y adaptarlo al católico. En aquel tiempo, el Carnaval llega a tierra americana con su dualidad entre el Bien (abstinencia y devoción) y el Mal (exceso carnal y pecado) representados alegóricamente por el ángel y el demonio. Puesto que el uso de gestos, danzas, cantos y pantomimas no era suficiente al momento de transmitir el mensaje alegórico religioso, los misioneros hicieron uso de imágenes que sirvieron igualmente para someter aún más a los indígenas mediante el terror al infierno y purgatorio. Los eclesiásticos habían captado que la comunicación visual y la espectacularidad eran los elementos comunicativos más eficaces entre todos para una efectiva pedagogía y un mayor control sobre la sociedad ya que «[e]nseñar al hombre es, en gran parte, dirigirle [...] haciéndole ver las cosas de cierta manera para que marche en la dirección requerida» (Maravall, 1996:152).

El demonio, igualmente referido por las imágenes, era el enemigo personal de los evangelizadores, los cuales se encargaban de derrotarlo. Esto significaba persuadir a los indígenas que sus divinidades y el diablo eran una sola entidad y sólo el cristianismo podía salvarlos. Por lo tanto, se necesitaba destruir los ídolos donde se ocultaba el demonio. Recordemos que conforme a la bula *Inter coetera* y a las instrucciones de la monarquía, la conquista del Perú tenía por misión implantar la fe católica y erradicar cualquier manifestación de religión autóctona.

Consecuentemente, se destruían unas imágenes y se imponían las de ángeles y demonios, con el objetivo de repudiar los antiguos valores considerados como paganos e implantar nuevos, conforme al catolicismo. Este mensaje era confuso para la población indígena porque la cosmología no comprendía una noción del Bien y del Mal, similar a las concepciones occidentales. Su visión del mundo giraba en torno a fuerzas percibidas como recíprocas y complementarias, necesarias para la reproducción de la sociedad (Silverblatt, 1982). El uso de ángeles y demonios para elucidar la evangelización incrementó la confusión frente al culto «idolátrico», incluso con tácticas tangibles como el uso de las imágenes y del teatro. Los doctrineros no advirtieron que, al aplicar este mensaje, legitimaban precisamente lo que trataban de extirpar: la existencia de criaturas sobrenaturales. Frente a esta imposición, la población andina recurrió a una lógica de enfrentamiento basada sobre prácticas vernáculas, como veremos a continuación (Monasterios, 2001-2002:48).

Respuesta andina

El cristianismo fue impuesto en la región andina con la idea de borrar las creencias locales. Si bien se destruían las figuras veneradas de los indígenas, el clero admitía abiertamente en la iconografía cristiana criaturas sobrenaturales antagónicas tales como diablos y ángeles. La población andina percibía esta nueva concepción con mucha confusión y «como una refiguración de la realidad en términos de confrontación entre opuestos irreconciliables», desarrollando asimismo una lógica de enfrentamiento (Monasterios, 2000-2001: 48).

Este reto se explica por el hecho de que la entidad del diablo, como concepto único del Mal, no tenía sentido. Lo mismo pasaba con la idea del ángel al representarse exclusivamente el Bien. Sin embargo, los misioneros ambicionaban incorporar las concepciones del mal diabólico y del bien angélico en estructuras cosmológicas donde no existía una dicotomía entre el Bien y el Mal. Se trata de un proceso que Taussig (1980) llama «aculturación forzada» y el mejor ejemplo para ilustrarlo es la noción

andina de *Supay*. En los pueblos andinos de la actualidad, *Supay* es el vocablo quechua (o *supaya* en aymara) que designa al demonio. Taylor indica que en la época prehispánica el vocablo *Supay* representaba el alma, el espíritu de los muertos, objeto de culto que los evangelizadores identificaron al diablo (1980). En el siglo XVI y XVII, el término adquirió el sentido de diablo católico, perdiendo así su parcial aspecto positivo. En el diccionario quechua compilado por Domingo Santo Tomás en 1560, *Supay* es la raíz quechua para los términos españoles «ángel bueno» y «ángel malo»⁴² (Harrison, 1994; Silverblatt, 1982; Taylor, 1980). Es decir que, el vocablo *Supay*, originalmente era neutro, pero como incorporaba parcialmente una idea del Mal y una definición en parte sinónima al «ángel del mal» europeo, los españoles manipularon su significado para hacerlo equivalente al concepto europeo del diablo en vista a facilitar la catequización de los indígenas. El Inca Garcilaso afirma en sus *Comentarios Reales* que *Zúpay* era el nombre concedido al demonio, «y para nombrarle escupían primero en señal de maldición y abominación» (1984:50). Hoy los mineros bolivianos asocian *Supay* a *Tío*, una deidad subterránea que ellos reverencian y temen⁴³. Examinaremos en detalle estas dos divinidades en el siguiente capítulo.

Los indígenas se veían obligados a acoger el pensamiento occidental que procede de una concepción lineal del tiempo con un génesis y un juicio final, en detrimento del concepto cíclico del mundo andino que implica la renovación constante de la historia, por medio de creaciones y destrucciones periódicas. En el tiempo andino, se interpretan los cambios transitorios, como la conquista, en el sentido de *pachacutis* -cataclismos cósmicos- que invierten el orden del mundo presente⁴⁴.

Para enfrentar esta nueva concepción y seguir venerando a sus deidades, los indígenas recurrieron a prácticas propias y a maniobras aprendidas de los mismos doctrineros. En esta sección inquiriremos, en una primera parte, sobre las disciplinas

⁴² *Alliçupa* = ángel bueno, *manaalliçupay* = ángel malo.

⁴³ *Tío* es posiblemente una alteración indígena de la palabra *Dios*.

⁴⁴ Algunos interpretan los *pachacutis* como cataclismos dirigidos por representantes de *Wiracocha* -Dios Creador Andino- que han regresado para invertir el orden del mundo. Según cierta concepción de la cosmología andina, cuatro soles y cuatro humanidades habían precedido el imperio Inca; cada edad había durado mil años y cada una había terminado por una catástrofe. La colonización de los españoles en los Andes representaría el final de un ciclo con la destrucción del imperio Inca después de mil años de fundación, y la fundación de una nueva era.

artísticas que se practicaban a la llegada de los españoles y veremos el modo en que dichas prácticas vinieron a ser prohibidas por la Iglesia. Por otra parte, indicaremos cuáles de ellas fueron empleadas por los indígenas para conservar sus tradiciones, muchas de las cuales estaban en directa contradicción con las leyes y preceptos españoles.

Legado indígena

Antes de la llegada de los españoles, la población andina ejercía, un conjunto de disciplinas artísticas –danzas, representaciones dramáticas– que procedían de una tradición oral desconocida por los últimos. Los primeros cronistas del Perú nos describen algunos de estos espectáculos con coros y bailes dialogados que encontraron entre los indígenas, pero sin poder aprehender el mensaje ritual transmitido. Las danzas enmascaradas formaban una parte integrante de los rituales y fueron consideradas como artificios demoníacos por ser incomprensibles y diferentes de las actuadas en Europa. El padre José de Acosta que vivió muchos años en el Perú, describe de la siguiente manera lo que pudo observar:

«En el Perú vi [...] mil diferencias de danzas en que imitaban diversos oficios, como de ovejeros, de labradores, de pescadores, de monteros; ordinariamente eran todas con sonido y paso y compás muy espaciosos y flemático. Otras danzas había de enmascarados, que llaman guacones, y las máscaras y su gesto eran de puro demonio. También danzaban unos hombres sobre los hombros de otros [...] Destas danzas, la mayor parte era superstición y género de idolatría, porque así veneraban sus ídolos y guacas [...] Tañen diversos instrumentos para estas danzas, unos como flautillas o canutillos, otros como atambores, otros como caracoles; lo más ordinario es en voz de cantar todos, yendo con el pie la copla. Algunos de estos romances eran muy artificiosos y contenían historia; otros eran llenos de superstición; otros eran puros disparates» (Acosta, 1987:507).

El padre Acosta no se adelanta a explicar sobre qué trataban los señalados «romances», pues el religioso, al desconocerlos, los consideraba «artificiosos», «supersticiosos» o «disparates». Muy posible es, pese a lo impreciso del relato, que aquellas danzas con sus cantos que «contenían historia» reunieran los elementos estructurales de una manifestación teatral.

Felipe Guaman Poma de Ayala, mejor informado que el padre Acosta por su mayor integración al mundo indígena, señala actividades de tipo teatral más desarrolladas al comentar que:

«Había truhanes, que le llamaban *sanza-rimac*, *cocho-rimac*⁴⁵. Estos eran indios de Huancavilca. También había farsantes: a éstos les llamaban *llama llama hayachuco*⁴⁶, que eran indios yungas chucareros; *sancahico*, *acichico* *poquiscolla millmarini*⁴⁷, éstos hacían farsas y fiestas.» (Poma de Ayala, 1980:331).

El Inca Garcilaso de la Vega nos da a conocer en sus *Comentarios Reales* los temas de las representaciones teatrales, posiblemente las mismas aludidas por el padre Acosta:

«No les faltó habilidad a los amautas, que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias, que en días y fiestas solemnes representaban delante de sus reyes y de los señores que asistían a la corte. Los representantes no eran viles, sino Incas y gente noble, hijos de curacas, y los mismos curacas y capitanes hasta maeses de campo: porque los autos de las tragedias se representasen al propio, cuyos argumentos siempre eran de hechos militares, de triunfos y victorias de las hazañas y grandezas de los reyes pasados, y de otros heroicos varones. Los argumentos de las comedias eran de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares. Los representantes, luego que se acababa la comedia, se sentaban en sus lugares conforme a su calidad y oficios. No hacían entremeses deshonestos, viles y bajos; todo era de cosas graves y honestas, con sentencias y donaires permitidos en tal lugar. A los que se aventajaban en la gracia del representar les daban joyas y favores de mucha estima.» (Garcilaso de la Vega, 1984:libro II, cap. 27).

Por una parte, la doble estirpe (autóctona-española) le pudo facilitar al cronista su participación en las prácticas andinas y, por otra, la obtención de información sobre la cultura hispánica: de ahí que dé cuenta de aquellas usando una terminología europea, tal como «autos», «comedias», «tragedias» y «entremeses». Aunque el autor se refiere a términos europeos, eso no implica que las formas dramáticas fueran iguales a las interpretadas en la Península, aun cuando se las aparentaran. De ahí el inconveniente de utilizar vocablos que no alcanzan a describir una forma propia al Nuevo Mundo. Esta impropiedad es aún peor cuando las prácticas están descritas por cronistas que menospreciaban aquellas expresiones, considerándolas idolátricas. Es el caso de la

⁴⁵ *Sanca*: regocijo, contento, alegría, burla; *rimac*: el que habla. *Kcacharima*: que hablan bien (Arrom, 1967:22).

⁴⁶ *Llama-llama*: mamarachos enmascarados, o uno sentado en hombros de otros; *ayachucusca*: amortajado (*Ibid*).

⁴⁷ *Sancahicy*: bufón; *asichicy*: que hace reír; *poquiscolla millmarini*: colla para nada oreja de lana (*Ibid*:23).

Relación de la religión y ritos del Perú escrita por los primeros agustinos en tierra americana:

«Para adorar a esta falsa Trinidad y mocharla tenían grandes corrales y éstos tenían por una parte la pared muy alta [...] Y en estos corrales hacían grandes fiestas en sus sacrificios que duraban cinco días y hacían grandes *taquis*⁴⁸ y cantos.» (Cit. en Arrom, 1967:17-18).

Sin embargo, varios testimonios nos confirman que las referidas representaciones constituían lo que se podría considerar un teatro auténtico, con un fondo político para las «tragedias» y una esencia cómica para las «cosas familiares» o «comedias». Por su asunto y manera de representar, Arrom compara los espectáculos teatrales incaicos a las antiguas tragedias griegas, con narraciones épicas interpretadas por un coro «que debieron ser impresionantes cortejos dramáticos, síntesis de romance histórico y espectáculo escénico, verdadera epopeya hecha teatro» (Arrom, 1967:21).

Los testimonios de los cronistas aseveran la existencia de un teatro prehispánico interpretado por actores reconocidos como diestros a este fin. Este teatro, aparte de ser una diversión, tenía una función social «ya como elemento de expresión y regocijo, ya como corrector de costumbres, ya como animador de creencias religiosas, o ya como difusor de grandes hechos nacionales» (Arrom, 1967:21). Hubiera sido interesante ver el desarrollo de este teatro, pero el advenimiento de los españoles lo inhabilitó, al impedirlo o al incorporarlo en un teatro religioso evangelizador.

Prohibición de los rituales

Los cronistas testimonian que los rituales teatralizados no desaparecieron con la llegada de los españoles; por el contrario, algunos incluso eran autorizados por los

⁴⁸ Procediendo del vocablo quechua *taki*, que significa canción o canto. En los diccionarios de la época, «*Taquini* o *taquicuni* = cantar solo sin bailar o cantando bailar» (González de Holguín 1952:338). Asimismo, *taqui* es la palabra que aparece en las crónicas para designar la danza en general, acompañada de cantos, como lo insinúa Guaman Poma: «[...] hacían grande fiesta, comían y beían a la costa del sol y danzan taquies [...]» (Guaman Poma, 1936, pp.257, 231). Bernabé Cobo también nos transmite una descripción: «Casi no tenían baile que no hiciesen cantando, y así el nombre de *taqui*, que quiere decir baile, lo significa todo junto, baile y cantar, y cuantas eran la diferencias de cantares, tantas eran las de los bailes» (cit. en Quejía, 1984:460).

sacerdotes (Ares Queija, 1984), sea porque se asemejaban a los modelos europeos por su aspecto religioso y podían llegar a servir como herramientas para la evangelización, sea porque los religiosos ignoraban lo expresado y los clasificaban como inofensivos. Sin embargo, la actitud adoptada por las diferentes órdenes religiosas frente a los ceremoniales autóctonos no fue homogénea y sufrió frecuentes modificaciones. Según Duviols (1971), se destacan dos grandes corrientes: la primera, iniciada sobre todo por los franciscanos, agustinos y mercedarios, se caracteriza por la destrucción de todo elemento religioso indígena. La segunda, se define por la persuasión y tolerancia: fue la corriente ilustrada por los dominicos y, en mayor grado, los jesuitas (Ares Queija, 1984).

La diversidad de posiciones frente a los procedimientos que se podían adoptar es comprensible visto que los religiosos llegaron sin norma oficial, salvo la de evangelizar a la población. Por lo mismo, tenían la libertad de aplicar cualquier método. De hecho, el primer texto eclesiástico realizado para controlar la evangelización en el virreinato del Perú aparece sólo en 1545, 13 años después del «encuentro». Denominado *Instrucción de la orden que se a de tener en la doctrina de los naturales* del arzobispo Jerónimo Loayza, es aprobado en 1549. Sobre los métodos evangelizadores, el texto requiere la destrucción de los adoratorios y *huacas*, sustituyéndolos por cruces, la prohibición de practicar el culto a los muertos⁴⁹ y una especial vigilancia de los indios ya bautizados para que no recaigan en prácticas idolátricas. En resumen, los religiosos conservan la misma libertad de escoger el método catequista. Sobre los rituales, el texto sólo prohíbe el culto a los muertos, legitimando de esta manera los otros. De ahí la tolerancia frente a los ceremoniales que no pertenecen a este culto.

Esta tolerancia inicial desaparece en 1551 con el primer Concilio de Lima que se opone a todas las grandes manifestaciones públicas, particularmente el culto a los muertos, por comprender una particularidad de propiedad terrestre. Como consecuencia, algunos de los rituales públicos desaparecen o se integran a la nueva religión, otros se

⁴⁹ Los españoles habían entendido la importancia del culto a los muertos; los antepasados, representados por fardos funerarios, eran los fundadores míticos de los grupos de parentesco y los propietarios de las tierras y de los recursos de los cuales dependía la comunidad para su supervivencia. Al abolir este culto, se aceleraba el establecimiento del sistema colonial (Spalding, 1981).

vuelven clandestinos o se disimulan, al insertarse en el calendario de celebraciones católicas, como lo advierte Polo de Ondegardo:

«Y aunque el sacrificar reses y otras cosas, que no pueden esconder de los Españoles las an dexado, á lo menos en lo público; pero conseruan todavía muchas ceremonias que tienen origen destas fiestas y superstición antigua. Por esso es necessario aduertir en ellas, especialmente que esta fiesta del, Ytu, la hazen dissimuladamente oy día en las danças del Corpus Christi, haziendo las danças de llamallama, y de huacon, y otras conforme á su ceremonia antigua, en lo qual se debe mirar mucho.» (Cit. en Ares Queija, 1984:449).

Como podemos constatar, los religiosos se dieron cuenta de las prácticas de doble carácter religioso. Efectivamente, en 1567 se realiza el segundo Concilio Consejo Conciliar de la Iglesia con el propósito de advertir a los curas que los indígenas ocultaban sus ídolos entre las imágenes sacadas durante las procesiones. Sin embargo, no hay mención de prohibición categórica de las fiestas; se insiste, más bien, en la persuasión y convicción que deben sostener los curas para abolir toda demostración «demoníaca» (Ares Queija, 1984; Spalding, 1981). A pesar de todo, el «paganismo» subsiste.

En 1570 se celebra el primer Sínodo de Quito bajo la autoridad del obispo fray Pedro de la Peña con el efecto de condenar todo tipo de celebración, incluso de tipo familiar:

«Es mal general hazer borracheras superstiziosas quando hazen las casas de nueuo quando les naçen los hijos quando los baptizan o casan quando se entierran y cojen las sementeras hazen taquies en ellos y rrefieren sus antiguos rritos los quales hordenan los hechizeros bailan con los ydolos y en ellas se cavsan diabolicos ynçestos y pecados abominables e ydolatrias y carnalidades lo qual se deue rremediar y es de grande ymportançia este rremedio por ende exortamos y mandamos a nuestros curas tengan gran cuidado e vijilia en evitar las dichas borracheras y taquies y en poner rremedio no se hagan semejantes pecados mortales como en ellas y por ellas se hazen y causan etc.» (cit. en Ares Queija, 1984:449).

En 1610 se lleva a cabo una intensa campaña de extirpación de idolatrías, que dura hasta finales del siglo XVII, mediante visitadores oficiales designados como «visitadores de idolatrías» con el fin de extinguir las prácticas religiosas clandestinas. En 1613 se realiza el Sínodo de Lima donde se proscriben la mayoría de las manifestaciones culturales públicas. Como podemos constatar, con el transcurso de los años, las

prohibiciones se intensifican debido, posiblemente, a un mejor conocimiento de las culturas andinas. Conjuntamente, los misioneros se enteraron de algunas de las estrategias indígenas como la de ocultar los ídolos en las imágenes cristianas o seguir practicando los rituales en secreto. Con todo, ¿cómo consiguieron los indígenas disimular sus prácticas cuando se ejercitaba una vigilancia omnipotente y cuáles fueron los métodos utilizados para resistir a una nueva religión basada sobre dogmas que incluían ideas y seres antagónicos para la población andina? Es lo que señalaremos a continuación.

Estrategias indígenas de resistencia

El uso de *takis* prehispánicos en los conflictos coloniales es un ejemplo. El más notorio de ellos, el movimiento antihispánico *taki onqoy*⁵⁰ (enfermedad del baile), surgió en la década de 1560, como consecuencia de una desilusión generada por las contradicciones coloniales (Castro-Klarén, 1993; Stern, 1982). Este movimiento preconizaba la destitución de la dominación española con el objeto de restablecer el orden andino. Los *taquiungos* o «mensajeros de las divinidades nativas andinas» ambicionaban fundar una alianza panandina de divinidades terrestres (*huacas*) a fin de derrotar al dios cristiano y exterminar a todos los españoles (Stern, 1982:49). El resultado final predicado por los miembros del movimiento era un nuevo mundo purificado, exento de elementos hispánicos, libre de enfermedades y repleto de bienes materiales y víveres. El acceso a este mundo idílico implicaba que los seguidores debían rechazar todo lo perteneciente al mundo hispánico, como el bautismo, el cristianismo en general, la alimentación y la vestimenta.

El ritual del *Taki onqoy* consistía en cantos y bailes ejecutados por parte de indígenas «poseídos» por las *huacas*:

«El indio cuyo cuerpo alberga a una *huaca* entra en una especie de éxtasis, pierde la conciencia, vaga como un loco; rueda por tierra, hace muecas, canta y danza en círculos; profetiza y predica el retorno a la antigua religión.» (Watchel, 1971:288).

⁵⁰ *Onqoy*: enfermedad o Pléyades.

Las encarnaciones de las *huacas* en los hombres «servía[n] para purificar espiritualmente al poseído, quien renunciaba entonces al cristianismo para convertirse en vocero de los dioses nativos reivindicados» (Stern, 1982:51). El mundo andino colonial se encontraba en un período de enfermedad en el cual se había perdido el equilibrio y donde las divinidades quedaban abandonadas por decreto de la nueva religión; para restablecer el orden, las *huacas* debían, según los *taquiungos*, introducirse en los indígenas para purificarles de la corrupción hispánica. Una vez concluida la purificación moral de los «mensajeros elegidos» se conseguiría un nuevo mundo. Los que rehusaban integrarse al movimiento conocerían las mismas calamidades reservadas a los Españoles:

«Habían sembrado muchas chacras de gusanos, para plantarlos en los corazones de los españoles, ganados de Castilla y los caballos, y también en los corazones de los indios que permanecen en el Cristianismo.» (Molina, cit. en Stern, 1982:52).

El éxito del movimiento se explica por su discurso ligado a la lógica de la visión del mundo andino: los *taquiungos* predicaban un cataclismo o *pachacuti* mandado por las *huacas* para restablecer el orden de la sociedad andina que se encontraba deteriorado. Ya que los religiosos prohibían toda forma de idolatría era muy difícil para los indígenas seguir venerando a sus divinidades. Por lo tanto, según la lógica andina, éstas se sentían abandonadas, como lo demuestra Molina en su *Relación de las fábulas* al señalar que «[las *huacas*] andaban por el aire, secas y muertas de hambre; porque los indios no le sacrificaban ya, ni derramaban chicha» (cit. en Stern, 1982:52).

Las *huacas* representaban las generadoras de vida, salud y alimento. Para beneficiarse de estas esencias, los pobladores se comprometían a respetar las formalidades tradicionales de devoción. Al no cumplir con éstas, se negaba el vínculo entre la población andina y sus antepasados, aniquilando de este modo el derecho a explotar la tierra ya que de cada linaje derivaba su identidad y reivindicación a la tierra de un antepasado común, real o mítico (Castro-Klaren, 1993; Spalding, 1981). La enfermedad del mundo andino había sido, en parte, provocada por la ira de las *huacas* al no ser veneradas como era de costumbre. Con el objeto de obtener nuevamente el favor

de las *huacas*, los devotos debían retomar la práctica de los antiguos ritos que consistían en «[q]ue ayunasen cinco días en sus formas como lo tenyan de costumbre en tiempo del *nynga* no comiendo sal *ny mayz ny* teniendo copula con sus mugeres» (Molina, cit. en Stern, 1982:57). Estas prácticas tradicionales tenían como propósito reequilibrar las relaciones de reciprocidad con las divinidades para que éstas pudieran combatir las fuerzas hispánicas con el fin de aniquilarlas y restablecer los valores andinos.

No hay que interpretar el discurso de los *taquiungos* como un anhelo de restaurar el pasado incaico, ya que éste también comprendía ciertas injusticias. El *Taki Oncoy* ofrecía, más bien, una fórmula que permitía alcanzar una pureza moral y un mundo exento de corrupciones tanto coloniales como incaicas. Se buscaba un paraíso terrenal, un edén. La población andina, en plena crisis espiritual, adhirió a este ideal para liberarse de su desesperación frente a los dilemas morales engendrados por las contradicciones del colonialismo puesto que «el conflicto entre los elementos andinos y los elementos europeos de la sociedad colonial era ineludible, irreconciliable y decisivo al mismo tiempo» (Stern, 1982:55). Este paraíso era asequible a los nativos que aceptaban renunciar a toda adaptación al mundo hispánico, causando en consecuencia grandes ambivalencias, sobre todo en lo relativo al mundo sobrenatural, en cuanto los dioses europeos se veían ahora atacados por las *huacas*.

El dilema moral residía en el hecho de que los dioses cristianos y las *huacas* proporcionaban la supervivencia cotidiana. Aquéllos habían demostrado su poderío al «conquistar» las divinidades andinas cuya derrota produjo una crisis de confianza en los dioses andinos. El pueblo andino suponía que en vez de enojar a los dioses hispánicos al combatirlos, valía mejor incorporarlos al panteón de las fuerzas sobrenaturales para así ganar su apoyo y lograr la relación de equilibrio pretendido (Stern, 1982). Estamos entonces ante otra estrategia andina tradicional, pues recordemos que en el tiempo incaico se incorporaba al panteón las deidades de los pueblos subyugados. De este modo, los andinos, aunque figuraban entonces como los derrotados, supieron conservar la misma práctica con el propósito de triunfar contra el Dios cristiano.

Los *taquiungos* no negaron el poder del Dios cristiano aunque representaba el enemigo de las *huacas*. A pesar de todo, éste había destituido el dominio del Sol incaico. El discurso del *Taki Oncoy* procedía ciertamente de este triunfo. A fin de combatir ese dios cristiano, se juzgaba necesario formar una alianza panandina de las divinidades nativas y tratar de concluir una colaboración con los hombres y dioses hispánicos que aspiraban a salvarse.

Tanto en la religión andina como en la cristiana, el cielo es el lugar donde reside la divinidad suprema. Antes ocupado por el Sol, el espacio celestial corresponde, desde la captura del Inca, al Dios cristiano (Castro-Klarén, 1993). Los *taquiungos* aspiraban a sustraer a este Dios para reemplazarlo por una divinidad andina. Vencido el Sol, los partidarios invocaban a las divinidades terrestres, las *huacas*, para proporcionarles la incursión. Éstas representaban un poder a un nivel tangible por encontrarse en todas partes y representar un lugar sacralizado terrenal. El catolicismo también poseía un espacio sacralizado similar: las iglesias, con los sacerdotes evangelizadores que organizaban un nuevo mundo bajo el dictado de un nuevo Dios. Este Dios ya había derrotado al Sol y ahora las iglesias intentaban lo mismo con las *huacas*. El *Taqui Oncoy* proclamaba una gran alianza de todas las *huacas* del mundo andino para combatir y superar al Dios y sus «fuerzas» terrestres y lograr gobernar de nuevo sobre la tierra andina. Pero esta victoria no logró realizarse.

En 1564 se emprende una meticulosa inspección dirigida por el clérigo Cristóbal de Albornoz, donde se descubre el movimiento que contaba con miles de adherentes. Aunque el centro del *Taqui Oncoy* se ubicaba en Huamanga, el movimiento se había extendido hasta Cuzco, Arequipa, Lima e incluso La Paz (Stern, 1982; Castro-Klarén, 1993). El «mal del baile» sucumbió después de una vasta campaña de extirpación dirigida por Albornoz que duró entre dos y tres años, condenando a más de 8,000 seguidores y forzando el discurso de las *huacas* en el inframundo.

En efecto, el orden del mundo andino, aunque ostenta una considerable resistencia, se «entierra» después de 1532. Este orden antes sacralizado junto al discurso

de los dioses andinos tuvieron que refugiarse en el subsuelo para evitar un acabamiento completo y preservar su poder, tal como ilustra el mito de *Inkarri*⁵¹ (Castro-Klarén, 1993). De hecho, la cosmovisión andina contiene tres niveles donde se superponían: el orden en el «mundo de arriba» denominado *hanaq pacha* (quechua) o *alax pacha* (aymara), donde residen las divinidades como Dios y los astros; el centro en el «mundo de aquí» designado como *kay pacha* (quechua) o *aka pacha* (aymara) poblado por los seres vivos, los espíritus y las *huacas*; y el caos en el «mundo de abajo» llamado *ukhu pacha* (quechua) o *manqha pacha* (aymara), que contiene los difuntos antepasados, los genios maléficos, los diablos y otras divinidades como *amarus* o serpientes míticas, que habitaban en hoyos, túneles y cavernas⁵². Es importante señalar que este mundo subterráneo andino no padece de la percepción negativa del infierno católico. Asimismo, estos tres mundos o *pachas* mantienen una comunicación mediante canales, túneles en cráteres volcánicos, cavernas o manantiales que les permiten colaborar entre ellos. (Berg, 1990; Bouysse-Cassagne y Harris, 1987; Brisset, 2002; Castro-Klarén, 1993).

Si bien el *Taki Oncoy* se soterró, también despertó sueños radicales que dieron luz a otras sublevaciones. El nuevo orden no alcanzaba a contentar a los nativos. Por otro lado, esos tipos de rebeliones suscitaron reformas de la estructura colonial, sepultando todavía más las tradiciones andinas, las que, sólo en la clandestinidad, consiguieron practicarse. Para ocultar las prácticas tradicionales, la gente andina llegó a alterar su calendario de rituales para que concordase con el de la Iglesia Católica, venerando a sus deidades durante las ceremonias cristianas y los días dedicados a los santos (Spalding, 1981). Ciertas danzas o *taquis* consiguieron florecer sin ser descubiertas. Los *taquis* tolerados y, además, interpretados durante las ceremonias católicas, se convirtieron en medios disimulados para perpetuar expresiones simbólicas tradicionales, produciendo al mismo tiempo, mediante códigos simbólicos, sátiras ligadas a la sociedad colonial de que ésta no supo descifrar la significación social como

⁵¹ Según el mito, la cabeza del Inca rey *-Inkarri-* (el Inca rey ha sido descabezado por el Inca español), está escondida en el subsuelo, creciendo para reunirse con su cuerpo. Al lograr la unión, *Inkarri*, hijo del Sol, cobrará de nuevo la vida sobre la superficie de la tierra para reinar otra vez y restablecer el orden sacralizado del mundo andino. La leyenda clama que el desequilibrio cósmico permanecerá hasta que vuelva este redentor.

⁵² Esta separación absoluta del mundo parece ser de influencia cristiana. Según Marzal, la mayoría de los andinos no creen ni en el cielo ni en el infierno (Marzal, 1996). Expondremos más en detalle los niveles del mundo andino en la segunda parte del capítulo tres así como las relaciones que existen entre ellos.

forma de resurgimiento cultural y sátira política (Poole, 1990). Los *taquis* permitían expresar una identidad andina y una insubordinación frente a la cultura extranjera, exteriorizando de tal manera el poder de las formas culturales andinas; servían como mecanismo de identificación frente al otro. Los *taquis* también servían para facilitar las juntas de los indígenas, para amortiguar el aislamiento de la colectividad y la «individualización» de la sociedad que provocó la prohibición de las ceremonias públicas. Los *taquis* autorizados canalizaron las angustias, valorizando de nuevo las relaciones y la solidaridad en el interior del mundo andino y recobrando «el sentido perdido de inmunidad comunal frente a las corrupciones del colonialismo español» (Stern, 1982:61).

Es mediante la polémica social sobre la libertad y después la prohibición de representar *taquis* que los indígenas alcanzaron un poder simbólico al personificarlo sin que el grupo dominante se diera cuenta:

«The power politics of dance is not a willful means to react to, satirize, or otherwise passively “represent” power. It is a means to incorporate power first by impersonating it and secondly by using this decentered, individualized act of impersonation as a ritual for the social-political reproduction of local Andean communities» (Poole, 1990:118).

En este sentido, los *taquis* se transforman en una táctica, prevaleciendo en el espacio de una religión mal captada, según las imposiciones de instituciones terrenales sacralizadas –las iglesias- con las cuales no se identifican totalmente. Recordemos que el imperio Inca utilizaba las divinidades y los lugares sagrados de las culturas conquistadas para extender su propio mensaje jerárquico; los *taquis* aprovecharon, en tal caso, la misma estrategia, subsistiendo con y acomodándose al nuevo orden, y evitando la asimilación.

Otro factor que permitió disimular las prácticas andinas para preservar las tradiciones culturales era la autoridad de los *kurakas*, los jefes étnicos nativos. El *kuraka* estaba ligado a su comunidad por una serie de lazos de parentesco y su autoridad estaba reconocida por parte del régimen colonial español (Spalding, 1981). Antes de la ocupación europea, los *kurakas* actuaban como intermediarios oficiales entre su gente y

el imperio incaico; luego, a partir del siglo XVI asumieron el mismo papel respecto al estado colonial español. Los miembros de la elite nativa se encontraban confrontados a dos situaciones conflictivas: por una parte, asumían el papel de informantes ante las autoridades españolas; por otra parte, no podían permanecer indiferentes ante el descontento de la sociedad y al nuevo orden impuesto. Para mantener el bienestar comunitario, entonces, consideraron necesario preservar las prácticas tradicionales, aunque estuvieran prohibidas. Incluso, algunos *kurakas* consiguieron mantener la información de los ceremoniales fuera del alcance de las autoridades españolas (Spalding, 1981). Sin embargo, las autoridades estaban conscientes de esos secretos comunales apoyados por esos jefes nativos. La solución para erradicar los secretos radicaba en la conversión y lealtad de esos dirigentes étnicos. En respuesta a esta táctica, los *kurakas* también desplegaron prácticas de doble carácter religioso que les permitieron ostentar una buena imagen ante los españoles e, igualmente, conservar los rituales ceremoniales que, en la creencia andina, les aseguraba buenas cosechas y salud. Los *kurakas* que se transformaban en delatores o los que usaban su posición para suprimir o modificar los rituales comunales podían recibir castigos por parte de la comunidad. Según los indígenas fieles a las tradiciones andinas, un buen dirigente no debía olvidar su rol como protector de las normas comunales para así preservar las tradiciones.

Mantener los rituales significaba apaciguar los traumas psicológicos causados por la conquista española y la derrota de los dioses andinos. Para rechazar el nuevo orden impuesto, los indígenas recurrieron a tácticas tradicionales y se acogieron también a métodos europeos. Por una parte, la sociedad andina había conseguido adaptarse al nuevo régimen colonial. No olvidemos que durante el incario se insertaban sistemáticamente los dogmas de las culturas conquistadas. La estrategia se mantuvo hacia los españoles y sus dioses, facilitando así el colonialismo (Stern, 1982). Por otra parte, los indígenas estaban forzados a aceptar el nuevo orden mediante castigos e intimidaciones, sobre todo por medio de la imagen del infierno pintada con la intención de aterrorizar:

«El lugar del infierno decían estar debajo de la tierra, y que es muy estrecho y apretado; y que los de allí van padecen mucha hambre y sed; y que les hacen comer carbones, culebras, sapos y otras sabandijas asquerosas, y beber agua turbia y hedionda; y que de sólo esto se mantienen las ánimas de los condenados, cuya pena dicen ser perpetua.» (Cobo, 1956:155).

La Iglesia aun proclamó «que los indios sólo podían ser convertidos si se les amenazaba con el infierno o con el castigo divino» (Borges, cit. en Magaña, 1994:84). Borges agrega que «la amenaza, con las penas eternas para los infieles y malos cristianos, era el argumento máximo para retraer a los indios de la idolatría» (*Ibid.*). Incluso el Concilio de Lima había declarado que los antepasados sagrados de los nativos, los Incas fallecidos, se estaban consumiendo en el fuego eterno (Castro-Klaren, 1993).

Este tipo de provocación se refleja también en el discurso de los *taquiongos* que declara que los que se abstendían de ejercer las restricciones hacia la cultura hispánica se transformarían en animales y perderían todo contacto con la cultura y «se morirían y andarían las cabezas por el suelos y los pies arriba y otros se tornarían guanacos venados y vicuñas y otros animales» (Millones, cit. en Stern, 1982:52). Las *huacas* amenazaban a los «traidores» con la calamidad más temida: la absoluta finalidad de la vida, un *pachacuti* irreversible, capaz de aniquilar a todos los seres desleales⁵³. No podemos desmentir que el discurso del *Taki Oncoy* se emparentaba con los sermones apocalípticos de los misioneros que predicaban el infierno a los que rechazaban el cristianismo, como vimos anteriormente. Los seguidores del movimiento usaron el poder del terror para manipular a la gente, el mismo poder que ellos mismos habían sufrido durante 30 años de violencia colonial. Para vengarse de los españoles, los *taquiongos* apelaron a los indígenas con amenazas de todos los males si no adherían al movimiento:

«Y de cuando en cuando los tales hacían sermones al pueblo, [...] amenazando a los indios si del todo no dejaban el cristianismo; y reñían al cacique o indio que se llamaba nombre de cristiano [...] y trajese camisa o sombrero, alpagatas u otro cualquier traje de España» (Molina, cit. en Stern, 1982:52).

⁵³ En el *Pachacuti* predicado por el *Taki Oncoy* encontramos la idea del mito *Inkarri* aunque no sabemos cuándo surgió el mito. Algunos suponen su aparición después de la rebelión de Tupac Amaru II (1780-1782).

Conclusión

Como pudimos constatar en este capítulo, gran parte de los indígenas rechazaron el nuevo orden impuesto; éste sólo ocasionaba maldades además de imponer conceptos inconcebibles tales como el Bien y el Mal, representados por nuevos seres sobrenaturales: ángeles y demonios. Los misioneros trataron de eliminar o transformar toda práctica nativa, ocasionando así una desilusión que se manifestó inicialmente en el movimiento del *Taki Oncoy*. Sin embargo, la Iglesia siguió permitiendo durante muchos años la práctica de *taquis* ejecutados en ciertas fiestas y procesiones católicas. Esta tolerancia hacia la danza es quizá debida, por una parte, a su aspecto «divino». Ares Queija constata que «la danza puede ser también considerada, en el seno de la religión cristiana, como una manera de glorificar a Dios» (1984:459). En España existían danzas (como referimos con los *Seises* de Sevilla) que se practicaban incluso dentro de las iglesias, durante ciertas festividades religiosas para alabar a Dios. Por otra parte, las danzas servían como estimulantes con el fin de atraer a los nativos con el fin de incorporarlos al culto católico. La Iglesia sostenía una preocupación hacia el ornato en el culto y, siguiendo a Ares Queija:

«Es evidente que la Iglesia americana, siguiendo el espíritu del Concilio de Trento, utilizó las danzas indígenas como un elemento más para enriquecer el ornato y las formas externas del culto católico, cuya expresión más grandiosa era precisamente el Corpus Christi.» (1984:460).

Mediante un «doble» carácter religioso y un traslado de las fiestas autóctonas al calendario católico, los indígenas lograron esconder a sus deidades y seguir venerándolas en secreto. No podemos hablar todavía de un «sincretismo» religioso definitivo; se trata más bien de un enfrentamiento andino frente a la evangelización puesto que el sincretismo supone, como lo explica Monasterios, «una fusión, en un mismo sistema ritual, de elementos religiosos y filosóficos heterogéneos sin que los fines de unos subordinen a los otros» (Monasterio, 2001-2002:47). El catolicismo llegó justamente a subordinar las creencias andinas, castigando a los que seguían practicándolas según la justicia elaborada por Dios e incitando, en cambio, la clandestinidad. Se usaban tanto las tácticas andinas como las hispánicas para conservar las tradiciones. Los andinos supieron entrar en el mecanismo establecido por los

españoles, el orden dominante, y usarlo para resistir (Cervone, 1998). Al admitir progresivamente las creencias hispánicas, aplicándolas como hemos podido constatar en el *Taki Oncoy*, se desarrolló, en consecuencia, un verdadero sincretismo religioso particularmente explícito en la *Diablada* contemporánea. Es lo que expondremos en el capítulo siguiente.

Capítulo 3:

EVOLUCIÓN DE LA DIABLADA Y TIEMPOS MODERNOS

Desde la época del Barroco hasta nuestros días, la danza ritual de la *Diablada* se ha renovado considerablemente al integrar nuevos acaecimientos de cuño católico tales como las apariciones milagrosas de la Virgen, y el hecho de incorporar distintos elementos andinos procedentes de la narrativa oral y del conjunto de las creencias andinas. La combinación de todos esos componentes, procedentes de las dos religiones, se manifiesta en la tolerancia y, luego, en la «conciliación» de los cultos. Si bien sólo en la época actual podemos hablar de un verdadero sincretismo, es decir, de la unión de las diferentes creencias religiosas y filosóficas, hay que tomar en cuenta que, este acontecimiento, se conformó tras décadas de incompatibilidades y rechazos.

Como dijimos anteriormente, los misioneros hicieron todo lo posible por eliminar la «idolatría» andina por medio de diversas maniobras que implicaban destrucción e intimidación, pero también tolerancia y acomodación. De hecho, los misioneros adaptaron el dogma católico para que fuera más asequible a la población indígena. Con el fin de facilitar la conversión de los nativos, trataron de establecer similitudes entre los dos sistemas de creencias para transplantar la fe que experimentaban los indígenas antes sus divinidades hacia las del catolicismo. De acuerdo a esta especulación, se verificaban en las dos culturas creencias en un creador supremo, en la inmortalidad del alma y la veneración de imágenes u objetos sagrados. Por consiguiente, *Inti* vendría a ser el equivalente de Dios, la *Pachamama* el de la

Virgen y *Supay* o el *Tío* el del diablo⁵⁴. Este capítulo está dedicado a explicar cómo se construyeron las similitudes entre estas divinidades, que constituyen el núcleo del Carnaval y, de forma implícita, el de la *Diablada*, y las razones que permitieron el sincretismo. Veremos también cómo el calendario católico proporcionó un marco dentro del cual los indígenas lograron acomodar sus propias ceremonias. Por ende, en nuestros días, las fiestas celebradas coinciden tanto con los días importantes del ciclo ritual católico, como con épocas transicionales del calendario agrícola-ritual andino. Esta integración de los dos calendarios (productivo y religioso-católico) es característica común de casi todas las fiestas andinas (Poole, 1982; Kessel, 1989; Müller, 1984; Berg, 1989). En realidad, todas las actividades económicas productivas de la población aymara están enmarcadas en ceremonias religiosas para pedir la asistencia de fuerzas sobrenaturales.

En la primera parte de este capítulo evidenciaremos de qué manera este sincretismo o convenio se manifiesta en el ritual de la *Diablada*. Para percibirlo mejor, hemos juzgado pertinente exponer el desarrollo del Carnaval de Oruro, concentrándonos sólo en la preparación y ejecución de la *Diablada*. Suministraremos, de igual forma, las narraciones sobre las cuales algunos estudiosos basan el origen de la *Diablada*, para explicar el simbolismo involucrado en el ritual.

En la segunda parte analizaremos las entidades principales implicadas en este sincretismo andino y en la *Diablada* —es decir, la Virgen del Socavón, la *Pachamama*, el arcángel Miguel, el Diablo, *Supay* y el *Tío*—, que pueden parecer incongruentes por comprender entes contradictorios que forman una coalición, como lo vemos con la presencia de diablos alabando a la Virgen. Explicaremos de qué modo y por qué estas divinidades andinas vinieron a conciliarse con las del catolicismo y también de qué manera las entidades aludidas se complementan entre sí. Finalmente, investigaremos la concordancia que concurre entre *Huari*, *Supay*, *Tío* y el diablo.

⁵⁴ Examinaremos más en detalle estas divinidades en la segunda parte de este capítulo.

Veamos primero la manifestación de la devoción sincrética andina en la *Diablada*.

Devoción sincrética

A pesar de la perseverancia de los misioneros, los indígenas supieron conservar sus creencias y tradiciones, admitiendo asimismo las creencias contradictorias a las cuales estaban expuestos. Se produjo con el curso del tiempo un sincretismo religioso propio de la zona andina en el cual los dos sistemas de creencias llegaron a un acuerdo para celebrarse conjuntamente y mantener una relación de equilibrio. Este sincretismo ha sido posible puesto que la ideología indígena lograba integrar concepciones coexistentes y manifiestamente contradictorias mientras que la corriente europea aceptaba sólo un sistema de ideas definido por una jerarquía encabezada por Dios (Nash, 1979, 1985).

Examinemos entretanto de qué forma transcurre el Carnaval de Oruro, el gran festival que proporciona a la *Diablada* su renombre internacional y en el cual se observa el sincretismo propio de la región andina.

Carnaval sincrético andino

Hemos discurrido en el capítulo anterior sobre el significado del Carnaval y cómo dicha costumbre llegó a establecerse en el nuevo continente. En Oruro, el Carnaval se celebra de una manera particular por el hecho de combinar diversos elementos. Las danzas ejecutadas durante Carnaval son aun un elemento de competencia⁵⁵ con la participación de una cincuenta de agrupaciones (cinco *Diabladas*). La vistosidad de los trajes, la música, la complejidad de las coreografías y la organización de los danzantes atraen a una muchedumbre de espectadores. Este éxito convirtió al Carnaval en el evento festivo considerado oficialmente el más importante de

⁵⁵ Los grupos compiten entre sí en lo que concierne la calidad de la vestimenta, la coreografía y la música.

la región y aun de Bolivia, pues un decreto gubernamental de 1970 declaró a Oruro como capital del folklore boliviano.

El calendario del Carnaval se extiende a más o menos cinco meses cada año si se incluyen todos los preparativos necesarios y los rituales tradicionales practicados. Para poder entender el sincretismo involucrado en la *Diablada*, es necesario estudiar no sólo los días propios de Carnaval sino también las actividades que preceden y las que continúan después⁵⁶.

Preparativos

Los preparativos empiezan en septiembre cuando el *pasante*⁵⁷ o alférez, nombrado en el Carnaval anterior, efectúa el *rodeo* que consiste en mandar a sus amistades un plato de masitas y confites así como botellas de vino y *chicha*⁵⁸. Los que reciben los obsequios se comprometen a colaborar en la fiesta prestando a este efecto un *cargamento*, *arco*⁵⁹ o altar para honrar la institución en la *Entrada* del día sábado de Carnaval. Este acto de intercambio es significativo en la ideología andina y lo analizaremos más en detalle en la segunda parte de este capítulo.

El mes de octubre está dedicado a conseguir y contratar la banda de músicos; éstos se comprometen a atender todos los ensayos, convites y días de Carnaval. Entre tanto, los socios y aspirantes empiezan a asistir a reuniones y asambleas con el propósito de tomar acuerdos preliminares, como formalizar los ingresos de nuevos socios.

En noviembre, el primer domingo después del día de Todos Santos, los conjuntos efectúan su primer convite y ensayo del año. A partir de esta fecha hasta la semana que precede al Carnaval tienen lugar los ensayos dominicales para que los bailarines practiquen sus pasos en las calles de la ciudad. También se dedican a preparar sus

⁵⁶ Para la explicación de las actividades desplegadas durante el Carnaval, nos hemos asentado en las obras de Guerra Gutiérrez (Tomo I-III, 1970), Beltrán Heredia (1956;1962) y los artículos que hemos encontrado en Internet. Hemos transcrito también el programa oficial del Carnaval de Oruro del año 2000 en el Anexo 2, *Programa del Carnaval*.

⁵⁷ Persona encargada de la fiesta, corriendo con todas las responsabilidades y gastos.

⁵⁸ Bebida alcoholizada y fermentada hecha a base de maíz.

⁵⁹ El *cargamento* es un vehículo o asno cargado de plata y oro. El arco es de madera, adornado también con platería y oro.

atuendos para que estén impecables en los días de Carnaval. Durante este periodo se ejecuta igualmente la «velada de la Virgen», costumbre que se cumple los sábados en la noche y que consiste en llevar un cuadro o una estatua de la Virgen del Socavón de casa en casa de los miembros de la comparsa, para ofrecerle loas y rezos y para que les bendiga y colme de satisfacciones. En la misma ocasión se realiza la *pijcheada*, rito que consiste en masticar hojas de coca y fumar cigarrillos.

Las ceremonias propiamente dichas empiezan la víspera de la Candelaria, es decir el primero de febrero, con una procesión de cirios en honor a la Virgen de la Candelaria o del Socavón⁶⁰. El día de la Candelaria, el 2 de febrero, se realiza la misa en reverencia a la Virgen con la comunión general de los danzarines y del pueblo, en el Santuario del Socavón. Sigue después una procesión a través de los arcos de platería. El Domingo de Cuaresma, antes del Carnaval, tiene lugar el último convite y la *promesa* a la Virgen del Socavón. Los «diablos», no disfrazados pero con su acompañamiento musical, suben hasta la capilla del Socavón donde se le ofrece a la Virgen el voto de bailar tres años seguidos en su honor y la entrega de flores y cirios entre rezos y cantos. La *promesa* se expresa ante el altar mayor en presencia del párroco del templo, quien suministra las bendiciones a los «diablos» danzantes. Hasta el inicio del Carnaval se celebran algunas festividades mientras los miembros de comparsas se dedican a finalizar sus disfraces y los detalles propios de la celebración.

Pese a que en la actualidad ya no existe un conjunto íntegro de mineros, la *Diablada* sigue siendo una ceremonia dedicada en parte al mundo del subsuelo, lo cual lo constatamos con las ceremonias practicadas dentro de las minas. De hecho, el viernes víspera de Carnaval se realiza, en todas las minas de Oruro, un conjunto de ritos dedicados al *Tío*, personificado éste por una estatua modelada de arcilla con un cigarrillo en la boca, alcohol a su lado y siete hojas de coca prendidas a su cuerpo, símbolo de los siete pecados capitales. Uno de estos ritos es la *ch'alla* que consiste en romper botellas

⁶⁰ Según la iconografía europea, la candela está relacionada a la Candelaria, fiesta que se celebra el 2 de febrero para honrar la Purificación de la Virgen María y marcar la conclusión del ciclo de Navidad. En esta ocasión, se efectúan procesiones con candelas encendidas para Cristo, su Hijo, percibido como la luz divina del mundo (Damian, 1995). Explicaremos a continuación por qué la Virgen de la Candelaria se llama también Virgen del Socavón.

de bebidas espirituosas en las partes salientes de las rocas invocando la protección contra accidentes y un mayor progreso para el año venidero en la explotación de la mina. También se envuelven los instrumentos de trabajo con serpentinas y se rocía bebida por el interior de la mina (Salamanca, en Guerra Gutiérrez, I, 1970). Este ritual se practica todos los viernes, especialmente el primero de cada mes. En señal de agradecimiento al *Tío* por su tolerancia y su bondad, se le ofrece también un convite denominado *mesa* o *misa* compuesto de hojas de coca, cigarrillos, *k'oa*⁶¹, serpentinas y, en la misma ocasión, se sacrifica una llama para satisfacer su apetito, que no mate a los mineros y les conceda nuevos descubrimientos de vetas. Durante la ceremonia, los mineros repiten loas de agradecimiento al *Tío* por dejarles explotar el mineral y solicitudes de mayor riqueza.

De igual forma se efectúa la *achura* (bocado exquisito), es decir el obsequio, al gerente o dueño de la mina, de los mejores trozos de mineral denominados como *toros* encontrados por los mineros. A su vez, el empresario que recibe la *achura* retribuye a los mineros obsequios consistentes en confites y botellas de licor. Este acto de intercambio se designa como *tinka* (gratificación o premio).

Días de Carnaval

El día sábado de carnaval, o *Entrada*, marca el inicio del Carnaval de Oruro con la presentación de cada conjunto seguido de sus *cargamentos* cubiertos de platería, finos tejidos indígenas, muñecas, objetos de la Virgen del Socavón, monedas y billetes antiguos⁶². La *Entrada* es un desfile que se inicia en el Parque de la Unión para luego, conforme al recorrido establecido, pasar por la Plaza principal 10 de Febrero, donde se hallan los principales edificios de la ciudad (prefectura, alcaldía, etc.). Delante de cada conjunto va el estandarte, mandado a bordar por los *pasantes*, con el nombre del grupo danzante y, detrás, sigue la banda de músicos que cierra el conjunto. La *Entrada* es el espectáculo más admirado de los espectadores por la vistosidad de los disfraces y las coreografías sincronizadas. Ya hemos descrito en el primer capítulo los personajes

⁶¹ Hierba resinosa de la cordillera que, al ser quemada, produce un humo aromático (Berg, 1989).

⁶² Se han elaborado varias interpretaciones respecto al simbolismo del desfile de los cargamentos. He aquí las principales: representan ofrendas a la Virgen (costumbre que se practicaba en la época incaica para el Sol durante las peregrinaciones a los santuarios); simbolizan la *achura*; evocan al pago asignado para liberar Atahualpa, el último Inca o aluden a las riquezas que se extraían de las minas y que eran trasladadas a España.

implicados y las diversas figuras coreográficas ejecutadas por los componentes de la *Diablada*. Este desfile se termina en el Santuario del Socavón, ante el altar de la Virgen, donde cada conjunto le ofrece sus cánticos de *llegada*⁶³. Antes de ingresar en el Santuario, los diablos se quitan la máscara y, después de la bendición, salen sin volver la espalda al altar para regresar a sus respectivas casas de fiestas, para beber y comer, seguidos de los *cargamentos* cuyos dueños son objeto de una serie de atenciones en retribución por su colaboración. En horas de la noche tiene lugar la Fiesta del Carnaval en el que los diablos efectúan demostraciones de danzas en diferentes lugares de la ciudad.

El domingo de Carnaval por la madrugada, los conjuntos de diablos deben estar nuevamente en su local, vestidos de civil o con ponchos típicos, luego, suben acompañados de su banda, hacia el templo del Socavón y ofrecen el *Alba* que consiste en oraciones religiosas a la Virgen. El *Saludo al Alba* simboliza la veneración a la «Estrella de la Mañana» y se efectúa antes de que luzcan los primeros rayos del sol⁶⁴. Siguen horas más tarde demostraciones de danzas con disfraz en la plaza del Socavón. En la tarde los conjuntos se agrupan de nuevo para seguir bailando con la participación del pueblo ataviado con disfraces de personajes bufonescos y adornos propios de la fiesta.

El día lunes es denominado por algunos «día del diablo» y por otros «día del danzarín». Las actividades matinales consisten en celebraciones de misas solemnes por los diferentes conjuntos en honor a la Virgen y una procesión de su imagen debajo de los arcos adornados con piezas de plata y alzados en la plaza del Socavón. Luego de cumplir con las misas, los diablos efectúan demostraciones de danzas e interpretaciones del Relato en la Avenida Cívica. En la tarde cada agrupación sube de nuevo al Santuario del Socavón para realizar la despedida o *Cacharpaya* de la Virgen del Socavón «a quien implora y cuenta sus cuitas y sufrimientos como pecador terrenal, pensando que tal vez el próximo año ya no vuelva a bailar o estar en el más allá; entre emoción y llanto cada

⁶³ Véase ejemplo en Anexo 3, *Canto de llegada*.

⁶⁴ El *Saludo al Alba* venera también a la aurora o *Inti Huara* del mito de *Huari* que veremos a continuación.

bailarín ofrece sus cánticos de despedida, en el templo»⁶⁵ (Delgado Morales en Guerra Gutiérrez, 1970, I,:79).

El martes de Carnaval es el día de la *ch'alla* a la *Pachamama*, con *chicha* y bebidas alcohólicas, en agradecimiento a su benevolencia y pedido de protección. Los diablos, no disfrazados, van por la mañana a casa de los *pasantes* acompañados por la banda de músicos que tocan melodías del Carnaval. En esta ocasión se eligen a los futuros *pasantes*, designados como *entrantes*, para el próximo año. Los diablos se dedican luego a *ch'allar* sus respectivas casas y pertenencias, invitando a los visitantes a un pequeño banquete. No sólo se *ch'alla* la casa de los diablos sino que la ceremonia se efectúa en casa de toda persona que desea celebrarla para asegurarse salud, prosperidad y buenas cosechas. En esta ocasión, los miembros de la familia se reúnen para beber, tocar instrumentos y bailar.

El día miércoles está consagrado a rituales y agasajos destinados a distintos ídolos y *Mallkus*⁶⁶ que representan los lugares sagrados de Oruro. Los ídolos, en forma de estatua, son: el sapo, la víbora, el cóndor y el lagarto; éstos están relacionados con un mito prehispánico que, según algunos, dio origen a la *Diablada*⁶⁷. En la tarde, los conjuntos folklóricos ofrecen las *ch'allas* y *k'oas* a los ídolos: el ritual consiste en adornar las estatuas (con serpentina y lana de color) y rociarlas con bebidas así como concederles ofrendas (de coca, licor, cigarrillos, incienso) y un convite, esperando en cambio bienes materiales y prosperidad (Nock, 1993; Nash, 1979, 1985).

El día Sábado de Tentación marca la clausura o *Cacharpaya* del Carnaval con demostraciones nocturnas de danzas en la Avenida Cívica por parte de los conjuntos folklóricos.

El domingo por la mañana (Domingo de Tentación) está reservado a los niños que realizan una demostración disfrazada con retribución de premios. Se celebra

⁶⁵ Véase ejemplo en Anexo 4, *Canto de despedida*.

⁶⁶ Espíritus protectores locales que habitan los cerros y las montañas que rodean las comunidades.

⁶⁷ Estudiaremos posteriormente el mito en cuestión así como los ídolos nombrados.

igualmente y hasta el martes el entierro del Carnaval en la zona Sur y Arenales de Oruro. Los barrios están adornados para recibir los conjuntos folklóricos quienes, disfrazados y acompañados de sus músicas representativas, encierran el Carnaval con sus bailes hasta el año siguiente.

Ahora que nos hemos familiarizado con el desarrollo del Carnaval, podemos destacar mejor el sincretismo involucrado en el ritual de la *Diablada*. Falta saber cómo elementos simbólicos de dos sistemas de creencias distintos llegaron a manifestarse y lograr una relación de equilibrio, especialmente las figuras católicas antagónicas como la Virgen y el diablo. Es lo que intentaremos definir, apoyándonos primero en la narrativa oral para explicar la simbología manifestada en el ritual que nos concierne y analizando, después, la aparición y evolución de los personajes principales implicados, es decir, el diablo, el arcángel Miguel e, implícitamente, la Virgen del Socavón y la *Pachamama*.

Narrativa oral: origen de los símbolos

Para comprender la simbología andina que hemos expuesto en el desarrollo del Carnaval, involucrada en la *Diablada*, es necesario referirse a la narrativa oral andina, particularmente a un mito, una leyenda y una tradición que, según algunos, corresponden al origen del la *Diablada*⁶⁸.

Mito de Huari⁶⁹

El mito cuenta que un gigante denominado *Huari* vivía en el interior de los cerros de Uru-Uru (hoy Oruro), en cuyas proximidades habitaban los urus⁷⁰, pueblo de pescadores y pastores dedicado al culto de *Inti* (el Sol). *Huari* se había enamorado de *Inti Huara* (la Aurora), hija de *Inti*, quien le despertaba cada mañana. Un día que la quiso abrazar, extendiendo sus brazos de humo y de fuego volcánico, surgieron los paternos rayos solares, viniendo en ayuda de su hija, y lo sepultaron dentro de las

⁶⁸ Según la distinción expuesta por Carrillo Espejo (1994), el mito es la historia idealizada de un pueblo; la leyenda es un suceso extraordinario que tiene poco de histórico; la tradición, en cambio, presenta personas o hechos que parecen ciertos porque se enmarcan en lugares y tiempos precisos.

⁶⁹ Nos hemos basado en las recopilaciones de Beltrán Heredia, 1962:67; Guerra Gutiérrez, I, 1970:154; Terán Erquicia en Guerra Gutiérrez, II, 1970:13 y Vargas en McFarren, 1993:98.

⁷⁰ Se dice que los urus fueron los primeros habitantes de la región orureña para ser luego dominados por las tribus aymaras.

montañas, soterrando así todo el poder incandescente del semidiós. Para vengarse de *Inti*, *Huari* tomó la forma humana del apóstol de una nueva religión y predicó a los urus contra él y *Pachacamac* (creador del mundo). Les dijo que se volverían ricos buscando los metales de los cerros, pues exaltaba la superioridad de los bienes materiales sobre los espirituales y del laboreo de las minas sobre el de los campos. Ansiosos de riquezas, los urus abandonaron el trabajo de la tierra y dejaron de orar a *Inti*. Se alcoholizaron bebiendo *chicha*, bebida que antes desconocían, y se dedicaron a la magia utilizando sapos, víboras y lagartos, enfermando a los habitantes de las poblaciones vecinas y pudiendo así apropiarse de sus bienes. Se volvieron apáticos, huraños y comenzaron a pelear entre ellos.

El pueblo de urus hubiera desaparecido por las luchas intestinas pero un día, después de una abundante lluvia, se abrió el cielo cortado por el arco iris⁷¹, dejando aparecer una *Ñusta* (virgen del Sol) con cabellos oscuros, distintas facciones en el rostro y vestida de otra forma, acompañada de los *kurakas* y *amautas* (sabios) que se habían exilado de la degeneración de los urus. Hablaba, además del uru, un nuevo idioma: el quechua. Manteniendo el culto a *Inti* y a *Pachacamac*, la *Ñusta* trajo muchos cambios como la imposición del idioma quechua sobre el uru. De este modo, los urus recuperaron las tradiciones y costumbres anteriores, venerando de nuevo a *Inti*. *Huari* no aceptó lo que sucedía y en venganza envió sucesivamente cuatro plagas para acabar con los habitantes. Apareció primero, por las montañas del sur, una serpiente, luego, por el lado norte, un sapo y después, desde Cala-Cala, un lagarto; sin embargo, la *Ñusta* los venció a todos con su espada, petrificándolos. Muerto el lagarto, *Huari* hizo brotar de la boca del reptil legiones de hormigas que la *Ñusta* convirtió en montículos de arena.

El mito nos aclara sobre el origen y el sitio de los ídolos y *Mallkus* venerados durante el Carnaval y a los cuales se les conceden *ch'allas* y convites particulares,

⁷¹ El arco iris, por tocar a la vez el cielo y la tierra, es considerado como un elemento sobrenatural. Gruszczynska-Ziółkowska menciona que el arco iris es una de las manifestaciones de Illapa (deidad del trueno/rayo). Los indígenas de Mismanay, pueblo cerca de Cuzco, interpretan el arco iris como un círculo vertical que no es totalmente visible puesto que pretenden que una parte de la lluvia se ubica debajo de la tierra. El arco iris es también interpretado como una serpiente bicéfala y bisexual que puede ocasionar desgracias. Por su forma circular, Torre Araujo (1987) compara el arco iris a la danza de las pallas. Indica que el arco iris, bello y peligroso, viene del mundo subterráneo enviado por las entidades del *manqha pacha*.

puesto que un alma petrificada padece de mucha hambre. Son también los mismos ídolos que figuran sobre el atuendo de la *Diablada*. El sapo era representado antes por una enorme piedra parecida al batracio que se hallaba en el norte de la ciudad. La piedra fue destruida y una nueva imagen en cemento fue reconstruida para reemplazar a la otra y recibir, igual a los despojos fragmentados que han quedado, una especial devoción⁷². La efigie del sapo se encuentra además en las alturas de los cerros de San Felipe y San Pedro, y recibe igualmente sus ofrecimientos (Guerra Gutiérrez, I, 1970; Nash, 1979).

La víbora está asociada a una serie de tres colinas en el sector sur de la ciudad, a lo largo de Vito y Chiripujio, que se asemejan a una serpiente dividida en tres partes según el efecto de la espada de la *Ñusta* (Guerra Gutiérrez, I, 1970; Beltán Heredia, 1962).

El lagarto está representado por una colina en la localidad de Cala-Cala, a 20 kilómetros de la ciudad de Oruro, «que parece un monstruo deslizándose por la pampa» (Guerra Gutiérrez, I, 1970:157). Su «cabeza decapitada», obra de la *Ñusta* conforme al mito, es una pequeña colina donde se yergue una capilla.

Aunque no hay un lugar específico para las hormigas, los arenales que rodean Oruro son considerados un recuerdo de la horda de insectos que amenazaron devorar a la población de Uru Uru y que la *Ñusta* convirtió en montículos de arena.

De acuerdo con el mito de *Huari* tal como lo hallamos recopilado, el cóndor no es uno de los monstruos que amenazó la ciudad. De igual forma, se le reconoce su propia efigie, que es una formación pétreo en la serranía de Villa Esperanza de la ciudad de Oruro, y se le da el mismo trato que a las otras figuras, durante la celebración de Carnaval. Podríamos explicar la aparición de su imagen por otro mito expuesto en la obra de Nash (1979). El mito cuenta que *Huari* tenía un hijo completamente diferente de

⁷² La piedra que simbolizaba el sapo fue destruida, según unos, para interrumpir la subversión ejercitada por los grupos rebeldes que se congregaban al sitio en cuestión durante la Guerra del Chaco (Nash 1979). Otros afirman que una autoridad mandó destruir la reliquia por considerarla una superstición pernicioso (Guerra Gutiérrez, I, 1970). Todos concuerdan al declarar que el «destructor» murió el mismo año. Sin embargo, quedaron, después de la destrucción de la imagen, vestigios que en la actualidad aún son objetos de veneración.

él. Era un hijo bueno y piadoso que siempre acudía al pueblo de Uru Uru transformado en un cóndor. Cuando sus patas tocaban la tierra, se convertía en un hombre hermoso. Un día, se enamoró de una joven moza quien en realidad era una princesa indígena. Los habitantes de Uru Uru tenían mucha fe en ella, creyendo que los dioses la habían enviado para salvarlos. Advirtiéndole que el hijo de *Huari* estaba enamorado de ella, lo amenazaron diciéndole que si trataba de llevársela, sería convertido en piedra. Los *kuracas* se reunieron y convinieron que iba a llevársela; por ende, decidieron transformarlo en piedra. En la tarde del día de la preparación de la tierra (agosto), vieron a un joven y hermoso cóndor blanco volando alto en el cielo. Apenas había puesto sus patas al pie del cerro Luridanchu, se convirtió en piedra y allí permanece petrificado.

La presencia del cóndor figura también en otro mito recopilado por Guerra Gutiérrez. Según el autor, la coreografía de la *Diablada* ha sido inspirada en éste, en el que sucede una lucha entre un ángel y diablos y donde figuran algunos animales representativos de los mitos andinos. El mito, que es manifiestamente un sincretismo de religión andina y católica, es narrado así:

«En el principio fueron el Cóndor, la Serpiente y el Oso. Dios liberó a los habitantes del infierno a fin de que asustaran a estos seres míticos, pero sucedió que los diablos enfrentáronse en franco antagonismo, decidiéndose, según el caso por acompañar en sus luchas intestinas al Cóndor, al Oso y a la Serpiente, tomando instantáneamente y en forma individual las virtudes y defectos de sus defendidos. Desde este momento, se entabló una lucha a muerte entre estos seres y la legión infernal, hasta que desde el cielo bajó un ángel y dio la paz a todos, dominando con su bondad y su belleza incluso a los más insurrectos. Desde ese momento los diablos vencidos por el ángel dejaron de luchar, y todo quedó en paz sobre la tierra, desterrándose así de la misma, la discordia, el mal y las furias.» (Guerra Gutiérrez, 1970:20).

Encontramos efectivamente en la danza todos los personajes que figuran en el mito: cóndor, oso, ángel, diablos; incluso la serpiente está exhibida sobre las máscaras y los atuendos de los diablos.

Tanto el mito de *Huari* como el de su hijo el cóndor y el que acabamos de ver parecen indudablemente superposiciones de la mitología quechua a la ya existente del pueblo Uru. El mito sirve, pues, para interpretar cambios en una cultura (Jeannette Staal, 1991). Podemos asociar a *Huari* (o el Cóndor, la Serpiente y el Oso) con el adversario

que luchó contra la imposición del imperio quechua (la *Ñusta*, «la salvadora», que impone el idioma quechua). Los mitos son significativos al momento de comprender la simbología de la *Diablada* y se perpetúan aún, tanto en los rituales (*ch'allas* y ofrendas a los ídolos pétreos) como en el atavío. Opinamos que el dogma católico se incorporó también al mito de *Huari*: la *Ñusta* se transformó en la Virgen del Socavón para proteger a los mineros de la maldad de *Huari*⁷³, convertido éste en el diablo según el cristianismo o en *Supay* conforme al pueblo andino, o bien en el *Tío* de acuerdo con los mineros, puesto que es éste, tal como *Huari*, quien cuida las riquezas minerales en las entrañas de la tierra. Que sea *Huari*, *Supay* o *Tío*, todos viven en el interior de los cerros, relacionados al trabajo de las minas y al enriquecimiento personal⁷⁴.

El mismo mito de *Huari* encierra los protagonistas principales de la *Diablada*, es decir, la encarnación del mal (*Huari*), y la imagen del bien (la *Ñusta*). Podemos aun decir que la interpretación de la *Diablada* se asienta principalmente sobre esta última figuración, renovada en la Virgen del Socavón. Los diablos bailan por ella y delante de ella en la plaza del Socavón:

«The niche [where an image of the Virgin is ensconced behind bars in the grotto] set in the hill [above the plaza] is almost like a balcony seat in an opera house, and I realized more than at any other point in the celebrations that she was the chief spectator. The setting of the church is designed for just this celebration.» (Nash, 1979:142).

¿Cómo esta Virgen vino a gozar de tanta popularidad? Existen unas narraciones de creación anónima que datan de alrededor de 1789 y que refieren al origen del culto de la Virgen del Socavón y al de la *Diablada*. Si bien existen varias interpretaciones, la esencia general no cambia. Hemos resumido las versiones que hemos encontrado con más frecuencia.

⁷³ Conforme a Montes Ruiz (1999), *Inti Huara* se transformó en la *Ñusta* para después convertirse en la Virgen del Socavón. En reminiscencia a *Inti Huara* se efectúa el *Saludo al Alba*.

⁷⁴ Estudiaremos posteriormente en este capítulo la relación entre estas entidades.

Leyenda del Chiru-Chiru⁷⁵

La leyenda relata los acontecimientos vinculados con un ladrón a quien la gente llamaba *Chiru-Chiru*. Vivía éste en una miserable guarida situada en el cerro «Pie de Gallo» y se dedicaba a vender lo que había usurpado de la gente rica. El *Chiru-chiru* era devoto de la Virgen de la Candelaria y tenía, en su cabecera, una pequeña imagen de su patrona a la cual solía encender velas todas las noches para que le apoyase en sus incursiones. Una noche cometió el error de entrar a robar a la casa de una familia necesitada, perdiendo en ese momento la gracia protectora de la Virgen, pues la víctima del robo, al sorprenderlo, le asestó una profunda puñalada. A pesar de su mortal herida, el ladrón logró escaparse y regresó a su refugio donde murió, arrepentido, bajo la mirada de la Virgen de su incesante veneración. Al notar su desaparición días después, la gente del pueblo inquirió por él y lo encontró muerto en su camastro, teniendo en su cabecera una impresionante imagen de la Virgen de Candelaria de tamaño natural. Se le dio sepultura cristiana y poco después el cuartucho fue convertido en lugar santo.

La siguiente tradición intitulada *Origen del culto a la Virgen del Socavón* figuró por primera vez en la Novena compuesta por el cura Emeterio Villarroel en honor de la Virgen del Socavón y también narra eventos acaecidos a un ser infortunado, aquí designado como *Nina-Nina*, devoto de la misma virgen. He aquí la recapitulación⁷⁶.

Tradición del Nina-Nina⁷⁷

La tradición, teñida de romanticismo, narra los delitos del famoso bandido Anselmo Belarmino, alias *Nina-Nina*, quien tenía la costumbre de encender velas todos los sábados ante la imagen de la Virgen de la Candelaria pintada sobre la pared de un refugio en el cerro «Pie de Gallo». Tuvo la desventura de enamorarse de una moza del villorrio, Lorenza Chuquiamo, hija de un próspero comerciante llamado Sebastián

⁷⁵ Nos hemos basado en las recopilaciones de Beltrán Heredia, 1962:10; Vargas Luza, 1998:14 y Zaconeta, en Guerra Gutiérrez, II, 1970:70. *Chiru-chiru* es el nombre de un pájaro que fabrica su nido entrelazando espinos de algarrobo. Por analogía a tal nido, a la persona que tiene los cabellos erizados en desorden se le suele decir «cabeza de *chiru-chiru*» (Beltrán Heredia, 1962; Zaconeta, en Guerra Gutiérrez, 1970).

⁷⁶ No sabemos quien escribió la tradición; ésta, que se encuentra en la obra de Villarroel y que no tiene pie editorial, lleva una nota que expresa: «Copiado de un manuscrito que dice: "Folletín Candelizas de la milagrosa Virgen del Socavón"». Agregamos que dicha narración fue reproducida por varios obispos de Oruro.

⁷⁷ Nos hemos basado en las recopilaciones de Beltrán Heredia, 1962:11; Bullaín, en Guerra Gutiérrez, I, 1970:42; Vargas Luza, 1998:13 y Villarroel, en Guerra Gutiérrez, II, 1970:23. *Nina-nina* es el nombre de un diptero del Altiplano que no puede volar mucho (Beltrán Heredia, 1962).

Chuquiamo, quien no aprobaba tal unión. En la noche del sábado de Carnaval del año 1789, nuestro bandido intentó escaparse con su amada, evento que fue descubierto por el padre de ésta al cruzarse con ellos en la calle. La moza sólo pudo expresar un desesperado ¡mi padre! y seguidamente, padre y pretendiente entablaron una feroz lucha, recibiendo Anselmo una mortal puñalada de su adversario que huyó luego a su casa llevando consigo a su hija desmayada. En trance de muerte, Anselmo fue socorrido por una dama que pudo levantarlo y llevarlo al hospital San Juan donde falleció luego de confesarse al párroco de Oruro, don Carlos Borromeo Mantilla. Anselmo le había revelado, en plena agonía, que era el propio *Nina-Nina*, devoto de la Virgen de la Candelaria, a quien veneraba por ser su protectora. Le describió también el lugar donde todos los sábados le ofrecía a la imagen de la Virgen cirios encendidos y que había sido auxiliado por la misma Virgen a quien veneraba. Ante tal revelación, el párroco, acompañado por los vecinos del barrio, se dirigió al lugar indicado por el ladronzuelo y ubicaron la ruina abandonada en las faldas de la mina. En el interior se hallaba, pintada sobre la pared, tal como lo había descrito el *Nina-Nina*, una imagen en tamaño natural de la Virgen ceñida de cirios encendidos.

Se dice que es a partir de esas dos últimas narraciones que la gente empezó a llamar a la Virgen de la Candelaria como Virgen del Socavón por haber aparecido el día de Carnaval en la bocamina principal del cerro donde se albergaban los ladrones. En prueba de reconocimiento por su presencia, los mineros la proclamaron patrona y llegaron al acuerdo de que todos los años se celebraría su fiesta el sábado Quincuagésima de Carnaval «a fin de que pudieran asistir en su integridad, debiendo regresar a trabajar el lunes de carnestolendas» y que la mina «Pie de Gallo» se denominaría desde entonces «Socavón de la Virgen» (Varas Reyes, en Guerra Gutiérrez, 1970:99). En el lugar donde se dice que se ubicó la imagen de la Virgen fue construida, en 1881, la iglesia de la Virgen de Socavón (Vargas, 1993).

Las narraciones comparten varias similitudes: dos bandidos mortalmente heridos, fervientes devotos de la Virgen de la Candelaria, la cual aparece para aliviarlos. Podríamos presumir que las dos narraciones son las mismas, así como los dos «héroes»

que llevan apodos equivalentes y que habitaban en el mismo cerro. La narración original, que dio origen a sus variaciones y quizá es creación de un cura, parece haber surgido durante la Contrarreforma para reforzar el culto a la Virgen. El acontecimiento lleva fechas, lugares y personajes, lo que le otorga verosimilitud y es esta misma convicción la que impresiona a la gente, suscitando su adhesión al cristianismo y al culto a la Virgen de la Candelaria y la adopción de ésta como patrona. La popularización del culto a la Virgen de la Candelaria o Socavón repercutió incluso en el Carnaval. Conforme a Beltrán Heredia (1956), se sitúa la presentación del primer grupo de Diablos constituidos únicamente de mineros en Carnaval hacia 1789 o 1790, período que concuerda con la creación del Relato y la popularización del culto a la Virgen del Socavón. De hecho, se ha atribuido la creación original del Relato, que surgió alrededor de 1789, al cura Ladislao Montealegre, párroco de Oruro en 1818, quien afirmó haberlo compuesto «para educar al pueblo, mostrándole los siete pecados capitales, porque había llegado a un estado de depravación moral insoportable» (cit. en Beltrán Heredia, 1956:54). Luis de la Cruz opina que el cura compuso el Relato para «combatir las supersticiones, los mitos y creencias conservadas, desde el coloniaje, dentro de la mina; subyugar a esos dioses autóctonos de los parajes interiores de las minas; esas divinidades nacidas en la oscuridad, hijas del espanto, del temor» (cit. en Beltrán Heredia, 1956:44; 1970:43).

La representación disfrazada era en tal caso para honrar a la Patrona el sábado de Carnaval puesto que, según la tradición, el «milagro» ocurrió este mismo día, y para abolir las creencias que subsistían en las minas. Se trataba también de acomodar la fiesta a los tres días de vacaciones de los mineros dedicados al Carnaval para el cual «todos los mineros se disfrazarían de diablos para dar mayor colorido al acontecimiento y conservar la bondad y poder del *Tío*» (Guerra Gutiérrez, I, 1970:160). De tal forma se desplazó la gran fiesta en honor a la Virgen de la Candelaria (celebrada el 2 de febrero) para que consiguiese caer durante el Carnaval. Opinamos que el traslado de la fiesta se realizó para acomodar a los mineros y como una solución que permitía seguir venerando, de manera clandestina, a las deidades andinas con objeto de satisfacerlas y solicitar sus favores. De hecho, los indígenas lograron transferir y disimular sus deidades

rechazadas por los evangelizadores en las imágenes de santos y vírgenes durante las festividades católicas. Por otra parte, como señalamos antes, los misioneros ambicionaban trasladar las prácticas andinas a las cristianas, vaciándoles el contenido para en fin suprimirlas. Con el transcurso de los años, se estableció una cierta armonía entre las divinidades indígenas transpuestas y sus receptores católicos, creando lo que llamamos un sincretismo religioso. Veamos ahora detalladamente cómo se consiguió este sincretismo y de qué forma las entidades principales vinculadas con la *Diablada* llegaron a insertarse en la danza ritual y complementarse entre sí, incluyendo las encarnaciones del Bien y del Mal.

Correspondencia de los dos sistemas religiosos

La *Diablada* es la danza ritual que simboliza los dos ejes que estructuran el ciclo ritual de Oruro y los Andes, que se ven reverenciados durante Carnaval: la tierra, representada por *Pachamama* y el subsuelo, personificado por *Huari*, *Supay* o *Tío*. Como indicamos anteriormente durante la colonia, los misioneros trataron de hacer concordar ciertas divinidades andinas con las católicas para transferir la fe local en las entidades católicas. Podemos sostener que con esta táctica se aprobaban ciertas creencias pero no las entidades que las encarnaban, como la *Pachamama* por ejemplo. Los misioneros resolvieron, por consiguiente, relacionar las divinidades andinas con las católicas, como veremos con la *Pachamama* y la Virgen, así como con *Huari*, *Supay*, el *Tío* y el Diablo, que son entidades evocadas en la *Diablada*. Explicaremos a continuación cómo los religiosos españoles alcanzaron, en tierra americana, a instaurar la fe en la Virgen para así comprender la devoción que sostiene la población orureña en la Virgen del Socavón.

evangelización católica, adaptándose a nuevas formas y manteniendo las tradiciones andinas.

Los ritos andinos comprendían, desde tiempos remotos, una devoción especial a ciertas figuras femeninas. Durante el imperio incaico, las deidades celestiales -el sol (*Inti*) y la luna (*Mama Quilla*)- eran servidas por una clase especial de mujeres elegidas denominadas Vírgenes del Sol (*Mamaconas* o *Acllas*), miembros de la organización religiosa que gozaba de privilegios especiales. El concepto de la Virgen María como mujer elegida acaso era verosímil para la población andina predispuesta a venerar vírgenes. Éstas, tanto como la Virgen María, poseían sus propios símbolos y atributos. Por lo tanto, además de asociarla con las Vírgenes del Sol, se relacionó a la Virgen María con la deidad de la luna (*Mama Quilla*) que representaba una deidad femenina, con la Reina Inca o *Coya* por sus responsabilidades hacia el pueblo andino y con la *Pachamama* por caracterizar la constancia de la productividad. En tal caso, la Virgen llegó a encarnar la unión de antiguos conceptos andinos de devoción femenina con concepciones marianas católicas y corresponder a una autenticidad sincrética propia de la región andina.

La popularidad de la representación de la Virgen en el Nuevo Mundo se explica particularmente por dos factores: la conquista y la Contrarreforma. Desde el medievo la imagen de la Virgen gozaba de una veneración creciente que llevó a explicar el triunfo de la conquista por su implicación y bendición. Esta convicción es visible en el retablo de Alejo Fernández denominado *La Virgen de los Navegantes* (1531-1536) en el cual figura la Virgen con un grupo de navegantes y personas implicadas con la colonización del Nuevo Mundo. Los españoles colonizadores llegaron a los Andes con la imagen de la Virgen sobre banderas, libros de oraciones, pequeños altares y otros objetos. El incremento del comercio entre el Viejo y Nuevo Mundo contribuyó al florecimiento de las pinturas, ocasionando una mayor difusión de éstas en las colonias y la imagen de la Virgen figuraba entre los objetos de comercio de mayor difusión (Damian, 1995).

Analogía entre la *Pachamama* y la Virgen⁷⁸

A fin de inculcar la fe en la Virgen María, los evangelizadores la asociaron a la *Pachamama*, vista como beneficosa por representar los poderes vinculados con la tierra y la fertilidad⁷⁹. La tierra, elemento sagrado para la población andina, implica abundancia, fertilidad, regeneración; temas interrelacionados y dominantes en la concepción del mundo andino. Los incas se apropiaron de la *Pachamama* ubicada en el panteón andino y los españoles, a su vez, la asociaron a la Virgen para beneficiarse de una devoción ya asentada. Es precisamente esta doble identificación de la Virgen María como «Reina celestial» y «Madre Tierra» la que se manifestó en la iconografía colonial.

Ambas eran vistas como figuras de madres, protectoras de los hombres y patronas de actividades agrícolas (Damian, 1995). Se las identificaba con esas responsabilidades divinas y agrarias a través de un repertorio de símbolos que incluían flores, plumas, cuerpos astrales, candelas y joyas, visibles en las pinturas y estatuas de devoción mariana de la época colonial (*Ibid.*). Como la Virgen compartía algunas similitudes con la *Pachamama*, los artistas indígenas la utilizaron para disimular la «Madre Tierra» andina. Esto lo hicieron por medio de símbolos iconográficos ordenados según los conceptos de espacio y tiempo identificables por la población andina, ya que el arte y la religión eran elementos inseparables para los indígenas. Por otra parte, de la misma manera que permanecieron diversos símbolos andinos preincaicos durante la expansión del imperio incaico⁸⁰ también subsistieron estos símbolos, a pesar de la

⁷⁸ Para elaborar nuestra comparación de la *Pachamama* con la Virgen, nos hemos basado principalmente sobre la obra de Damian (1995), la cual está consagrada a la imagen de la Virgen elaborada desde la perspectiva del arte de Cuzco. Si bien la autora menciona el hecho de que los indígenas se sirvieron de la imagen de la Virgen para disimular sus propios cultos, la obra trata de demostrar cómo la *Pachamama* y la Virgen llegaron a formar una misma entidad sincrética, idea que no compartimos en absoluto.

⁷⁹ *Pacha* significaba originariamente *tiempo* en lenguaje colla, pero llegó a significar *tierra*. Según Paredes, los indígenas del Collasuyo llamaban *Pacha Achachi* a esta deidad de la tierra. El autor explica que se sustituyó *Achachi*, que quiere decir «viejo y también cepa de una casa o familia», por *mama*, que significa «grande, inmenso cuando se refiere a los animales o cosas, y superior, cuando a las personas [...] del sexo femenino». Sigue advirtiendo que los términos *mamatay* y *mamay*, utilizados respectivamente en quechua y aymara para designar en nuestros días a la madre, provienen de la palabra española *mamá* (1920:39). Bouysse-Cassagne y Harris opinan que el nombre *Pachamama* tiene diversas resonancias según la religión y el idioma andino. Explican que en aymara el vocablo *mama* no significa tanto «madre» como «señora» y en quechua es al revés. Las autoras dudan que el vocablo *pacha* se refiera a una noción global de tiempo y de espacio por el hecho que *pacha* en aymara denomina tiempos delimitados y no el tiempo abstracto y eterno. Según ellas, como el vocablo tiene también el sentido de abundancia, definen a la *Pachamama* como «la abundancia o totalidad de arquetipos germinantes del suelo» (1987:48).

⁸⁰ El arte incaico revela varias características estilísticas idénticas a las culturas andinas que sucedieron a la de Chavín, especialmente las de Nazca, Tiwanaku, Wari y Chimú (Damian, 1995). Eso se explica por el hecho de que el imperio incaico (1400-1530) incorporaba las divinidades de las poblaciones anteriores y conquistadas, pero con un estatus subordinado a las suyas.

En la segunda mitad del siglo XVI, el arte era producido sobre todo para satisfacer la demanda de la Contrarreforma en su afán de subrayar las peculiaridades de la tradición católica, apostando especialmente al uso de las imágenes y la popularidad de la Virgen María. Su representación servía para inspirar al devoto a que se acercara más a Dios, actuando como intermediario entre los dos (Marzal, 1996). Consecuentemente, la difusión del culto mariano se extendió y, en 1760, la Virgen de la Inmaculada Concepción fue decretada patrona principal de las colonias españolas, incluyendo las del Nuevo Mundo: llegó a ser la imagen teológica más representada en el arte y de mayor influencia para las «escuelas andinas»⁸¹. El tema de la Inmaculada Concepción como tal era complejo; de ahí la importancia de los símbolos iconográficos para facilitar la ilustración del fenómeno. Efectivamente, los atributos que acompañaban las figuras religiosas pintadas ostentaban mayor significación puesto que el concepto de exaltar figuras pintadas en dos dimensiones, de estilo naturalista, era nuevo para la población andina, acostumbrada a venerar estatuas o ídolos envueltos de finos tejidos y juntados con diversos objetos simbólicos (Damian, 1995). Esta diferencia estética explica por qué los artistas indígenas representaron a la Virgen mediante una estatua ataviada con una indumentaria ceremonial que incluía un conjunto de símbolos -flores, oro y plata- relacionados con las deidades femeninas andinas y con los atributos asociados a la Inmaculada Concepción y otras vírgenes (Virgen del Rosario, Virgen de la Candelaria, etc.). La imagen de la Virgen se transformó, entonces, en la síntesis de diversos cultos dedicados a las deidades femeninas andinas como *Pachamama*, *Mama Quilla* y *Coya*. El nuevo estilo artístico expresaba, a la vez, la imposición de la manera europea y la perpetuación de la iconografía andina dentro de un arte foráneo, afirmado por artistas nativos que vinieron a asumir el encargo de «originator, perpetrator, manipulator and mediator between patterns of belief as well as between the producers and consumers of art» (Damián, 1995:31).

⁸¹ Los artistas indígenas y mestizos, tras confrontaciones con los gremios artísticos españoles, fundaron las escuelas andinas que son: la «escuela cuzqueña» (la primera organización en formarse en 1688), la «escuela del collao», la «escuela potosina» y la «quiteña». Los artistas desarrollaron un estilo que fusionaba el renacimiento italiano, el manierismo y el barroco español y flamenco con elementos indígenas. Lo que se destacan de esas pinturas son las ornamentaciones con uso del sobre dorado, las formas repetitivas, el desuso de la perspectiva, el desuso de los juegos de luz y sombra, el rechazo al realismo, la idealización y persistencia de la estética manierista y la inclusión de la flora y fauna nativa (Damian, 1995; Gisbert, 1994).

Los atributos, más que la propia figura humana de la Virgen, facilitaron la asociación a las divinidades andinas. Por consiguiente, los ornamentos astrales -la luna y los rayos del sol- podían ser interpretados como *Mama Quilla* e *Inti*. Los misioneros seguramente se enteraron de esta posible deducción elaborada por los nativos; pero ¿cómo prohibir la representación de símbolos que figuran en el arte propio de la religión católica? No obstante, algunas órdenes religiosas, por ejemplo los dominicos, mantuvieron una posición de intolerancia hacia la presencia de motivos indígenas en el arte, aún cuando éstos concernían la simbología católica, decretando que «en ninguna parte, ni pública ni secreta de los pueblos indios, se pinte el sol, la luna, ni las estrellas por quitarles la ocasión de volver (como está dicho) a sus antiguos delirios y disparates» (Meléndez, cit. en Monasterios, 2001-2002:44). Esta prohibición artística engendró ciertamente una ambivalencia y contradicción hacia el dogma católico que comprendía en su arte imágenes de la luna, del sol y de las estrellas. En contraste, los jesuitas, tras informarse sobre la cultura prehispánica andina, supieron emplearla para facilitar el adoctrinamiento de los indígenas. La teología jesuítica permitió «la inclusión de iconografía indígena en el arte con el propósito de demostrar que el sol, la luna, las estrellas, y cuanto objeto de culto existiera en los Andes era, ante todo, criatura sujeta al dios cristiano» (Monasterios, 2001-2002:46).

En este ambiente de prohibiciones y aprobaciones, unos misioneros, inspirados en la lógica alegórica de *La Ciudad de Dios* de San Agustín, aplicaron la idea de dualidad entre el mundo cristiano e indígena y establecieron paralelismos entre las divinidades andinas y católicas. De tal forma, el sol podía ser asimilado al Dios cristiano y la *Pachamama* a la Virgen María (Monasterios, 2001-2002; Damian, 1995; Gisbert, 1994). Estas identificaciones están explícitas en un texto del siglo XVII del agustino Ramos Gavilán:

«Dios es el padre que produce la vida, y porque ningún bien llegue a la tierra sin que se deba a la Virgen, deposita en ella los rayos de su poder, para que después ella como Madre, los comunique a la tierra.» (Cit. en Gisbert, 1994:21)

El sol (Dios) fecunda la tierra (Virgen) para que ésta dé vida, suceso que la convierte en madre.

El rasgo gráfico que insinúa mejor la metáfora de la Virgen vinculada a la *Pachamama* es la forma triangular del vestido de la Virgen, referencia a las montañas de los Andes y a la *Pachamama* como Madre Tierra. Todas las imágenes de la Virgen presentadas por artistas nativos, ya sea la Virgen de la Candelaria, la Virgen Pastoral, la Inmaculada Concepción, la Virgen de Belén, la Virgen Hilando o la Virgen de Pomata, ostentan un vestido ampliamente decorado de forma triangular. Esta predominante característica estilística e iconográfica se nota no sólo en los lienzos sino también sobre murales y estatuas⁸², y considera una alusión constante a la *Pachamama* y al cerro. La relación al cerro nos recuerda el mito de *Huari*, otras deidades subterráneas (*Supay*, *Tío*, diablo) que viven en los cerros, y la actividad minera con su conjunto de ritos menospreciados por los españoles. De esta forma, la versión andina de la Virgen disimulaba una multitud de símbolos y conceptos derivados de creencias y rituales andinos dentro de un marco aceptado: el del culto a la Virgen. No era la imagen de la Virgen en sí misma, sino sus atributos, como la forma triangular del vestido y sus ornamentaciones, los que debían ser considerados. Es principalmente sobre su indumentaria donde se distingue la diversidad de símbolos de connotación andina. Aunque el artista indígena imitaba ciertas técnicas europeas de estilización, no excluía su propia herencia de signos visuales y símbolos. El saber prehispánico se perpetuaba por medio de estos últimos. Podríamos interpretar los símbolos, por ejemplo, los motivos de oro, las joyas, la variedad de flora y fauna y las plumas como ofrendas a la *Pachamama* y aun al cerro. La combinación del vestido triangular con aves, flores y otros atributos también identifica a la Virgen con los elementos de la tierra sagrada. Los otros atributos, como la luna, corresponderían a su identidad de divinidad femenina. Toda esta simbología que adorna la Virgen la transforma para concordar con la devoción andina.

⁸² De acuerdo con los indígenas, el hecho de pintar una imagen directamente sobre una piedra o murales incorpora aquella al paisaje sagrado.

Virgen de la Candelaria

La Virgen de la Candelaria (o Socavón), la ayudante de San Miguel en la *Diablada*, expresa bien esta transformación representativa. Tema de origen español, fue alterado por los artistas nativos para llegar a simbolizar fecundidad y maternidad. La versión andina de la Virgen de la Candelaria comprende un vestido acampanado que sugiere la forma de la montaña interpretada como *Pachamama*. Hemos visto en la primera parte de este capítulo la relación que tiene la Virgen de la Candelaria con el cerro y con los mineros, sus fervientes devotos. La montaña constituye una metáfora de la vida en el mundo andino del mismo modo que la Virgen representa la subsistencia por haber dado a luz a Jesús. En consecuencia, se han reunido las dos representaciones, la montaña como *Pachamama* y la Virgen, para constituir una imagen reconocida por las dos religiones. Pictóricamente, donde mejor se expresa este sincretismo es en dos cuadros anónimos del siglo XVIII titulados *Virgen del Cerro*. Es necesario advertir que se relaciona a la *Pachamama* con los montes sagrados puesto que ella representa la Madre Tierra y también los espíritus de las montañas. Lo interesante aquí es el hecho de que, conforme a la tradición andina, los *apus*, espíritus poderosos que residen en las cumbres de los cerros, y los *achachilas*, antepasados comunes y espíritus de los cerros mayores⁸³, son divinidades masculinas. Veremos posteriormente en el mismo capítulo el equilibrio y la complementariedad que concurre entre los elementos masculinos y femeninos.

En suma, el estilo artístico de las «escuelas andinas» expresaba un nuevo lenguaje visual en el cual tanto los elementos de la religión católica como los de la andina eran elogiados. Este nuevo género se conformaba a las exigencias de una población de dos diferentes estirpes que practicaba dos sistemas religiosos distintos. Las imágenes religiosas que fueron realizadas en esas escuelas son el resultado de dos sistemas de desarrollo artístico: el europeo y el andino. En este ambiente, los artistas indígenas supieron manejar los símbolos católicos y andinos para mantener su culto.

⁸³ Berg (1990) explica que *Apu* es un título de honor que significa «Señor» y que se da en especial a los *Achachilas* y también al Dios cristiano. Paredes (1920) define los *Achachilas* como la creencia de considerar a las montañas como puntos de donde se originaron los antecesores de cada pueblo.

Ahora bien, es importante mencionar que la *Pachamama* y la Virgen no forman una sola identidad en la mente de la población andina y esta incompatibilidad es perceptible en la transcripción de una discusión sobre las fuerzas sobrenaturales entre un minero, un misionero y la antropóloga Nash, en la que el minero rechaza la identificación homogénea de las dos deidades femeninas:

«The *Pachamama* cannot be considered the same as the Virgin Guadalupe or the Virgin of the Rosary; No, it is not the same. Others call it the “Virgin Land”, and it is more like it. We speak of *Pachamama* as the opportunity to live in the mother earth, but it is more than that. We receive all we need from the mother earth in the time-space continuum. She produces all the foods that serve us, including the clothing we wear. And so in this the *Pachamama* differs from the Virgins of this world, no? It is another force far superior, far stronger, if you wish, far more positive. And so in this sense we cannot speak of the Virgin of Guadalupe, or of Carmen, or of the Virgin of Copacabana as the *Pachamama*. Undoubtedly our belief in another respect is similar to all that, but it is never equal to the *Pachamama*. It is a concept much greater.» (Nash, 1979:124).

El misionero preguntó si la diferencia podía ser equivalente entre la de Dios y un santo, el minero replicó:

«Exactly, God is everything as creator of the land. And just so we think of the *Pachamama*, as creator of the land, creator of mankind.» (*Ibid.*).

La respuesta del minero parece establecer una cierta equivalencia entre Dios y *Pachamama*, como si ésta correspondiese a la entidad femenina de Dios, su complementario, tal como Manco Cápac y Mama Ocllo⁸⁴, el sol y la luna. Pues, en la cosmogonía andina, lo femenino y lo masculino así como las fuerzas opuestas se complementan para formar un equilibrio. Esta convicción se aplica a todos los aspectos del mundo andino y lo percibimos en la discusión del minero sobre el equilibrio cósmico:

«We think of the moon as the force that generates cold. If only the moon existed, we would all die, frozen by the cold. Well, if the sun only existed, and not the moon, who knows but what we would all die, burned to a crisp. And so there is this belief that these two worlds give us an equal temperature.» (*Ibid.*).

⁸⁴ La dinastía incaica nació, según el mito, con ocho hermanos y hermanas, los primeros siendo Manco Cápac, el rey Inca, hijo del Sol, y su hermana-esposa Mama Ocllo, la reina (Coya) descendiente de la Luna.

Para preservar el equilibrio y la armonía con las deidades andinas, los indígenas se comprometieron a asociarlas con las de la religión católica que sustentaban una cierta aproximación. Esta asociación posibilitaba la permanencia de los rituales andinos y, por tanto, el equilibrio. La religión católica fue, en tal caso, adaptada para satisfacer las exigencias de la población andina. Advertimos que en el mundo andino, la intervención humana, por medio de ofrendas y ceremonias, es necesaria para mantener el equilibrio cósmico. La asociación de la Virgen con la *Pachamama*, llamada también *Pachamama Virgen* o *Virgen Pachamama*⁸⁵, permitía enaltecer a ésta en secreto para así mantener la constancia de la productividad agrícola.

Relación entre *Pachamama* y Carnaval

Es importante mencionar que la población andina está estrechamente ligada a las labores de la tierra y, en tal caso, a la *Pachamama*, «porque ella es la base de toda la vida, de todo lo que vive» (Müller, 1984). La producción, consumo y distribución de cosechas domina la vida cotidiana y por eso el culto a la *Pachamama* es una práctica constante y diaria (Zecenarro Villalobos, 1992). Los indígenas sostienen que las siembras requieren la asistencia de festivales a fin de madurar y alcanzar su plena capacidad (Bourque, 1995). Las fuerzas sobrenaturales, por tanto, intervienen durante períodos específicos del ciclo agrícola, asisten los productos y los protegen de las intemperies. El Carnaval de Oruro, que se celebra en homenaje a la *Pachamama* y, en consecuencia, a la Virgen del Socavón, ocurre durante la época de la precosecha (de papas) y de la iniciación de la roturación de las tierras, etapa crítica del año agrícola y motivo para ejecutar algunos ritos en las chacras. Los ritos van acompañados de música y danzas que simbolizan la fertilidad de la tierra y tienen como objetivo favorecer el crecimiento continuado de los cultivos⁸⁶. Es una ocasión que se festeja, pues, «[p]ara los aymaras el carnaval es como el año nuevo de chacras [...], como el nacimiento de las chacras» (Ochoa, cit. en Berg, 1989:23). Son pues días muy alegres y aun las fiestas más importantes del año (Brisset, 2002).

⁸⁵ Para la *Pachamama* se usan también los nombres *Wirjin Plana* (Virgen del altiplano) y *Wirjin Tayka* (Virgen Madre) (Berg, 1988).

⁸⁶ La música es un elemento significativo en los ritos agrícolas, pues «los tonos que producen los instrumentos musicales influyen sobre los fenómenos naturales y contribuyen así a que el crecimiento de las plantas pueda realizarse en forma regular» (Berg, 1989:8). Harris explica que «the music of the dry season is joyful and celebratory. The *waynu* [*huayno*] music of the rainy season is said to weep (*q'asi*) while the *kirki* of the dry season is happy (*kusisi*)» (1983:60).

Los primeros ritos de precosecha ocurren el dos de febrero, día de la fiesta de la Virgen de la Candelaria. En el curso del mes de febrero o en la primera quincena de marzo, que coincide con el Carnaval, se celebra, sobre todo en el norte de Potosí, la fiesta que se llama *Anata*⁸⁷ que significa «tiempo de juego» y que tiene como propósito averiguar el desarrollo de los cultivos y detener las lluvias, «condición necesaria para que aquello que ha ido creciendo no se pudra y pueda seguir desarrollándose hasta que se lo pueda cosechar» (Berg, 1989:23). La fiesta de *Anata* viene a simbolizar la resurrección de las semillas con respecto a su entierro o siembra. La fiesta se realiza pues en función del crecimiento de las plantas. *Anata* es también conocida como *supay phista*, la fiesta de los diablos, puesto que, durante la semana de Carnaval, se identifican a los muertos, presentes éstos en el mundo de los vivos durante la estación de lluvias, con los diablos⁸⁸ (Albó, 1996; Berg, 1989; Bouysse-Cassagne y Harris, 1987; Harris, 1983). Según los investigadores de INDICEP, «el lunes de Carnaval también se espera la visita de los difuntos, para los que se prepara una mesa especial con platos de comida y ofrendas en un lugar tranquilo, para que las almas de los difuntos puedan saborearlos ese día y no pasen hambre» (cit. en Berg, 1989:16).

Anata es también un motivo para reunir a los jóvenes en el pueblo central para que se puedan formar nuevas parejas y formalizar los compromisos matrimoniales (Berg, 1989; Müller, 1984). El tema central de Carnaval es, pues, no sólo el de la fertilidad de la tierra sino también el de la fecundidad humana.

Los destinatarios principales de estos ritos de precosecha son la *Pachamama*, sus hijos, los espíritus de los productos, denominados en forma colectiva «el espíritu de la chacra» y *Anata*⁸⁹ (Berg, 1989). Estos son responsables de la fertilidad y crecimiento de las cosechas. La *Pachamama* transmite su fuerza a los espíritus de los productos que, a

⁸⁷ Bouysse-Cassagne y Harris (1987) sostienen que *Anata* es el nombre aymara del Carnaval.

⁸⁸ Según Harris (1983), la celebración de Carnaval completa el ciclo de agasajos para los difuntos iniciado durante el día de Todos los Santos. Agrega que estas dos celebraciones unifican y superan los límites sociales y marcan el compás de la época de lluvias. Recordamos igualmente que en el vocabulario anónimo de 1586, *Supay* significa demonio; fantasma; sombra de persona (Taylor, 1980).

⁸⁹ Los otros destinatarios son los *Anchanchus*, espíritus de carácter relativamente maléficos que siempre hay que contentar ya que «lleva[n] la desolación a los hogares y destruye los edificios y campos sembrados» (Paredes, 1920:60), y los *Achachilas*, espíritus de los antepasados remotos, de los cuales se destaca principalmente *Anata* (Berg, 1989).

su vez, la transmiten a los productos, «de modo que éstos reciben su “espíritu vital” o “alma”»⁹⁰ (Berg, 1989:43). Podemos interpretar estas fuerzas sobrenaturales como recursos complementarios a la labor ejecutada por los humanos, pues «[j]ust as the work of men and women is different and complementary, so too is the work of humans and the spirits and divinities» (Bourque, 1995:84). Todo lo relativo a la agricultura está a cargo de los humanos, pero si la *Pachamama*, «la personificación espiritual de la tierra y el espíritu dominante que controla la fertilidad en las plantas» (Hopkins, cit. en Zecenarro Villalobos, 1992:155), no fecunda la semilla o si el espíritu de la chacra no empuja el producto fuera de la tierra o si *Anata* no detiene las lluvias, la labor de los humanos queda improductiva (Berg, 1989; Bourque, 1995). De un modo similar, las fuerzas sobrenaturales, a cambio de su asistencia y protección, solicitan ofrendas (pagos) y celebraciones por parte de los humanos (Albó, 1996; Bourque, 1995). En el mundo andino, es importante «pagar» a los espíritus a fin de colmar sus necesidades y pasiones, las cuales se aparentan a las de los hombres, es decir: hambre, sed, cólera, compasión y sentimiento de justicia para premiar o castigar (Palacios Ríos, 1961). Si se sienten ignorados, pueden retirar sus favores y hasta enviar calamidades. Por tanto, hay que «pagar» la tierra por los bienes recibidos o por recibir. Las ofrendas o pagos, sobre todo alcohol, coca, incienso y aves muertas, sirven además como intermediarios entre los humanos y los espíritus (Allen, 1982). Este intercambio entre los humanos y las fuerzas sobrenaturales proporciona cierto equilibrio y la constancia de las cosechas. Un producto puede crecer sin la asistencia de las fiestas religiosas, pero se cree que no logrará su plena capacidad. En este sentido, las fiestas conceden las condiciones necesarias para cuidar las cosechas, pues, según la ideología andina, existe una dependencia mutua entre las divinidades, el hombre y la naturaleza (Müller, 1984). La armonía y la reciprocidad entre éstos es condición fundamental para la continuidad y el equilibrio del mundo.

Complementariedad de los opuestos

Existe también una dependencia entre los elementos equivalentes pero de sexo opuesto. El dualismo que rige el mundo andino se denomina *yanantin* (*yanani* en

⁹⁰ «Los aymaras reconocen un espíritu vital en los alimentos y una fuerza vital en la tierra para producir frutos en beneficio de ellos.» (Llanque, cit en Berg, 1989:43).

aymara), y sus dos polos son el masculino, llamado *phana* y el femenino, *lloq'ë* (Müller, 1984). Se piensa que tanto lo femenino como lo masculino son complementarios, pese a ser opuestos. Todos los elementos que forman el mundo andino –el hombre, los animales, los *apus*, los seres sobrenaturales– tienen su *yana* o consorte de sexo opuesto. Solamente juntos forman una unidad que es capaz de subsistir, pues, nada por sí sólo es completo, y nada es bueno o malo de manera absoluta, incluso la *Pachamama* que, a juzgar por Müller (1984), es íntegra en sí. Opinamos más bien que sin el sol, fuerza masculina, el poder de la *Pachamama* queda en vano. Recibe también ayuda, como hemos visto, de los espíritus de los productos y de *Anata*. No obstante, la *Pachamama* es considerada como la esposa de *Anata*, fuerza masculina de la naturaleza que parece pertenecer al círculo de los *Achachilas*: «muchos dicen que es un achachila [...] una persona vieja que llega desde lejanas infinidades» (Ochoa, cit. en Berg, 1989:20). *Anata* es calificado también como joven, «porque viene cada año de nuevo, identificándose con los tiernos productos de los campos y con los jóvenes que están por casarse» (Berg, 1989:20). Se dice que viene cada año «a reclamar su parte de la cosecha del año [...] algunos dicen que es un pobre harapiento que llega una vez al año a disfrutar de muchas comidas que se sirven durante la fiesta del carnaval» (Ochoa, cit. en Berg, 1989:20). Al igual que las almas de los difuntos, *Anata* se manifiesta durante la fiesta de las chacras que ocurre durante Carnaval y es por eso que se lo identifica como el padre de las chacras y el esposo de la *Pachamama*.

Pachamama y Supay como opuestos complementarios

La complementariedad de los opuestos es, pues, un principio fundamental en la sociedad andina y lo notamos particularmente en la relación dualista en la que se encuentra la *Pachamama* con los *apus*, como ya hemos podido observar anteriormente con el cerro (especialmente el de Potosí) y con *Anata*. El *apu* preserva y cuida el bienestar de la comunidad mientras que la *Pachamama* asegura la agricultura. Por su parte, el personaje de *Anata* está relacionado, de cierta manera, con las almas de los difuntos y, en consecuencia, con *Supay* o los diablos, responsables del ciclo agrícola, estableciendo así una colaboración con la *Pachamama* por representar la fecundidad. Bouysse-Cassagne y Harris (1987) afirman que los diablos presentes durante Carnaval

son los mismos muertos que los que vinieron a la comunidad para el día de Todos los Santos, pero bajo forma disfrazada. Representando una fuerza de la tierra, los diablos son por tanto asociados con la producción agrícola:

«It is they who make the crops flourish and reproduce the flocks; they are celebrated as the abundance of natural increase, and are festooned with the wild and domesticated plant life they helped to grow.» (Harris, 1983:58).

La reunión de ambas fuerzas, *Pachamama* y diablos, ayuda a asegurar una buena cosecha. Para comprender esta «colaboración», es necesario entender la cosmogonía aymara y su concepción de oposición entre las categorías de arriba y de abajo. *Manqha pacha* o el mundo de abajo, nombrado a veces *ch'amaka* (lugar oscuro), es donde moran los muertos y diablos andinos caracterizados como no socializados, incontrolables y fuentes de fertilidad. Se ubica en los lugares oscuros y húmedos, es decir, las quebradas inhóspitas o las minas. No es el infierno católico, representa más bien un ámbito secreto y escondido donde se obra tanto el Bien y el Mal de acuerdo con el equilibrio que se mantiene. Para designar a los diablos o *Supay*, se utiliza la palabra *saxra* que alude a lo secreto y lo maléfico (Bourque, 1994; Bouysse-Cassagne y Harris, 1987; Harris, 1983). Jolicoeur (1996) comenta que los *saxras* pueden provocar enfermedades.

Como lo explica un Laymi⁹¹: «Abajo todo es al revés del nuestro [arriba]; es de noche cuando aquí es día, allá es verano cuando aquí es invierno.» (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987:33). Pues cuando se trata de la época de lluvias para el mundo presente, abajo es tiempo de sequía y cuando el mundo de los vivientes está en invierno, el mundo de los diablos y fallecidos se encuentra en plena actividad agrícola. A propósito de esta inversión en la productividad agrícola, Harris comenta que «through the rains when the living toil and cultivate in sadness, the dead among them are feasted and respected. Conversely when the living gather the harvest and rest, the dead return to work» (1983:63). El regreso al trabajo para los fallecidos se efectúa justamente al final de Carnaval, durante la *Cacharpaya* (despedida) del Carnaval, de *Anata* y de los diablos (Berg, 1989).

⁹¹ Población aymara en el norte de Potosí.

Los diablos, además de estar relacionados con los fallecidos, la tierra y la fertilidad, están asociados igualmente a los cerros, y eso explica tal vez la equivocada interpretación que hicieron los misioneros a propósito de los cultos para los *apus*, considerándolos devociones al demonio (Taussig, 1980). El hecho de que los indígenas usaran, durante los rituales, máscaras que poseían cuernos y que representaban imágenes de animales, especialmente de felinos o de auquénidos, incrementó esta correspondencia⁹² (Delgado, 1983; Vargas, 1993). Los *apus* residen en las cumbres de los cerros, lugares sagrados que, aunque emergen del suelo, son caracterizados pertenecientes al *manqha pacha* por encubrir fuentes de energía y riqueza. Son responsables de las fuerzas meteorológicas como el granizo, la lluvia y el rayo. Sus poderes, del mismo modo que los de las otras deidades, pueden ser benéficos o maléficos, pues tienen la capacidad de destruir o fecundar. Por esta doble facultad, son considerados diabólicos y vinculados a la esfera de lo demoníaco (*saxra parti*) (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987; Harris, 1983; Molinié Fioravanti, 1985). Esos lugares sagrados son designados *achachilas* o antepasados por representar generadores de vida y de fertilidad y, al mismo tiempo, son asociados a los fallecidos debido a su intervención en la agricultura.

Las cumbres son reconocidas las fuerzas mayores de la esfera diabólica del *manqha pacha*, ámbito opuesto y complementario al del *alax pacha*, el mundo que corresponde a Dios, el sol, la luna y los santos católicos. En oposición al *manqha pacha*, es la zona socializada que lo ordena todo y que rige el traspaso del tiempo sin interferir «en los quehaceres cotidianos de los mortales» (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987:50).

Las riquezas de los cerros comprenden incluso lo relativo a la minería, actividad que concierne igualmente el ámbito de los diablos. En los centros mineros del altiplano boliviano, el subsuelo es la morada de *Supay*, conocido como *Tío*, el dueño de las vetas

⁹² Los cuernos están relacionados al diablo, como lo demuestra el pasaje de *Las dos bestias* del *Apocalipsis*: «Después vi otra bestia que subía de la tierra; y tenía dos cuernos semejantes a los de un cordero, pero hablaba como dragón.» (13,11) Los felinos, como el gato, simbolizaban para el cristianismo al demonio. Los auquénidos (llama, alpaca, vicuña y guanaco) eran animales sagrados a los cuales se les rendía culto con ofrendas y danzas enmascaradas. Los españoles quizá confundieron las orejas prolongadas sobre las máscaras con cuernos.

de mineral que los mineros reverencian y temen. Su efigie de arcilla lo asemeja al diablo de los evangelizadores pero al contrario de éste, no sólo es sinónimo de mal. Si bien su hambre es notoria, reclamando *ch'allas* de trago con coca, sacrificios de llamas y hasta la vida de los mineros, su generosidad puede enriquecer a aquellos, concediéndoles tesoros. De igual modo que las otras divinidades del *manqha pacha*, el *Tío* es elemento de reciprocidad, pues hay que «pagar» al *Tío* y atribuirle ritos especiales para conservar su propia vida y sacar los minerales. Los rituales facultan mantener el equilibrio. Como lo sintetizó un minero boliviano a Nash: «Nosotros comemos la mina y la mina nos come a nosotros» (1985:127). De esta forma, sin los rituales, tanto la producción mineral como la vida de los mineros se encuentran arriesgadas. La ofrenda de una llama madura «es un sustituto directo por las vidas humanas que de otra manera pediría Supay» (*Ibid.*:117). Indicamos que la actitud de los seres del *manqha pacha* frente a los devotos «no está inspirada por un cálculo moral, sino por su propia “hambre”» (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987:36). Es decir, si las ofrendas brindadas no colman su hambre, pueden «comer» (hacer enfermar o matar) a alguien.

El *Tío* es venerado como se venera a la *Pachamama* y está vinculado a ella. Bouysse-Cassagne y Harris (1987) indican que en ciertas minas bolivianas, el culto al *Tío* se practica juntamente al de la *Pachamama*. Hasta se dice que ésta es la esposa del *Tío*. Otra vez vemos la complementariedad entre las dos fuerzas, es decir la femenina (*Pachamama*) que representa la continuidad en la substancia de la producción y la masculina (*Tío*) que simboliza el enriquecimiento por los minerales. Percibimos este concepto en una cita de Cobo que informa que:

Los que iban a minas adoraban a los cerros dellas y las propias minas, que llaman *coya*, pidiendo los diesen de su metal; y para alcanzar lo que pedían, velaban de noche, bebiendo y bailando en reverencia de los dichos cerros. Así mismo adpraban los metales, que llaman *mama*, y las piedras de los dichos metales, besábanlas y hacían con ellas otras ceremonias.

De acuerdo con los mineros, el mineral se reproduce como la papa, «y hasta usan el mismo concepto de *llallawa* para referirse tanto a los tubérculos de tamaño excepcional como el mineral de alta ley» (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987:42). Vemos

bien en un texto de Albornoz que la *Pachamama*, reconocida como *huaca*, representaba en el siglo XVI los frutos del suelo, tanto cultivados como minerales:

«Hay otros generos de guacas, a quien reverencian y sirven con mucho cuydado, que son de los frutos primeros que coxen de alguna tierra que no fue sembrada. Escoxen el mas hermoso fruto y le guardan y, a semejança del, hizieron otros de piedras diferentes o de oro o plata, como una maçorca de maiz o una papa y les llaman mamaçara y mamapapa; y asi de los demas frutos y desta forma de todos los minerales de oro o plata o azogue que antiquisimamente se han descubierto. Han escogido las mas hermosas piedras de los metales y los han guardado y guardan y los mochan llamandolas madres de tales minas. Y, primero que los vayan a labrar, en día que han de trabavar, mochan y beven a la tal piedra llamándola mama de lo que trabajan.» (cit. en Bouysse-Cassagne y Harris, 1987:47)

La *Pachamama*, al igual que el *Tío* y las otras divinidades del *manqha pacha*, puede castigar y causar desgracias. Eso explica, por una parte, su colocación en el mundo de abajo. Asimismo representa, con los diablos, la fertilidad de la tierra, es decir, lo que crece debajo. Dentro del cerro, también está vinculada, junto al *Tío*, a la productividad de las minas. Bouysse-Cassagne y Harris (1987) comentan que en algunas regiones es considerada como pareja de los cerros e incluso es llamada, como ellos, *achachila*. Sin embargo, puede del mismo modo pertenecer al mundo de arriba, *alax pacha*, «de tal forma que parece trascender la oposición entre diablos y santos» y recibir, como los santos, una liturgia con incienso⁹³ (Bouysse-Cassagne y Harris, 1987:52). Además de ser considerada la esposa del *Tío*, las autoras han oído decir que es la esposa del sol. Por la correlación que hemos hecho anteriormente entre la *Pachamama* y la Virgen, podemos entender esta unión vinculada al mundo de arriba (la Virgen es la madre de Cristo, lo que la liga a Dios). Por lo demás, como ya hemos señalado, sin el poder masculino del sol, la *Pachamama* queda infructuosa. La *Pachamama* consistiría entonces también en la fuerza opuesta complementaria del sol, siendo a la vez contradictoria, salvaje pero al mismo tiempo tierra cultivada, símbolo de lo civilizado. Ella pertenece tanto al *pacha* de arriba, por representar la domesticación del espacio silvestre, la agricultura y por ser la esposa del sol, como al *pacha* de abajo, por caracterizar lo incontrolable (el proceso de fertilidad y desarrollo no está totalmente

⁹³ A los santos y a Dios se rinde culto durante el día en la iglesia con una misa celebrada con pan y vino (elementos ajenos) y quemando incienso mientras que con los del *manqha pacha* hay que comunicarse afuera, en la oscuridad (seguramente debido a la larga prohibición), con una «mesa» elaborada a partir de elementos nativos y quemando *k'oa*. Con estos rituales vemos bien la oposición entre el *manqha pacha* y el *alax pacha*, la oscuridad y la luz, las deidades andinas y las del cristianismo.

controlado por los humanos), la fecundidad con los muertos y diablos y, finalmente, por ser la esposa del *Tío*. Con todos estos factores, concebimos mejor su participación implícita en la *Diablada*.

Virgen María y San Miguel como adversarios del diablo

La unión entre la *Pachamama* y el *Tío* es significativa cuando consideramos la correspondencia que se ha hecho de la *Pachamama* con la Virgen y cuando tomamos en cuenta el pasaje del *Apocalipsis* de San Juan sobre *La mujer y el dragón*, o la Virgen y Satanás:

«Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. Y estando encinta, clamaba con dolores de parto, en la angustia del alumbramiento. También apareció otra señal en el cielo: he aquí un gran dragón escarlata, que tenía siete cabezas y diez diademas; y su cola arrastraba la tercera parte de las estrellas, y las arrojó sobre la tierra. Y el dragón se paró frente a la mujer que estaba para dar a luz, a fin de devorar a su hijo tan pronto como naciese. Y ella dio a luz un hijo varón, que regirá con vara de hierro a todas las naciones; y su hijo fue arrebatado para Dios y para su trono.» (12,1-5).

Los personajes han sido interpretados como la Virgen María dando luz a Jesús y el demonio, en forma de dragón, que trata de matar al futuro «regidor». Los diez cuernos y las siete diademas con que se describe al demonio indican su poder (Busto Saíz, 2002). El sol que la alumbraba «denotes Mary's merciful nature, because the sun shines on both the just and the unjust» (Damian, 1995:34)⁹⁴. Conforme a Busto Saíz (2002), la mujer vestida de sol representa la vida de la iglesia. La revelación de San Juan contribuyó a que la Virgen fuera involucrada en la lucha del Bien contra el Mal y en el triunfo de la Iglesia sobre Satanás.

Otro personaje que figura en esta lucha es San Miguel, también señalado en el mismo pasaje de *La mujer y el dragón*:

⁹⁴ Según Damian, la luna que figura a los pies de la Virgen puede simbolizar a San Juan Bautista, pero la autora indica que después de la guerra de Lepanto (1571), vino a significar la victoria de la Cruz sobre la Media Luna, es decir, la victoria del cristianismo sobre los turcos islámicos. Las doce estrellas representan los doce apóstoles (*Ibid.*). Mencionamos igualmente que los artistas italianos y españoles del renacimiento se apropiaron de esta visión bíblica y adoptaron la imagen de una mujer vestida del sol ascendiendo sobre la luna para representar a la Virgen de Asunción y a la Inmaculada Concepción (*Ibid.*).

«Después hubo una gran batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón; y luchaban el dragón y sus ángeles; pero no prevalecieron, ni se halló ya lugar para ellos en el cielo. Y fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero; fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él...» (12,7).

En las escrituras bíblicas, Miguel se destaca como el más ilustre de los arcángeles, siendo a la vez «chief of the orders of virtues, chief of archangels, prince of the presence, angel of repentance, righteousness, mercy and sanctification, [...] conqueror of Satan, etc.» (Davidson, 1967:193). En el Relato, Miguel se designa como «el Divino Reparador», «leal príncipe de los recintos celestiales», «Capitán del Coro Angelical», «titán de las milicias celestiales», «seráfico paladín de las almas buenas» (Montes Camacho, 1986:145), y «divino guardián de los buenos» (*Ibid.*:149).

Los cristianos invocan a Miguel como San Miguel, «the benevolent angel of death, in the sense of deliverance and immortality, and for leading the faithful “into the eternal light”» (Davidson, 1967:193). Con Gabriel, Miguel es el arcángel que figura con más frecuencia en las obras clásicas, representado con alas y una espada (igual que en la *Diablada*) por ser el guerrero celeste de Dios y el adversario del dragón o diablo: «mi espada dará cuenta de vuestras inmundas existencias!» (Montes Camacho, 1986:145). En la teología cristiana, San Miguel asume una misión determinada: preside el juicio sosteniendo una balanza, a fin de pesar el Bien y el Mal (Pérez-Rioja, 1980). Por el hecho de personificar, a la vez, el adversario del dragón y el regidor que determina el Bien y el Mal, Miguel es un personaje clave en el dogma cristiano y en la danza ritual de la *Diablada*, pues es quien dirige a los otros danzantes de su grupo. El dragón del *Apocalipsis* es, por ende, tanto el enemigo de la Virgen María como el de San Miguel⁹⁵.

Para los cristianos, el dragón es un animal maligno que representa al diablo y simboliza lo subterráneo y la muerte. Luchas con dragones son temas populares en la mitología, proveyendo desde tiempos remotos un modo de expresión dualística para simbolizar la lucha del Bien contra el Mal. El segundo acto del Relato recitado en la

⁹⁵ Agregamos que en 1595, los hermanos Medrano, tras el descubrimiento del gran filón de Oruro, ponen el asiento y las minas bajo la advocación de San Miguel Arcángel, patronato que, de acuerdo con Brisset (2002), persiste todavía.

Diablada hace referencia a esta batalla y al pasaje anterior de San Juan. El acto empieza con Miguel que «ha reunido a las milicias celestiales para hacer frente a las avalanchas demoníacas», a las cuales logra derrotar (Montes Camacho, 1986:146). Aquí también, tal como en el pasaje de San Juan, se asimila Satanás al dragón: «Sufrid Satanás... Pagad vuestra osadía y soberbia cual este sangrante dragón que yace retorciéndose a mis pies.» (*Ibid.*:149).

La subyugación del «monstruo» es una de las pruebas a afrontar para alcanzar la perfección. En la esfera religiosa, la lucha con un dragón puede representar el combate de la luz (sabiduría) contra la sombra (ignorancia), «or it may give mythic expression to the subjugation of ancient cultures by “superior” forms of society, as it was the case with the Spaniards» (Gettings, 1988:128). En leyendas o representaciones plásticas, quienes personifican el Bien aparecen luchando y venciendo al dragón, que simboliza el Mal⁹⁶. Se representa a éste mediante un reptil con cola de serpiente, garras de león y alas de águila o de murciélago⁹⁷, tal como está descrito por San Juan en el *Apocalipsis*:

«Y la bestia que vi era semejante a un leopardo, y sus pies como de oso, y su boca como boca de león. Y el dragón le dio su poder y su trono, y grande autoridad.» (13,2).

Característica zoomorfa del diablo

Desde el Renacimiento, el dragón se caracteriza, pictórica o escultóricamente, con la figura del diablo. En cuanto a éste, su significación simbólica cambia fundamentalmente entre el mundo antiguo y el cristiano. Para los griegos y romanos, el demonio era «un genio benéfico o maléfico de naturaleza divina, unido al destino de los hombres, y cuya influencia –positiva o negativa– se dejaba sentir en el acontecer de las generaciones y de los hechos históricos» (Pérez-Rioja, 1980:161). Este demonio se aparenta considerablemente al *Supay* andino que, de igual modo, puede ser benéfico o maléfico. En el cristianismo, el diablo es originariamente un espíritu bueno, creado por Dios, que luego cae debido a su pecado de soberbia, transformándose en el enemigo de

⁹⁶ Así, Apolo, Cadmo y Perseo en la mitología griega; Sigfrido, en la mitología nórdica; San Jorge y San Miguel Arcángel en el cristianismo (Pérez-Rioja, 1980).

⁹⁷ La serpiente es una imagen del diablo y un símbolo del pecado como veremos a continuación; el león representa, en el cristianismo antiguo, la muerte y el infierno; el murciélago actúa como destructor de vida y consumidor de luz y como sustituto de las deidades subterráneas (Chevalier y Bheerbrant, 1969; Pérez-Rioja, 1980).

la humanidad, el tentador del hombre. Es a partir del cristianismo que se identifica al demonio con el espíritu del Mal, el ángel caído o rebelde.

La creación, por parte de los religiosos, de la danza ritual de la *Diablada* que encarna la lucha entre Miguel y el dragón permitía personificar el Mal y facilitar asimismo la comprensión del Relato y del párrafo bíblico sobre *La mujer y el dragón*. Hasta la Virgen María «vestida del sol» está representada por la Virgen del Socavón.

De igual forma que el dragón, la serpiente, que se destaca sobre el atavío de los diablos, también simboliza el demonio para el cristianismo como lo evoca San Juan, al decir «la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás» (12,9). La serpiente del Paraíso es símbolo de pecado y de discordia: «evoca al tentador astuto que induce al hombre al pecado» (Pérez-Rioja, 1980:385). La misma idea se refleja en el Relato cuando el Ángel designa a la Diabla como «serpiente que tentaste a Eva» (Montes Camacho, 1986:154). Ella misma se presenta como «la tentación de la carne, símbolo de la perdición humana» (*Ibid.*). Hay que señalar que, desde la caída de Adán y Eva, la serpiente se asoció a un conjunto de significaciones negativas⁹⁸. En la tradición occidental, los reptiles y anfibios eran considerados como una vileza. El sapo, por ejemplo, igualmente exhibido en la *Diablada*, representaba «un animal laid, répugnant, inutile, très éloigné de la perfection divine, donc placé tout en bas de l'échelle [de la hiérarchie des cultes de St. Augustin] et considéré comme un culte des plus indignes» (Duviols, 1971:25). La denominación de reptil se encuentra también en el Relato cuando el Ángel dirige la palabra al grupo de diablos: «os venceré reptiles del mal» (Montes Camacho, 1986:145) y cuando se expresa al público sobre la Lujuria: «La Lujuria que es símbolo de la impureza... Obscena tentación del cuerpo enfermo, es cual un reptil que en abrazo viscoso destruye la voluntad de ser.» (*Ibid.*:151).

En la mitología andina y en la tradición cristiana, se relaciona la serpiente con el mundo del subsuelo; Así, se le atribuye los movimientos sísmicos, las catástrofes y las

⁹⁸En cambio, en la antigua Grecia, se consideraba a la serpiente símbolo de fecundidad o de adivinación, y se la relacionaba con el culto de Esculapio y de otras divinidades médicas (Pérez-Rioja, 1980).

muerres (Montes Ruiz, 1999). Sobre este asunto, Paredes declara que las poblaciones andinas rendían culto a una divinidad representada como serpiente con rasgos de dragón:

«Consideraban como divinidad que preside y produce los movimientos sísmicos, los temblores, los derrumbes y las rajaduras de la superficie del suelo, a una enorme boa negra de inmensa cabeza, de ojos grandes, que despide llamaradas rojas de fuego y de fauces dilatadas; la que habita debajo de la corteza terrestre sobre lo cual vivimos, y saca su voluminosa cabeza del fondo de los charcos o lagunas fétidas, y cuando se agita, comienza la serie de ondulaciones del terreno, que se desarrollan en violentos temblores de tierra en los parajes afectados por el monstruo.» (Paredes, 1920:89).

Al igual que las almas de los muertos y los diablos, la serpiente es una divinidad ctónica que se identifica con las fuerzas no controlables por los seres humanos (terremotos, cataclismos). Ya que representa la naturaleza salvaje, lo no civilizado, se la considera generadora de calamidades. Recordamos que según la mitología andina, es enviada por *Huari*, el dios que se opone al orden establecido, con el propósito de aniquilar el pueblo uru. Representa entonces una amenaza a la armonía, conmoviendo el orden hegemónico con rebeliones y el orden cósmico con *pachakutis*. No es por casualidad que los líderes de las rebeliones indígenas contra el poder establecido escogieran a la serpiente (*Amaru* en quechua y *katari* en aymara) como apodo⁹⁹. El terremoto, que ondula como la serpiente bajo la tierra, simboliza, según las creencias andinas, la reunificación de los miembros de *Inkarri* y, por lo tanto, la liberación de los indígenas. Por último, las evidencias arqueológicas nos confirman que el culto a la serpiente estaba generalizado antes de los Incas. Efectivamente, Montes Ruiz (1999) comenta que en Tiawanaku, Chavín, Chicama, Catac y Corhuaz se encuentran vestigios de serpientes con rasgos felinos.

Los religiosos españoles se sirvieron entonces de las distintas figuras de animales, reales o fantásticos, relacionadas al demonio y a los pecados capitales para ilustrar a la población andina la maldad. Durante el medievo, la gente veía en el reino

⁹⁹ Tenemos entre ellos a Tupac Amaru, el Inca que resistió a los españoles entre 1571 y 1572, y a los dirigentes de las sublevaciones de 1780 a 1782 que son José Gabriel Tupac Amaru y Diego Cristóbal Tupac Amaru en el sur del Perú, Tupac Katari en La Paz, y Tomás y Damaso Katari en Potosí. Mencionamos igualmente que el 10 de febrero de 1781 se estalló en Oruro una revolución contra la tiranía colonial. La proximidad de esta fecha y la participación del primer conjunto de diablos en Carnaval no parece ser una coincidencia, podríamos decir que la *Entrada* evoca la invasión de la ciudad por los indígenas. De igual forma es interesante notar que a partir de 1777 se prohíbe en Granada, España, las danzas de diablos en la procesión del Corpus.

animal una imagen ligada a la moralidad. Se puede advertir esta ocurrencia en el poema *Pèlerinage de la vie humaine* del siglo XIV de Guillermo de Déguilleville donde cada vicio aparece con un atributo de animal (Santiago, 1990). Se produjo en tal caso una significativa difusión de la doctrina de los pecados en el arte y la literatura española. Los tópicos que tratan de los pecados y vicios aparecen en varias obras literarias del medievo, entre los que se encuentran, el *Libro de Alexandre*, *Cantar de Mio Cid*, *Milagros de Nuestra Señora*, *Libro de Buen Amor* y *La Celestina*. La obra que resume mejor las ideas del medievo es la *Divina Comedia* de Dante y es precisamente con estas ideas con las que llegaron los españoles en el Nuevo Mundo (Oyola, 1979).

Los pecados capitales están presentes en la *Diablada*: además de figurar en el *Relato*, también son visibles sobre una de las máscaras que contiene siete mascarillas que los simbolizan. Podemos interpretar dicha máscara como el dragón de siete cabezas descrito por San Juan en el *Apocalipsis*: «También apareció otra señal en el cielo: he aquí un gran dragón escarlata, que tenía siete cabezas y diez diademas.» (12,3). Los vicios y sus consecuencias eran efectivamente una preocupación general, pues los vicios eran castigados y las virtudes recompensadas. De esta manera, con esta línea de pensamiento el concepto de los siete pecados capitales consiguió colocarse en la vida cotidiana. Era entonces normal ver la doctrina religiosa manifestarse en las artes y la literatura, reflejando así la ideología de la época. En las palabras de Bloomfield:

«Medieval man was fascinated by the Sins, but more than that, he believed in them. For most men in the latter Middle Ages, the Sins were as real as the parish church itself, and really entered everyday life. From theology they passed into art and literature, associating themselves with and linking themselves to various standards in Western thought, many of them Hellenistic legacies – demonology, natural sciences, the micro-macrocosm idea, the struggle of good and evil, confession, and the concept of the unity of the world as manifested both in history and in the great chain of being.» (1967:154) .

El concepto de castigo de los vicios es claramente exhibido en el *Relato* de la *Diablada*, especialmente en el tercer acto, cuando el Ángel castiga a los diablos mayores, Lucifer y Satanás, así como al resto de la corte de demonios ante el templo de la Virgen del Socavón. Llama uno por uno a los siete demonios que representan los siete pecados capitales (la Soberbia, la Avaricia, la Lujuria, la Ira, la Gula, la Envidia y la

Pereza) para juzgarlos en la plaza del templo y retornarlos al infierno. La Virgen del Socavón actúa como ayudante de las legiones celestiales, el mismo Miguel lo afirma: «Con la ayuda de la Virgen del Socavón, mis legiones celestiales han destrozado al enemigo.» (Montes Camacho, 1986:147). Su templo es lugar profano donde no pueden entrar los diablos: «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.» (*Ibid.*:148) De hecho, antes de entrar en el templo, los diablos danzantes quitan su máscara para así dissociarse del papel de diablo. En el Relato, la Virgen del Socavón es claramente una adversaria del demonio. Sin embargo, su asociación a la *Pachamama* que mantiene, como hemos visto, un vínculo con los diablos durante Carnaval, la relaciona también al demonio. Éste la reverencia, manifiestamente durante Carnaval, y aun la teme, como se puede constatar en el Relato cuando Miguel ordena la sentencia de Lucifer y Satanás ante el templo de la Virgen del Socavón:

Satanás y Luzbel.— (Gimiendo y castañeteándoles los dientes) No, no nos llevéis al templo de la Virgen... no... no (llorando con más intensidad).

Se asocia entonces la Virgen del Socavón con el diablo cristiano (ambos son denominados «Estrella de la mañana), la *Pachamama* con *Supay* y *Tío*, y la *Ñusta*, que también se relaciona con la Virgen del Socavón, con *Huari*. Ya explayamos sobre la Virgen y la *Pachamama*, estableciendo nexos entre ambo. Nos faltaría investigar sobre la concordancia que concurre entre *Huari*, *Supay*, *Tío* y el diablo.

Concordancia *Huari*, *Supay*, *Tío* y diablo

No existía en las creencias andinas una entidad que incorporara únicamente la idea del Mal, a la manera del diablo cristiano. De todos los espíritus «malignos» citados por los cronistas de la época, la iglesia colonial escogió a *Supay* por su parcial inclusión del Mal para representar al diablo¹⁰⁰. Agregamos igualmente que en el Nuevo

¹⁰⁰ Conforme a Paredes, «[e]l aymara conceptúa al Supaya menos malo de lo que dicen, y para explicar el origen de sus desventuras y señalar a sus causantes, ha inventado otros espíritus malignos, como el *Anchanchu*, la *Mekala* y los *Jappiñuñus*.» (1920:58) Santa Cruz Pachacuti Yamqui indica que los diablos en lengua general se denominan *Hapiñuñus* y *Achacalla*. Los *Hapiñuñus* son, según Holguín (1608) fantasmas o duendes con dos grandes «tetas» a las cuales se puede colgar. Paredes define el *Anchanchu* como «un viejecito enano, barrigón, calvo, de cabeza grande y desproporcionada al cuerpo; con rostro socarrón, y dotado de una sonrisa fascinadora» (1920:59). La *Mekala*, otra deidad maléfica, figura, según Paredes, como una mujer «alta, flaca, de color livido, [...]»

Testamento se identifican a todos los espíritus maléficos con el demonio, y Satanás o Lucifer como el jefe de esta pluralidad de demonios. Como lo explica Busto Saíz, «[n]os encontramos entonces con Satán, el Diablo identificado con el Demonio, al que siguen una multitud de espíritus malignos, esto es, de demonios que se identifican con los diablos.» (2002:30). Con todo, el demonio es considerado como siendo plural: «es los Demonios» como observa Díaz de la Rada (2002:371). Percibimos esta advertencia en el Evangelio cuando Jesús preguntó a un hombre «endemoniado»: «¿Cómo te llamas? Y él dijo: Legión. Porque muchos demonios habían entrado en él.» (San Lucas:8,30).

Aunque los religiosos lograron implantar el demonio y todo lo relevante a la demonología, no consiguieron igualar el personaje de las tinieblas con el *Supay* andino. Éste adquirió ciertas características del diablo occidental, pero, en lugar de impugnarlo por ser causante de desgracias, los nativos estimaron que más valía estar bien con él y venerarlo como a las otras divinidades para no enojarlo y mantener el equilibrio. Sobre este asunto, Paredes afirma lo siguiente:

«Mas, el indio llegó a perturbarse en sus dogmas, cuando los misioneros cristianos señalaban como a *Supaya* a sus mismos ídolos, y como a sus intermediarios, a sus propios sacerdotes o *huillcas*; su confusión aumentó cuando de los nuevos dioses y de sus adoradores no recibían sino sufrimientos. Poco a poco, y a medida que era víctima de las crueldades de los españoles y mestizos, con las prédicas insistentes de los misioneros y sacerdotes, de ser culto diabólico su antiguo culto, el *Supaya* fué haciéndose simpático en su sencillo espíritu y comenzó a fiarse en él.» (Paredes, 1920:57).

Beltrán Heredia expone el mito de *Supay* que, según él, dio origen a varias comparsas orureñas. El mito narra el encuentro entre *Supay*, «pequeño dios solitario y destructor, al que rendían un culto temeroso porque desde sus alforjas derramaba la inmensa variedad de males que conoce el mundo» (Beltrán Heredia, 1962:13; 1970:30) y el diablo, «monstruo alado, comandando un ejército compuesto de hombres vestidos de metal» (Francovich, en Beltrán Heredia, 1962:14; 1970:30). Tras encontrarse, durante la conquista, se entabló el siguiente diálogo:

pocos y afilados dientes, ojos pequeños y fosforescentes [...]» (*Ibid.*:61). Harris (1994) comenta que los primeros lexicógrafos se refirieron a la totalidad de los demonios andinos bajo el término genérico de *Supay*.

- «¿Quién eres?
- Supay, ¿y tú quién eres?
- Yo soy Satanás.»

Después de la derrota del pueblo andino, «Satanás, al instante, con íntima satisfacción y sonriendo propuso a *Supay*:

- ¿Quieres venir conmigo? He de enseñarte muchas cosas.
- No. Déjame sólo. Yo me iré con los míos.»

«Y huyó para esconderse en las quebras de las montañas. Y también en las rocas del subsuelo, a nuestro parecer. Y sólo reaparece para ayudar a sus antiguas víctimas.» (*Ibid.*).

En un mito puneño, *Supay* es el hijo de Jesucristo y de la Virgen María. Se trata de un personaje maligno asociado con el subsuelo, los sapos, las culebras y los lagartos (Montes Ruiz, 1999).

En las minas, «las rocas del subsuelo», *Supay* es llamado familiarmente *Tío* y, según los mineros, es quien pone al alcance las buenas vetas y los *toros* (finos trozos de mineral). Aparte de las fortunas potenciales, se le imputan todas las desgracias. Ya sea para encontrar tesoros o evitar infortunios, hay que venerarlo todos los viernes, especialmente durante los meses de febrero y agosto (el mes de *Supay*¹⁰¹), considerados como los más aciagos del año. El *Tío* simboliza lo inexplicable y desconocido al minero. Su fe en él sosiega la dura realidad de la labor en la mina y le permite explicar el origen de sus desventuras. En líneas generales, le da confianza para seguir. Pese a esta reciprocidad entre minero y *Tío*, frente a un peligro, los mineros invocan a la *Pachamama* por su facultad de evitar los poderes destructivos de *Supay/Huari/Tío*. Sin embargo, cuando un trabajador evita un accidente, se le agradece al *Tío* por su socorro, regalándole más coca y alcohol.

¹⁰¹ Agosto es denominado como el mes de *Supay* puesto que se dice que en los primeros días de este mes, la tierra se abre para que los diablos entreguen sus tesoros. El nuevo año se celebra también en agosto, «when the preceding agricultural year has reached its climax and the most pressing preparations for the coming year are under way» (Albó, 1996:134).

Dentro de la mina, en ningún momento los mineros rezan o invocan divinidades cristianas para no indignar al *Tío*: éste podría huir llevándose todo el mineral o ocasionar una desgracia. Tampoco pueden entrar los sacerdotes católicos, considerados incompatibles con el señor del subsuelo; sólo un *yatiri* (el que sabe), «oficiante» del *Tío*, está calificado para ejecutar el *K'araku* o sacrificio para el *Tío* o *Supay*, con el intento de mantener el equilibrio y que haya suerte en la mina. Se ha oído decir que *Huari* es el padre de *Supay*, lo que establecería una jerarquía y también una genealogía para proporcionar el origen. Esta relación se explica por el hecho que *Supaya* antiguamente era denominado *Hahuari*, «que significa el muerto y su sombra o fantasma¹⁰²» (Montes Ruiz, 1999:88). Conforme a Taussig (1980), *Hahuari*, hoy conocido como el *Tío*, es un espíritu que reside en las montañas y minas bolivianas. El autor comenta que *Hahuari* es una versión antigua del término *Supay* que se empleaba durante la época colonial, incluso hoy, para designar al diablo.

En la mitología uru, *Huari* es el espíritu de la montaña que trata de convencer a los pobladores que abandonen sus chacras en beneficio de la minería (Taussig, 1980). *Huari* o *Wari* también hace referencia al dios de las fuerzas y asociado a los primeros habitantes (*Wari Runa*) descritos como gigantes e identificados con la edad de las Tinieblas (que son las dos primeras edades según Guaman Poma)¹⁰³ (Montes Ruiz, 1999). Los testimonios de los cronistas y extirpadores de idolatrías de los siglos XVI y XVII mencionan templos subterráneos dedicados a *Wari*, «el gigantesco dios de la fuerza» aparentemente capaz de transformarse en víboras, arañas, lagartijas y gusanos (*Ibid.*:86). Esta hazaña rememora las «plagas» enviadas para exterminar el pueblo de los urus.

En otras versiones míticas, *Wari* o *Huari* es el Dios Creador y el Héroe Civilizador de pueblos preincaicos, culto que corresponde, según Duviols, a la expansión del imperio Wari-Tiawanaku (*Ibid.*). Montes Ruiz indica que durante el

¹⁰² «Demonio: Supayo. Antiguamente dezían Hahuari, que es fantasma más endemoniado.» (Bertonio, cit. en Montes Ruiz, 1999:88).

¹⁰³ Se designa a los habitantes de estas edades míticas como *Wari Wiracoha Runa* o *Pacarimuq Runa*, en que *Wari* significa salvaje (Montes Ruiz, 1999). Conforme a Busto Saiz, «[l]as criaturas engendradas de la unión sexual de los ángeles malos con las mujeres fueron los gigantes que, una vez muertos éstos, quedan viviendo entre los hombres para afligirlos» (2002:31).

Intermedio Tardío, los llacuaces, «corriente migratoria de adoradores del rayo y probablemente aru hablantes», conquistaron a los waris e impusieron su propia cultura¹⁰⁴ (*Ibid.*:87). El mito de *Huari* que hemos transcrito al principio de este capítulo reproduce el mismo suceso pero, en esta ocasión, por superposiciones de la mitología andina (uru, aymara, quechua), es el imperio inca el que logra imponer su cultura. Desde entonces se relaciona el dios *Huari* a un personaje subterráneo, antiguo, asociado con la oscuridad y la primera humanidad¹⁰⁵. Para los misioneros españoles, *Huari* no podía ser otra cosa que el demonio católico, y no nos sorprende, por lo tanto, que el jefe de los diablos danzarines, hoy Lucifer, se llamara antiguamente *Waricato* o *Huaricato* que significa representante de *Huari* (Beltrán Heredia, 1970; 1962; Montes Ruiz, 1999).

Como podemos constatar, tanto *Huari*, *Supay* y *Tío*, que parecen formar una sola entidad, se hallan en el *manqha pacha*, esfera del subsuelo considerada oscura, oculta y secreta sin que corresponda al infierno católico. Son los seres que, con los otros que pueblan el mismo ámbito, representan a la naturaleza indómita y no domesticada por los seres humanos. Se les inculpan los *pachacutis* o revueltas que perturban el orden. Por esta facultad, son relacionados a las comunidades marginales opuestas al poder estatal. En el pasado, el culto al *Tío* ha sido interpretado como un «catalizador de la conciencia política y de la movilización popular» que sustenta la solidaridad proletaria y una conciencia revolucionaria (Montes Ruiz, 1999:250; Taussig, 1980). A pesar de causar aflicciones, estas divinidades del *manqha pacha* también son autoras de obras bienhechoras, como se advierte con el *Tío*. Todo depende del trato de intercambio que concurre entre ellas y los hombres para mantener el equilibrio.

¹⁰⁴ El aru es la familia lingüística a la que pertenecen el aymara, el jaqaru y el kawki (Montes Ruiz, 1999). Los llacuaces son pastores guerreros que bajaron de la puna y de las cordilleras y que se enfrentaron con los huaris, agricultores originarios de los valles interandinos y de la costa. Hoy se perpetúa el antiguo enfrentamiento con representaciones de danzas rituales (Celestino, 1997).

¹⁰⁵ En los diccionarios actualizados de lengua quechua, la palabra *wari* significa «hombre antiguo, salvaje, indómito» (Bouysse-Cassagne, cit. en Montes Ruiz, 1999:87). Según los kallawayas, *wari* es sinónimo de *purun runa* (hombre antiguo) y imaginado como «un animal mítico representando por un hombre rubio que tiene el cuerpo de vicuña» (Oblitas Poblete, cit. en Montes Ruiz, 1999:86). Por su parte, Bertonio define a *wari* como «vicuña, animal salvaje» (*ibid.*:88).

Este tipo de intercambio no existe con el diablo católico, (aunque sí se puede cumplir un pacto con él para obtener riquezas y poderes a cambio de su alma¹⁰⁶) siendo éste absolutamente malo. Vive en el infierno donde se obra únicamente el mal buscando la perdición de los hombres. No colabora en una relación de reciprocidad y de equilibrio; por lo tanto, no recibe ningún ritual. Es la antítesis de Dios en la religión católica. En cambio, las divinidades del *manqha pacha* corresponden a la religión andina y representan la tradición, la identidad indígena y la memoria colectiva del pasado prehispánico. Esta memoria pudo conservarse por el hecho de que se trasladaron a algunas deidades andinas al subsuelo para esconderlas de los extirpadores de idolatrías, tal como ocurrió con *Huari* que fue sepultado dentro de las montañas y *Supay* que «huyó para esconderse en las quiebras de las montañas y en las rocas del subsuelo». Consecuentemente, se trasladaron los valores andinos y el ideal mítico. *Inkarri* encarna la utopía de un nuevo orden que está brotando en el seno de la *Pachamama*. Ésta, la esposa del *Tío*, protege los valores indígenas y los esconde en el *manqha pacha* donde mora por ser incontrolable.

Conclusión

Como pudimos constatar, la *Diablada* está vinculada principalmente con la *Pachamama* que simboliza la base de toda la vida y la identidad cultural indígena conservada en el subsuelo. Ella comparte este espacio indómito, designado como *manqha pacha*, con los diablos andinos que participan en la fertilización de la tierra y el *Tío*, su esposo, con quien colabora en la producción de los minerales. Por otra parte, se la relaciona también con el *alax pacha* por representar la fuerza complementaria del sol y la domesticación de la tierra. En esta esfera se la vincula asimismo con la Virgen del Socavón, asociación realizada en la época colonial por los dos grupos enfrentados: los evangelizadores, con el intento de trasladar a la Virgen una fe ya manifiesta, y los indígenas, para preservar, de manera disimulada, el equilibrio con las deidades andinas. Por su parte, la Virgen del Socavón está relacionada con la *Ñusta* del mito de *Huari*,

¹⁰⁶ Sobre el asunto de pacto, Díaz de Rada señala que, «en la tradición judeo-cristiana, las relaciones del hombre con el orden sagrado se fundan en la noción del pacto. Tanto Dios como el diablo lo exigen» (2002:379). Lo específico de este pacto es que «va más allá del modelo de alianza simbólica establecida sobre la base de una mera expresión de fidelidad» (*Ibid.*).

quien aparece para restablecer el orden. En este caso figura, tanto para los incas como para los españoles, como heroína civilizadora derrotando a *Huari*, que personifica la oscuridad y el desconcierto (o el diablo para los católicos), para implantar la armonía y la organización social (el cristianismo en el caso de los españoles).

En lo que respecta a *Huari*, fue convertido en *Supay* o *Tío*, otro poblador del *manqha pacha* y factor de reciprocidad entre los humanos. Para preservar el equilibrio en las minas hay que concederle rituales especiales. Por incorporar parcialmente un carácter maléfico los evangelizadores lo vincularon, durante la colonia, al diablo cristiano, personificado éste principalmente por la serpiente y el dragón que representa, en la religión católica, el adversario de San Miguel. Con arreglo al cristianismo, la danza ritual de la *Diablada* simboliza el combate entre San Miguel y el dragón, es decir, el Bien contra el Mal. Para el mundo andino es más bien la lucha para equilibrar el Bien y el Mal, fuerzas opuestas que se complementan entre sí. Este afán de armonía está exhibido por los diablos que bailan en honor a la Virgen del Socavón. La manifestación tiene como efecto la unión de los dos niveles opuestos de la cosmología andina -*alax pacha* y *manqha pacha*, personificados por la Virgen del Socavón y los diablos- en el *aka pacha*, mundo de aquí. En este contexto, la *Diablada* representa la exhibición a la luz del día de las divinidades del *manqha pacha* que afirman, de manera simbólica, la identidad indígena de un grupo urbano mestizo.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo, hemos demostrado cómo la *Diablada*, mediante una coreografía teatralizada, da cuenta de la historia de la población andina conforme a su propia tradición oral. Hemos presentado la danza como tradición oral y ritual, puesto que implica una herencia común de relatos míticos y una expresión sacralizada que emana de un grupo específico.

Cada capítulo se ha centrado en una distinta función de la danza-ritual de acuerdo con la época tratada. El primer capítulo sirvió para exponer el drama-ritual tal como se representa hoy día, recurriendo al ejemplo de un conjunto orureño, y siguiendo algunos parámetros de la semiótica teatral. Lo que se destaca de esta lectura de enfoque netamente literario es la relación que mantiene la *Diablada* con el teatro. Se trata de un aspecto que no ha tocado la crítica hasta ahora, y no hemos podido desarrollar mucho ya que no representaba el objetivo principal de nuestro trabajo. Valdría la pena, por lo tanto, investigar más en esta dirección, especialmente en lo que respecta al *Relato*.

Otro elemento, siempre en el primer capítulo, que merecería un estudio más profundizado es la coreografía, especialmente el significado y el motivo de las formas compuestas y su vínculo con la organización jerárquica y espacial de la sociedad andina. La *Diablada* constituye un discurso gestual tradicional con movimientos que corresponden a símbolos socioculturales relacionados con el tema de la identidad. El lenguaje religioso-simbólico y el lenguaje ritual son elementos con los cuales la población andina define su identidad. La reafirma y la construye a través de la danza-ritual, singularizando de este modo la identidad mestiza de la campesina¹⁰⁷ y destacando

¹⁰⁷ El hombre andino comprende a la vez al campesino y al mestizo. Cánepa Koch, asentándose sobre Berg, explica que el hombre mestizo «es el que reside en el pueblo, habla castellano, viste con trajes occidentales, está vinculado a los sectores pudientes de las zonas urbanas, tiene modales y formas de comportamiento propios de su grupo y rasgos étnicos que lo distinguen» (1994:257). En cambio, el campesino está relacionado a los sectores agrarios, habla una lengua vernácula y usa trajes tradicionales.

la identidad de los participantes frente a la de los espectadores. De hecho, los miembros de la *Diablada* (así como los *pasantes* y los otros grupos de danzantes) se distinguen del resto de la sociedad por su participación activa en el ritual, acentuando de esta manera su pertenencia al pueblo y su devoción hacia la Virgen. Para el devoto danzante, el hecho de participar activamente en la fiesta favorece su consideración personal y social en la jerarquía local de la comunidad a la que pertenece. Efectivamente, una participación exitosa le asegura reconocimiento. La relación entre la pasividad del espectador y la actividad del danzante contribuye a la construcción jerárquica de la identidad social (Cánepa Koch, 1994). Es por el poder de la identificación colectiva por lo que los individuos logran acceder al poder ritual durante la fiesta, así como ubicarse y movilizarse en la estructura social y la jerarquía festiva (Cánepa Koch, 1998). Cada grupo de danzantes forma una unidad cerrada con una organización y reglamentos propios:

«El hecho de usar un mismo traje, llevar una máscara, ejecutar una coreografía, reconocerse en una música determinada, someterse a una disciplina estricta y tener que pasar por una ceremonia de bautizo para ingresar a la comparsa, implica la transformación ritual de los danzantes que renuncian a sus identidades individuales para asumir la identidad colectiva del grupo.» (Cánepa Koch, 1994:271).

Efectivamente, la máscara así como el atuendo tienen la facultad de transformar al individuo conocido del pueblo en un representante anónimo de una colectividad. El uso de máscaras permite, como indica García Gavidía, «deshacer, borrar o impedir temporalmente el reconocimiento de los rasgos del rostro» donde se inscribe la identidad individual (García Gavidía, 2002:363). La acción de enmascararse posibilita dejar momentáneamente su identidad para encarnar al personaje representado en un espacio-tiempo determinado. El hecho de personificar a uno de los personajes bíblicos (diablo, ángel) lleva al danzante «del anonimato a una posición de significación social, lograda por el uso de la máscara» (Cánepa Koch, 1994:267).

Por lo que atañe a la identidad étnica, el ritual posibilita al danzante permutar temporalmente de esfera y este proceso afecta también a «las elites de la ciudad [que] dejan a un lado su usual desprecio por las costumbres, supersticiones y trajes de los

pueblos indígenas y “clases populares” para bailar por las calles en ropas “indias”» (1992:279). En una conversación que tuvimos con un joven universitario puneño, admitió éste que en los años anteriores, él mismo criticaba tales danzas por su vinculación indígena y su contenido popular-supersticioso, pero que ahora participaba en ellas como diablo danzante. Siguió explicando que ahora se sentía honrado de poder colaborar en tales festivales «populares». El motivo de su cambio de posición en el conflicto étnico puede explicarse por su implicación en el proceso de construcción de un estado-nación que hace que los ciudadanos lleguen a compartir «no solamente una bandera y un gobierno, sino también un pasado común que les unifica» (Abercrombie, 1992:283). En este discurso, se halla una correspondencia entre la imagen del indígena y una idea de la nación, lo que resulta en la valoración del primero y de sus costumbres¹⁰⁸ (Méndez, 1997).

Concretamente, desde la reforma agraria en Perú y Bolivia, los hacendados se vieron forzados a aceptar a los campesinos como ciudadanos con una voz importante en la política. El gobierno aspiró a valorar los elementos representativos de la cultura andina y a promover el «folklore» quechua y aymara. Los festivales de carácter indígena calificados como «folklóricos» fueron incorporados para que coincidieran con los días feriados nacionales. Las comunidades se comprometieron a reproducir las danzas consideradas como las más tradicionales. Se estimuló la creación de concursos con el fin de recuperar antiguas danzas que se estaban olvidando. Premios fueron otorgados a los grupos que presentaban el atuendo más típico o impresionante. Por ende, las comunidades resuscitaron unas danzas abandonadas con el objetivo de ganar el premio y adquirir más prestigio. La ambición de ser reconocida como la mejor danza generó una dinámica competitiva entre las comparsas, lo que ocasionó alteraciones en el vestuario, la coreografía, la organización y la música para mejorar y modernizar las danzas. «Esta innovación, explica Mendoza-Walker, se basa en introducir nuevas formas o rescatar antiguas, recreándolas desde una visión actual.» (1997:251). El desarrollo de tales

¹⁰⁸ Una de las polémicas que persiste en nuestros días concierne la relación entre el área andina y la modernidad. Los más conservadores sostienen que las poblaciones andinas retrasan el progreso e impiden la modernización. Es mayormente durante el siglo XIX que surgió un rechazo y fuerte desprecio hacia las manifestaciones indígenas consideradas como un obstáculo al proyecto nacional de cambio.

eventos costumbristas hizo favorecer el turismo, el cual se ve responsable del redescubrimiento y de la difusión de tales actividades y de un ingreso económico más importante. Desde entonces, ciudades como Puno y Oruro han sido proclamadas «Capital Nacional del Folklore», «y las autoridades de la ciudad no pierden la oportunidad de presidir la procesión y aplaudir desde la tribuna oficial» (Abercrombie, 1992:281).

El ritual celebrado produce obviamente una ruptura de lo cotidiano que ocasiona un nuevo tipo de comportamiento socio-cultural (Zecenaro, 1992). Legitima lo habitualmente inadmisibles y borra un tiempo las diferencias sociales; toda transgresión parece posible (Vergara Figueroa, 1993). La *Diablada*, por tanto, aparte de simbolizar la lucha del Bien entre el Mal, representa la lucha del ciudadano andino por tener una identidad.

Esta lucha se percibe también en el segundo capítulo, el cual presenta la doble función de la *Diablada* durante la época colonial. Es decir como estrategia escénica para evangelizar a los indígenas y como mecanismo de resistencia para conservar las tradiciones andinas. Los misioneros concibieron un teatro innovador, con fundamentos a la vez europeos y andinos, en el cual introducían personajes como ángeles y diablos para difundir la religión católica y delimitar la diferencia entre el Bien y el Mal. Pero dichas figuras resultaron ambiguas para los indígenas acostumbrados a considerar estas dos fuerzas como complementarias y presentes en cada elemento. Para contrarrestar el nuevo orden impuesto con divinidades inconciliables, y seguir practicando sus costumbres ahora prohibidas por ser consideradas propicias para rebeliones o conspiraciones, los indígenas recurrieron, como vimos, a prácticas que les permitían afirmar su identidad andina e identificarse frente al «otro», el español. La religión, como sistema que engendra diferencias, se transformó en un elemento de identificación. La música, las danzas y las otras manifestaciones se convirtieron en símbolos de resistencia cultural. El hecho de seguir practicando, pero de manera oculta, sus costumbres «condenables» les permitía fomentar una resistencia hacia la cultura forastera. La *Diablada* era también una manifestación satírica de rebeldía del minero-mitayo disfrazado de diablo contra sus

opresores (Revollo, en Brisset, 2002). Podemos pensar que hoy permanece todavía esta idea de rebeldía, pero esta vez contra el estado, el orden social, y las represiones que provoca. Murillo Vacaraza señala que la opresión del pasado queda así registrada en la memoria:

«La Diablada de Oruro se presenta más rica y más refulgente cuanto más oprimentes (*sic*) son las condiciones sociales y económicas de Oruro, cuanto más acentuada es la decepción que invade el espíritu de un pueblo que tiene la frustración de lo que se deniega porque no se comprende el grave trauma de lo que se le suplanta en sus imperativos sociales; la danza audaz e impetuosa es el impulso oculto, igual que en el ancestro, de demoler, luchar y guerrear contra lo que se le opone o le subyuga o inferioriza (*sic*)». (En Guerra Gutiérrez, 1970, I:128).

El descontento que ocasionaba la nueva cultura impuesta hizo fomentar un discurso utópico, como pudimos constatar con el *taki oncoy*. Los *taquiongos* pretendían restablecer las prácticas tradicionales, la herencia histórica, con el motivo de resguardar el equilibrio que concurría antes con las divinidades. Profesaban un *pachacuti* para hacer tabula rasa y reconstruir el mundo de nuevo. El razonamiento de los *taquiongos* era representativo de un discurso utópico en su obsesión por el orden, en su intolerancia hacia los transgresores de este orden y en su fanatismo por la búsqueda de la salvación (Urbano, 1997). Según Parker Gumucio «la utopía es ritual, desacraliza al sistema e idealiza lo indígena (1998:244)». Los *taquiongos* se referían al pasado, basándose sobre la tradición, para dictar la norma de la sociedad y construir un futuro forjado en un idealismo proyectado, huyendo así de «la responsabilidad ética del presente» (Urbano, 1997:XVII). Para los *taquiongos*, la tradición servía de motivo para restablecer el orden abandonado y erigir las guías para una nueva sociedad, «cuyos fundamentos presentes y futuros se asentaban en la memoria y en la lectura de los hechos pretéritos» (*Ídem*:XX). Urbano compara la tradición con una religión por su saber propagado y su meta conservadora (y hasta fanática). Frente a la desilusión y lo ajeno, el recurso a lo conocido, como las prácticas tradicionales, para cambiar el presente y recobrar un equilibrio, puede parecer como único recurso. En este sentido, la tradición aviva la esperanza de restaurar la armonía.

Pero ¿es la tradición real o inventada? Planteamos la pregunta puesto que algunos autores como Abercrombie, Hobsbawn, Ranger y Urbano consideran que esta

tradición, caracterizada por prácticas fijas, repetitivas y formalizadas, es una invención del siglo a raíz de una lectura de las crónicas de los siglos XVI y XVII. Consideran que, con la llegada de los españoles, los nativos rescribieron su historia en función de nuevas reglas diferentes de las suyas. Para concebirse en esta nueva cultura y proclamar su propia identidad, recurrieron a una serie de símbolos y rituales que se practicaban en la época prehispánica. Las crónicas españolas dieron cuenta de estas prácticas y convirtieron de esta suerte lo oral en lo escrito. El texto tiene, en tal caso, el efecto de inventar signos que codifican la palabra mítica, lo que crea la tradición. En relación con esta idea, Urbano señala que «el antiguo hombre del Ande ignoraba la tradición. Conocía, eso sí, el mito» (Urbano, 1997:XXXII). «El mito, explica Malinowski, desempeña una función indispensable: expresa, exalta y codifica las creencias; protege los principios morales; garantiza la eficacia de las ceremonias rituales y ofrece reglas beneficiosas.» (cit. en Alleau, 1976:209). El autor considera el mito como un elemento esencial de la civilización. Conforme a Mariátegui, el mito es, para la colectividad, un dogma, una verdad absoluta necesaria para conducirse en el presente y proyectarse en el futuro (Urbano, 1997:XLI). Esta idea se acerca a la de Urbano cuando compara la tradición con la religión. En tal caso, la población andina se refiere al pasado, es decir, los mitos y las creencias, para imaginar el futuro. Es lo que ocurre con el mito de *Inkarri* que predica el retorno del Inca una vez reconstituido su cuerpo con la meta de forjar un nuevo equilibrio. Por nuestra parte, compartimos más bien la opinión de Cánepa Koch, según la cual lo tradicional no debe ser considerado como algo estático relacionado con lo indígena y su pasado, sino como «una forma de discurso que transmite un pensamiento mítico en el cual el pasado y el presente, la teoría y la práctica, son complementarios» (Cánepa Koch, 1994:274).

¿Es la *Diablada* una tradición como la perciben los autores antes mencionados? Sabemos que los misioneros la promovieron con el motivo de enseñar el cristianismo, admitiendo elementos indígenas para estimular la asimilación. En efecto, para entender la *Diablada* y los ritos desempeñados durante Carnaval, es necesario, además de conocer la religión católica, recurrir a la narrativa oral andina en la que están inmersos. Es lo que sugiere Müller al decir que «[l]a ceremonia no puede ser comprendida desvinculada de

la tradición oral, en la que encuentra su explicación y, que de forma muy significativa, durante las fiestas se expresa y manifiesta activamente» (Müller,1984:169). Sabemos también que la danza en cuestión no es fija, se transformó con los años (así como se transformaron sus funciones) y sigue evolucionando con el agregado de nuevos elementos vestuarios y pasos coreográficos.¹⁰⁹

Recordar el pasado es importante, pues a partir del siglo XVI el nuevo régimen español provoca una ruptura en los procesos sociales andinos, lo que tiene como efecto alejar las sociedades andinas de su pasado. El mantenimiento en secreto de las prácticas vernáculas sirvió, durante la colonia, a que la población andina se reagrupara y consolidara de nuevo la solidaridad y la reciprocidad que se veían debilitadas por la prohibición de las ceremonias públicas. Hoy todavía la solidaridad que prevalece entre los miembros de comparsas de danzantes se ve fortalecida por la identificación cultural de un «yo» colectivo. Pero además de crear identidades colectivas, la fiesta y sus rituales sirven para liberar las angustias y los problemas diarios y permiten «resolver, ordenar y dar sentido a las complejidades y a los conflictos de la realidad histórica» (Cánepa Koch, 1994:266). Es una canalización de las emociones, como sugiere Debrou, cuando apunta que «el Carnaval es un torrente de la libertad, es la liberación general después de un año de explotación» (Debrou, 1970, en Guerra Gutiérrez, I:146).

Podemos decir entonces que las danzas-rituales y los festivales actúan como medios de comunicación con la sociedad con la que comparten un código ritual definido a la vez por la coexistencia de elementos católicos e indígenas. Esto nos lleva a hablar del tercer capítulo en el que se destaca este sincretismo religioso presente en la *Diablada* en donde las creencias católicas se han yuxtapuesto a las indígenas. Este último capítulo nos proporcionó la función que ejerce la danza-ritual en nuestros días: la de mantener el equilibrio que concurre entre los tres *pachas* representados por la Virgen del Socavón, la *Pachamama* y el *Tío*. Éstos son los colaboradores en la relación de reciprocidad considerada como necesaria para el buen funcionamiento de la sociedad. Al bailar en la

¹⁰⁹ Con esta particularidad se diferencia de la tradición caracterizada por su invariación. Según Hobsbawn y Ranger, la costumbre, a la inversa de la tradición, admite la innovación pero sin olvidar el pasado (Urbano, 1997).

Diablada, los danzantes cumplen no sólo su propia promesa ofrecida a la Virgen pero también la obligación social de la buena realización de la danza para que la Virgen quede contenta. Se dice que «cuanto más danzas se presenten y más vistosos sean los trajes y las coreografías, más complacida estará la Virgen; y solamente se cumple con el objetivo de la fiesta» (Cánepa Koch, 1998:122). Es una ofrenda en cambio de su protección y bendición. El afán de mejorar la danza es también para contentar a la Virgen y es en su nombre que se aceptan o rechazan los cambios (*idem*). La participación de los danzantes se debe a motivos de devoción a la Virgen mientras que los músicos son contratados por una retribución monetaria. Esta relación mercantil les excluye de la red de intercambio ritual que concurre con la Virgen y les coloca en el extremo inferior de la jerarquía ritual (*idem*). Es por esta razón que se dice que son las danzas y no la música las que alegran a la Virgen (*idem*).

Sin embargo, la *Diablada* sirve también para honrar la *Pachamama* y el *Tío* dentro de la relación de reciprocidad que prevalece. Hemos podido constatar que las fuerzas opuestas se complementan entre sí, como sucede con la *Pachamama* y *Supay*. En tal caso, la *Diablada* es, además de ser la lucha católica entre el Bien y el Mal, una lucha por mantener el equilibrio entre las fuerzas opuestas que colaboran entre sí. Podemos interpretar el acto de reunir los dos *pachas* opuestos, el *alax pacha* y *manqha pacha*, en el *aka pacha*, mediante la *Diablada*, como un esfuerzo del hombre por controlar las fuerzas sobrenaturales opuestas y preservar el orden del mundo andino. En la ideología andina, el centro, en esta circunstancia, el *aka pacha*, es el lugar donde se definen y unifican las fuerzas contrarias con el intento de controlarlas (Bourque, 1994). Este control se obtiene por los festivales y sus ritos que, debido a su énfasis en la coordinación, poseen la facultad de crear orden.¹¹⁰

La *Diablada*, por ser un ritual, tiene la facultad de instaurar orden por contener en sí elementos contrarios que se complementan y se juntan, inhabilitando así el desorden. La relación antagónica entre el *Tío* y la Virgen es un ejemplo. Para definir su

¹¹⁰ Es la interpretación de García Gavidia, quien comenta que «el rito ha sido considerado, básicamente, como sistema de reglas de conducta dirigidas a la preservación del orden» (García Gavidia, 2002:356).

identidad, los andinos recurren a esta lógica de opuestos complementarios que se ordenan en una jerarquía ritual en la que se ponen de manifiesto: orden/desorden, colectivo/individual, nativo/ foráneo, cotidiano/no cotidiano, repetición/creación, realidad/ficción, tradición/modernidad, pasado/presente (Cánepa Koch, 1994; García Gavidia, 2002). En la *Diablada*, los individuos enmascarados representan, en un primer lugar, un mito cosmogónico: la lucha de Dios contra el diablo en un espacio-tiempo definido. En un segundo lugar interpretan su propia visión de la historia andina con elementos a la vez prehispánicos y católicos. La danza-ritual, vía un discurso gestual cargado de sentido sociocultural, no relata sólo elementos acabados del pasado; hay más bien una incorporación del pasado con el presente en que «el pasado se vuelve activo por su propia presencia en la experiencia presente» (Urbano, 1997:XXI). El autor sigue explicando que «el pasado no es algo que se archiva; es savia que corre del pretérito al presente, anulando distancias y confiriendo al presente raíces de la contemporaneidad» (*Ídem*). La *Diablada*, como ritual, reactualiza pues los eventos acaecidos, los cuales actúan como guías para comprender el pasado y concebir tanto el presente como el futuro. Así que las prácticas aprendidas y asimiladas en el pasado se vuelven contemporáneas.

Opinamos que el futuro se construye a partir de las experiencias anteriores y de la herencia de la memoria colectiva, como señala Müller cuando advierte que «la práctica de las ceremonias es un resultado del conocimiento colectivo transmitido por la tradición oral» (Müller, 1984:176). Es esta herencia la que se percibe justamente en los rituales que «se convierte[n] en el vehículo de la continuidad y del cambio» (García Gavidia, 2002:364). El ritual es también, como hemos visto, elemento de afirmación y de poder social. Por representar a la vez el pasado y la tradición, es considerado como criterio de verdad puesto que simplifica la comprensión de la realidad (Urbano, 1997:XXV). Por consiguiente, el pasado es necesario para interpretar el presente y formular el futuro. En tal caso, por transmitir así la historia y servirse de ella como enseñanza, la *Diablada* deja de ser una simple expresión folklórica para tomar las características de una manifestación ejecutada por un sujeto colectivo que re-articula y revitaliza signos, símbolos, creencias y mitos en vista a identificarse en el seno de una

cultura enraizada en una tradición viva que acepta la novedad para ubicarse mejor en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- ABERCROMBIE, Thomas. «La fiesta del Carnaval postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica», en *Revista Andina*, no. 2, 1992, pp. 279-325.
- *The politics of Sacrifice: An Aymara Cosmology in Action*. Tesis de doctorado, University of Chicago, Chicago, 1986.
- ; Dillon, Mary. «The Destroying Christ: An Aymara Myth of Conquest» en Jonathan D. Hill (editor), *Rethinking History and Myth*. University of Illinois Press, Chicago, 1988, pp. 50-77.
- ACOSTA, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Edición de José Alcina Franch, Historia 16, Madrid, 1987.
- ALBÓ, Xavier (Compilación). *Raíces de América. El mundo Aymara*. Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- ; Preiswerk, Matías. «El Gran Poder: Fiesta del aimara urbano» en *América Indígena*, vol.51, no.2-3, abril-sep.1991, pp. 293-352.
- ; Barrios, Raúl. *Violencias encubiertas en Bolivia*. CIPCA-Aruwiyiri, La Paz, 1993.
- *et al.* *Religión nativas y religión cristiana*. Ed. B. Rodríguez, A. Muriel, Oruro, 1972.
- ALLEAU, René. *La science des symboles : contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale*. Payot , Paris, 1976.
- ALLEGRI, Luigi. «El espectáculo en la Edad Media» en L. Quirante (editor), *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Actas Festival d'Elx 1990, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», Diputación de Alicante, Ajuntament d'Elx, 1992, pp.21-30.
- ALLEN, Catherine J. «Body and Soul in Quechua Thought» en *Journal of American Lore*, vol. 8, no.2, 1982, pp.179-195.
- ANRUP, Roland. «Religiosidad popular, identidad y etnicidad en las haciendas del Cuzco antes de la reforma agraria» en *Antropológica*, no.9, diciembre 1991, pp. 99-117.

- ANSIÓN, Juan. «Ensayo sobre las nociones de ruptura y de mezcla en la tradición oral andina», en *Anthropologica*, no.10, diciembre 1992, pp. 42-53.
- ANSION, Jean-Marie. *Démons des Andes*. Tesis de doctorado, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1984.
- ARCIPRESTE de Hita. *Libro de Buen Amor*. Edición de Joan Corominas, Editorial Gredos, Madrid, 1967.
- ARES QUEIJA, Berta. «Las danzas de los Indios: un camino para la evangelización del virreinato del Perú» en *Revista de Indias*, vol. 44, no. 174, 1984, pp. 445-463.
- «Representaciones dramáticas de la conquista: el pasado al servicio del presente» en *Revista de Indias*, vol. LII, no. 195/196, pp.231-250.
- ARGUEDAS, José María (selección de). *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Edición de la dirección de educación artística y extensión cultural, Lima, 1947.
- ARROM, José Juan. *Historia del teatro hispanoamericano (Época colonial)*. Ediciones de Andrea, México, 1967.
- ARRÓNIZ, Othón. *Teatro de evangelización en Nueva España*. Universidad Autónoma de México, México, 1979.
- BARLETT, Peggy F. «La reciprocidad y la fiesta de San Juan en Otavalo», en *Allpanchis*, no.32, 1988, pp. 73-108.
- BARRIONUEVO, Alfonsina. *Los dioses de lluvia*. Ed. Universo, Lima, 1972.
- BASTIEN, Joseph W. *Mountain of the Condor: Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu*. Waveland Press, Illinois, 1978.
- BAUMAN, Max Peter (editor). *Cosmología y música en los Andes*. Iberoamericana, Vervuert, 1996.
- BELL, Catherine. *Ritual Practice, Ritual Theory*. Oxford University Press, New York, 1992.
- BELTRÁN HEREDIA, Augusto B. *El Carnaval de Oruro*. Editorial Universitaria, Oruro, 1956.
- *El Carnaval de Oruro y proceso ideológico e historia de los grupos folklóricos*. Ed. Universidad Técnica de Oruro, Oruro, 1962.
- BERG, Hans van den. *La tierra no da así nomás. Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*. Hisbol, La Paz, 1990.

- *Material bibliográfico para el estudio de los Aymaras, Callawayasm, Chipayas, Urus*. Tomo I-III, Universidad Católica Boliviana, Facultad de Filosofía y Ciencias Religiosas, Cochabamba, 1980.
- «Ritos antes y después de la cosecha» en *Boletín, Instituto de Estudios Aymaras*, Puno, no. 32, 1989, pp. 4-43.
- «Ritos agrícolas (agosto a noviembre)» en *Boletín, Instituto de Estudios Aymara*, Puno, no. 30, 1988, pp.4-93.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Arco/Libros, Madrid, 1997.
- *Semiótica de la escena*. Arco/Libros, Madrid, 2001.
- BOURONCLE CARREÓN, Alfonso. «Contribuciones al estudio de los aymaras» en *América Indígena*, vol. 24, 1964, pp. 129-169, 233-269.
- BOURQUE, Nicole L. «Spatial Meaning in Andean Festivals: Corpus Christi and Octavo», en *Ethnology*, vol. 33, no.3, Summer 1994, pp. 229-243.
- «Developing People and Plants: Life-Cycle and Agricultural Festivals in the Andes», en *Ethnology*, vol. 34, no. 1, Winter 1995, pp. 75-87.
- BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse. «Urco and Uma: Aymara Concepts of Space» en John V. Murra, Nathan Watchel y Jacques Revel (editores), *History of Andean Politics*. Cambridge University Press, Cambridge, 1986, pp. 201-227.
- *Lluvias y cenizas. Dos pachacutis en la Historia*. Hisbol, La Paz, 1988.
- ; Harris, Olivia; Platt, Tristan; Cereceda, Verónica. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. Hisbol, La Paz, 1987.
- BRISSET, Demetrio E. «Diabladas andinas y granadinas» en Fermín del Pino Díaz (coordinador), *Demonio, religión y sociedad entre España y América*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de antropología de España y América, Madrid, 2002, pp. 301-321.
- BUECHLER, Hans C. y Judith, Maria. *The Bolivian Aymara*. Holt, Rinehart & Winston, New York, 1971.
- *The Masked Media. Aymara Fiestas and Social Interaction in the Bolivian Highlands*. Mouton Publishers, The Hague, 1980.
- BURGA, Manuel. *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los Incas*. Instituto de Apoyo Agrario, Lima, 1988.

- BUSTO SAÍZ, José Ramón. «El demonio cristiano: invariantes» en Fermín del Pino Díaz (coordinador), *Demonio, religión y sociedad entre España y América*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de antropología de España y América, Madrid, 2002, pp. 23-32.
- CAHILL, David. «Popular Religion and Appropriation: The Example of Corpus Christi in Eighteenth-Century Cuzco» en *Latin American Research Review*, vol. 32, no. 2, 1996, pp. 67-110.
- CAJÍAS, Fernando. «Los objetivos de la revolución indígena de 1781: el caso de Oruro» en *Revista Andina*, Cuzco, Año 1, Tomo 1, no. 2, diciembre 1983, pp. 407-428.
- CALVO, Rossano C. «Del folklore a la antropología del terremoto en el Cuzco Peruano» en *Folklore Americano*, México, no. 54, julio-diciembre, 1992, pp. 111-116.
- «Sociedad y Cultura Popular en el Cuzco contemporáneo 1950-1991», en *Folklore Americano*, México, no. 55, enero-junio, 1993, pp. 53-62.
- CAMPBELL, León G. «Ideology and Factionalism during the Great Rebellion, 1780-1789», en Steve J. Stern (editor), *Resistance, Rebellion, and Consciousness in the Andean Peasant World, 18th to 20th Centuries*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1987, pp. 110-139.
- CÁNEPA KOCH, Gisela. «Una propuesta teórica para el estudio de la máscara andina» en *Anthropologica*, no. 10, diciembre 1992, pp. 140-170.
- *Máscara. Transformación e identidad en los Andes*. Pontificia Universidad Católica Del Perú, Fondo editorial, Lima, 1998.
- «Danza, identidad y modernidad e los Andes. Las danzas en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo» en *Antropológica*, no. 11, enero 1994, pp. 255-282.
- CARO BAROJA, Julio. *Le Carnaval*. Gallimard, Paris, 1979.
- CARRILLO ESPEJO, Francisco. *Narrativa española*. Editorial Horizonte, Lima, 1994.
- CASTRO-KLARÉN, Sara. «Dancing and the Sacred in the Andes: From the Taqui-Oncoy to Rasu-Ñiti» en Stephen Greenblatt (editor), *New World Encounters*, University Press, Berkeley, 1993, pp. 159-176.
- CELESTINO, Olinda. «Transformaciones religiosas en los Andes peruanos» en *Gazeta de Antropología*, no. 13, 1997, texto 13-16 (del sitio http://www.ugr.es/~pwlac/G13_06Olinda_Celestino.html).

- CERUTTI GULDBERG, Horacio; Agüero, Oscar (coordinador). *Utopía en nuestra América*. Colección Biblioteca Abya-Yala, Ed. Abya-Yala, Quito, 1996.
- CERVONE, Emma. «Festival Time, Long Live the Festival. Ethnic Conflict and Ritual in the Andes» en *Anthropos*, no. 93, 1998, pp. 101-113.
- COBO, Bernabé. *Obras del Padre P. Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús. II*. Estudio preliminar y edición del P. Francisco Mateos. Biblioteca de autores españoles. Atlas, Madrid, 1956.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. Editorial Horizonte, Lima, 1994.
- CRANDON-MALAMUD, Libbet. «Blessings of the Virgin in Capitalist Society: The Transformation of a Rural Bolivian Fiesta», en *American Anthropologist*, vol. 95, no. 3, 1993, pp. 574-596.
- CRUMRINE, Ross N.; Halpin, Marjorie (editores). *The Power of Symbols: Masks and Masquerade in the Americas*. University of British Columbia Press, Vancouver, 1983.
- CUENTAS ORMACHEA, Enrique. «La danza Choquela y su contenido mágico religioso» en *Boletín de Lima*, no.19, enero 1982, pp. 2-19.
- «Máscaras de Puno» en *Boletín de Lima*, no. 48, noviembre 1986, pp.13-18.
- CURATOLA, Marco. «Discurso abierto sobre los cultos de crisis», en *Antropológica*, no. 5, 1987, pp. 75-117.
- DAMIÁN, Carol. *The Virgin of the Andes. Art and Rituals in Colonial Cuzco*. Grassfield Press, Miami Beach, 1995.
- DAVIDSON, Gustav. *A Dictionary of Angels*. Free Press, New York, 1967.
- DÍAZ CASTILLO, Roberto. «El folklore y la investigación folklórica: un problema ideológico» en *Folklore Americano*, no. 22, 1976, pp. 131-142.
- DÍAZ DE RADA, Ángel. «El diablo como fuente simbólica» en Fermín del Pino Díaz (coordinador), *Demonio, religión y sociedad entre España y América*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de antropología de España y América, Madrid, 2002, pp. 369-389.
- DONOVAN, R. *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto, 1958.
- DUVIOLS, Pierre. *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial*. Institut Français d'Études Andines, Lima, 1971.

- DUVIOLS, Pierre (coordinador) *Religions des Andes et langues indigènes. Équateur, Pérou, Bolivie, avant et après la conquête espagnole*. Actes du colloque III d'études andines, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1993.
- ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Routledge, London & New York, 1988.
- FALASSI, Alessandro. «Festival: Definition and Morphology» en Alessandro Falassi (editor), *Time out of Time Essays on the Festival*. University of New Mexico Press, Albuquerque, 1987, pp. 1-9.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del teatro*. Arco/Libros, Madrid, 1999.
- FLORES LIZANA, Carlos J. «El santuario de Qoyllur-Rit'i» en *Antropológica*, no. 5, 1987, pp. 129-153.
- FORTÚN, Julia Elena. *La danza de los diablos*. Ministerio de Educación y Bellas Artes y Oficialía Mayor de Cultura Nacional, La Paz, 1961.
- FRISANCHO PINEDA, Samuel. *Álbum de Oro*. Tomo IX, Monografía del Departamento de Puno, Puno, 1981.
- FUKUMOTO, Mary. «Influencia asiática en las Américas: chinos y japoneses en América del Sur» en *Antropológica*, no. 11, 1994, pp. 311-323.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1992.
- GARCÍA GAVIDIA, Nelly. «Máscaras y representaciones del diablo en las fiestas del Corpus Christi. Un estudio de antropología comparada entre España y Venezuela» en Fermín del Pino Díaz (coordinador), *Demonio, religión y sociedad entre España y América*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de antropología de España y América, Madrid, 2002, pp. 323-367.
- GARCÍA LÓPEZ, José. *Historia de la literatura española*. Vicens Vives, Barcelona, 1995.
- GARCÍA MONTERO, L. *El teatro medieval: Polémica de una inexistencia*. Ed. Don Quijote, Granada, 1884.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen. «Carnaval y teatro» en *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, vol.13, no. 1, 1997, pp. 25-55.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios Reales*. Editorial Porrúa, México, 1984.

- GAREIS, Iris. «Las religiones andinas en los procesos de idolatrías: hacia una crítica de fuentes» en Pierre Duviols (coordinador), *Religions des Andes et langues indigènes. Équateur, Pérou, Bolivie*. Actes du colloque III d'études andines, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1993, pp. 283-295.
- «La metamorfosis de los dioses: cambio cultural en las sociedades andinas» en *Antropológica*, no.9, diciembre 1991, pp. 247-257.
- GIRAULT, Louis. *Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú*. Escuela profesional Don Bosco, La Paz, 1988.
- GISBERT, Teresa. «Pachacamac y los dioses del Callao» en Pierre Duviols (coordinador), *Religions des Andes et langues indigènes. Équateur, Pérou, Bolivie*. Actes du colloque III d'études andines, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1993, pp. 183-202.
- «Máscaras y símbolos» en Peter McFarren (editor), *Máscaras de los Andes bolivianos*. Editorial Quipus, La Paz, 1993, pp.9-19.
- GLOTZ, Samuël. «Les origines de la tradition du masque en Europe» en Samuël Glotz (editor), *Le masque dans la tradition européenne*. Exposition organisée, du 13 juin au 6 octobre 1975, au Musée International du Carnaval et du Masque, à Binche. Fédération du tourisme du Hainaut, Mons, 1975, pp. 1-43.
- GÓMEZ MORENO, Ángel. *El teatro medieval castellano en su marco románico*. Ediciones Taurus, Madrid, 1991.
- GOYENA, Héctor Luis. «Expresiones musicales, religiosas y profanas tradicionales de la celebración de Semana Santa en el norte del departamento de Chuquisaca (Bolivia)», en *Revista de Música Latinoamericana*, Austin, no. 8, vol. 1, primavera-verano, 1987, pp. 59-93.
- GRUSZCZYNSKA-ZIOLKOWSKA, Anna. «Taquies- The Analyses of Symbolic Content of Three Bolivian Dances», en *Ethnologia Polona*, vol. 13, 1987, pp. 219-229.
- GUERRA GUTIÉRREZ, Alberto. *Antología del Carnaval de Oruro*. Tomo1-3. Imprenta Quelco, Oruro, 1970.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. «Control moral y represión ideológica: La inquisición en Perú (1570-1820)» en Raquel Thiercelin (editora), *Cultures et sociétés, Andes et Méso-Amérique*. Mélanges en hommage à Pierre Duviols, vol.II, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1991, pp. 441-453.
- HARRIS, Olivia. «The Dead and the Devils Among the Bolivian Laymi» en Maurice Bloch & Jonathan Parry (editores), *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, pp. 45-73.

- HARRISON, Regina. *Signos, cantos y memoria en los Andes*. Ed. Abya-Yala, Quito, 1994.
- HOURANTIER, Marie-José. *Du théâtre au théâtre-rituel. Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*. Éditions L'Harmattan, Paris, 1984.
- HUERTA CALVO, Javier. *El teatro medieval y renacentista*. Editorial Playor, Madrid, 1984.
- IBARRA, Hernán. *La otra cultura. Imaginarios, Mestizaje y modernización*. Marka, Abya-Yala, Quito, 1998.
- IBÉRICO MAS, Luis. «El mito en el folklore» en *Folklore Americano*, México, no. 24, diciembre 1977, pp. 21-27.
- IRARRAZAVAL, Diego. «Mutación en la identidad andina. Ritos y concepciones de la divinidad» en *Allpanchis*, no. 31, 1988, pp. 11-83.
- ISBELL, Billie Jean. *To Defend Ourselves*. Waveland Press, Illinois, 1978.
- JAYE, Barbara H.; Mitchell, William P. «The Only Game in Town: The Latin American Fiesta System and the York Feast of Corpus Christi» en *Fifteenth Century Studies*, vol. 13, no. 213, 1988, pp. 485-503.
- JEANNETTE STAAL, Parvati. «An Analysis of Change over Time in Five Quechua Myths (1598-1985)», en *Folklore Americano*, no. 51, 1991, pp. 7-34.
- JOLICOEUR, Louis. *El cristianismo aymara. ¿Inculturación o culturización?* Colección Iglesia, Pueblos y Culturas, no. 42-43, Ed. Abya-Yala, Quito, 1999.
- KESSEL, Juan van. «Ritual de producción de los Aymaras» en *Boletín, Instituto de Estudios Aymaras*, Puno, 1989, pp. 32-42.
- LABROUSSE, Alain. *Sur le chemin des Andes*. L'Harmattan, Paris, 1983.
- LECHUGA, Ruth D.; Sayer, Chloë. *Masques traditionnels du Mexique*. Thames & Hudson, Paris, 1994.
- LIENHARD, Martin. «Pachakutiy Taki. Canto y poesía quechua de la transformación del mundo», en *Allpanchis*, no. 32, 1988, pp. 165-195.
- *La voz y su huella*. Ediciones del Norte, New Hampshire, 1991.
- LOMMEL, Andreas. *Masks. Their Meaning and Function*. McGraw-Hill Book Company, New York, 1972.
- LORENZO RIVERO, Luis. «La detonación: Toda España es máscaras, siempre es carnaval» en *Letras Peninsulares*, n. 6, Fall 1993/Winter 1993-94, pp. 255-276.

- LOWRY, Lyn. «Religión y control social en la colonia. El caso de los indios urbanos de Lima, 1570-1620», en *Allpanchis*, no. 32, 1988, pp. 11-42.
- LUNA, Lizardo. «La Diablada» en *Puno Capital Folklórica del Perú*. Folklore Infantil, Puno, febrero 1973, pp.58-63.
- *Máscaras del Altiplano*. Ed. Los Andes, Puno, 1975.
- MACCORMACK, Sabine. *Religion in the Andes. Vision and Imagination in Early Colonial Peru*. Princeton University Press, Princeton, 1991.
- MAGAÑA, Edmundo. «La boca del infierno en Sudamérica: Los hombres inmortales, el Diablo y los sacerdotes», en *Anthropologica*, no. 11, enero 1994, pp. 80-90.
- MANDIANES CASTRO, Manuel. «Tiempo del indio, tiempo de Dios, tiempo de nadie» en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, no. 43, 1988, pp. 379-383.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Ed. Ariel, 6ª edición, Barcelona, 1996.
- MARKMAN, Peter T. y Roberta H. *Mask of the Spirit*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1989.
- MARZAL, Manuel M. «La investigación de la religión andina», en *Allpanchis*, no. 34, 1989, pp. 11-27.
- ; Maurer, Eugenio; Albó, Xavier; Melià, Bartomeu. *The Indian Face of God in Latin America*. Orbis Books, New York, 1996.
- MARIN, Louis. «Notes on a Semiotic Approach to *Parade, Cortege, and Procession*» en Alessandro Falassi (editor), *Time out of Time. Essays on the Festival*. University of New Mexico Press, Albuquerque, 1987, pp. 220-228.
- MÉNDEZ, Cecilia. «República sin indios: la comunidad imaginada del Perú» en Enrique Urbano (compilador), *Tradición y modernidad en los Andes*. Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, Cusco, 1997, pp. 15-41.
- MENDOZA, Zoila S. «La danza de “Los Avelinos”, sus orígenes y sus múltiples significados» en *Revista Andina*, no. 2, 1989, pp. 501-521.
- *Shaping Society Through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Southern Peruvian Andes*. PhD Dissertation, University of Chicago, Chicago, 1993.

- MENDOZA-WALKER, Zoila S. «Las comparsas como formas de creación de nuevas identidades: la popularidad de las danzas altiplánicas en el Cusco» en Enrique Urbano (compilador), *Tradición y modernidad en los Andes*, Centro de estudios regionales andinos "Bartolomé de las Casas", Cusco, 1997, pp. 243-256.
- MENESES, Georgina. *Tradición oral en el Imperio de los Incas: historia, religión, teatro*. Editorial Departamento Ecuménico de Investigaciones (DEI), San José, 1992.
- MERINO DE ZELA, Mildred. «Folklore coreográfico e historia» en *Folklore Americano*, México, no. 24, diciembre 1977, pp. 67-94.
- MERLINO, Rodolfo J; Sánchez Proaño, Mario. «La identidad ambiental y cultural andina a través de sus expresiones orales y rituales» en *Revista de investigaciones folklóricas*, no. 10, diciembre 1995, pp. 28-32.
- MESNIL, Marianne. «Place and Time in the Carnavalesque Festival» en Alessandro Falassi (editor), *Time out of Time. Essays on the Festival*. University of New Mexico Press, Albuquerque, 1987, pp. 184-196.
- MILLONES, Luis. «Representando el pasado: Desfiles y disfraces en los Andes» en Luis Millones y Yoshio Onuki (compiladores). *El mundo ceremonial andino*. Editorial Horizonte, Lima, 1994, pp. 275-288.
- *Actores de altura*. Editorial Horizonte, Lima, 1992.
- MOLINIÉ FIORAVANTI, Antionette. «Tiempo del espacio y espacio del tiempo en los Andes » en *Journal de la Société des Américanistes*, tomo LXXI, 1985, pp. 97-114.
- MONASTERIOS P., Elizabeth. «De ángeles y otros demonios – lógicas de confrontación en la colonialidad andina: la Audiencia de Charcas» en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 26, no. 1-2, otoño/invierno 2001-2002, pp. 41-62.
- MONTECINO, Sonia. *Madres y Guachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Editorial Sudamericana, Santiago, 1996.
- MONTES CAMACHO, Niver. *Proceso íntimo del Carnaval de Oruro*. Editorial Universitaria, Oruro, 1986.
- MONTES RUIZ, Fernando. *La máscara de piedra. Simbolismo y personalidad aymaras en la historia*. Editorial Armonía, La Paz, 1999.
- MOYA RUBIO, Víctor José. *Máscaras: la otra cara de México*. UNAM, México, 1978.
- MULLER, Thomas y Helga. «Cosmovisión y celebraciones del mundo andino a través del ejemplo de la comunidad de Q'ero (Paucartambo)», en *Allpanchis*, vol. 20, no. 23, 1984, pp. 161-176.

- NAGY, Silvia. Historia de la canción folklórica en los Andes. Peter Lang, New York, 1989.
- NAPIER, David. «Festival Masks: A Typology» en Alessandro Falassi (editor), *Time out of Time. Essays on the Festival*. University of New Mexico Press, Albuquerque, 1987, pp. 197-219.
- NASH, June. «Religión rebelión y conciencia de clase en las comunidades mineras del Estaño en Bolivia» en *Allpanchis*, vol. 22, no. 26, 1985, pp. 115-135.
- *We Eat the Mines and the Mines Eat Us*. Colombia University Press, New York, 1979.
- NAVAS RUIZ, Ricardo. «La detonación o ‘El Carnaval y las máscaras’: Una introducción histórica» en *Estreno*, no. 4, vol. 1, pp.12-14.
- NOCK, Felicití. «Mascareros de Oruro» en Peter McFarren (editor), *Máscaras de los Andes bolivianos*. Editorial Quipus, La Paz, 1993, pp.131-149.
- OLESZKIEWICZ, Malgorzata. «El ciclo de la muerte de Atahualpa. De la fiesta popular a la representación teatral» en *Allpanchis*, no. 40, 1992, pp. 185-220.
- OSSIO, Juan M. (Antología de); Zuidema, R. Tom. *Ideología mesiánica del mundo andino*. Prado Pastor, Lima, 1973.
- *Los indios del Perú*. Colección Pueblos y lenguas Indígenas, no. 8, Ed. Abya-Yala, Quito, 1995.
- PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan de Santa Cruz. *Relación de antigüedades deste Reyno del Piru*. Estudio Etnohistórico y Lingüístico de Pierre Duviols y César Itier, Edición facsimilar del Códice de Madrid, Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas», Cusco, 1993.
- PALACIOS RÍOS, Julián. «Creencias y prácticas mágico religiosas del indio del Altiplano» en *Revista del Museo Nacional*, Lima, 1961, pp. 224-227.
- PANIAGUA LOZA, Félix. *Glosas de danzas del Altiplano peruano*. Federación Folklórica Departamental de Puno, Puno, 1987.
- PAREDES, Rigoberto M. *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. Arno Hermanos, La Paz, 1920.
- PARKER GUMUCIO, Christian. «Cultos y religiones populares en América Latina. Identidades entre la tradición y la globalización» en *Allpanchis*, no. 52, 1998, pp. 239-277.

- PEASE, Franklin G.Y. *Las Crónicas y los Andes*. Pontifica Universidad Católica del Perú, Lima, 1995.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. Ed. Tecnos, Madrid, 1980.
- PETERSON ROYCE, Anya. *The Anthropology of Dance*. Indian University Press, Bloomington, 1977.
- PLATT, Tristan. «Conciencia andina y conciencia proletaria. Qhuyaruna y allu en el norte de Potosí» en *HISLA*, Lima, pp. 47-73.
- POMA DE AYALA, Felipe Guamán. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste, Siglo Veintiuno, 1ª edición, México, 1980.
- POOLE, Deborah. «Los santuarios religiosos en la economía regional andina (Cusco)» en *Allpanchis*, vol. 16, no. 19, 1982, pp. 79-116.
- «Accommodation and Resistance in Andean Ritual Dance» en *The Drama Review*, vol. 34, no. 2, Summer 1990, pp.98-126.
- «Rituals of Movement, Rites of Transformation: Pilgrimage and Dance in the Highlands of Cuzco, Peru» en N. Ross & Alan Morinis (editores), *Pilgrimage in Latin America*, Greenwood Press, Connecticut, 1991 (a), pp. 307-337.
- «Time and devotion in andean ritual dance», en Raquel Thiercelin (editora), *Cultures et sociétés. Andes et Mésoamérique*. Mélanges en hommage à Pierre Duviols, vol.II, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1991 (b), pp. 659-674.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl. *Mito, tradición e historia del Perú*. Ed. PEISA, Lima, 1974.
- QUIJADA, Sergio. «Conocimiento del indígena por medio del folklore» en *Perú Indígena*, vol. 2, no. 4, enero 1952, Lima, Perú.
- QUIRANTE, L. (editor). *Teatro y espectáculo en la Edad Media*. Actas, Festival d'Elx, Instituto de cultura «Juan Gil Albert», Alicante, 1992.
- RASNAKE, Roger. «Carnaval in Yura: Ritual reflections on *ayllu* and state relations», en *American Ethnologist*, vol. 13, no. 4, November 1986, pp. 662-680.
- ROBE, Stanley Linn. «El habla folklórico» en *Folklore Americas*, vol. XXIV, no.1-2, University of Miami Press, June-December 1964, pp. 1-24.

- RÖSING, Ina. «Paraman Purina – Going for the Rain. ‘Mute Anthropology’ versus ‘Speaking Anthropology’: Lessons from an Andean Collective Scarcity Ritual in the Quechua-speaking Kallawaya and Aymara-speaking Altiplano Region (Andes, Bolivia)» en *Anthropos*, no. 90, 1995, pp. 69-88.
- ROWE, William. «Dimensiones históricas de la poesía quechua: el caso de las danzas guerreras de Toqroyoq y su relación con la producción poética andina» en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 37, 1993, pp. 41-62.
- RYAN, Marie-Laure. *Rituel et poésie: une lecture de Sait-John Perse*. Éditions Peter Lang, Berne, 1977.
- SALLNOW, Michael J. «Dual Cosmology and Ethnic Division in an Andean Pilgrimage Cult», en N. Ross Crumrine & Alan Morinis (editores), *Pilgrimage in Latin America*, Greenwood Press, Connecticut, 1991, pp. 281-305.
- . *Pilgrims of the Andes*. Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1987.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La literatura peruana*. Ediciones Ediventas, Lima, 1966.
- SILVERBLATT, Irene. «Dioses y diablos: Idolatrías y evangelización», en *Allpanchis*, vol. 16, no. 19, 1982, pp. 31-47.
- SOUFFEZ, Marie-France. «Lagarto- o serpiente- emplumado y pene dentado. Símbolos en las máscaras de la danza La Diablada de Puno», en *Anthropologica*, no. 11, enero 1994, pp. 334-344.
- SPALDING, Karen. «Resistencia y adaptación: el gobierno colonial y las élites nativas», en *Allpanchis*, vol. 15, no. 17-18, 1981, pp. 5-21.
- SPENCER, Paul (editor). *Society and the Dance*. Cambridge University Press, Cambridge, 1985.
- STERN, Steve. «El Taki Onqoy y la sociedad andina (Huamanga, siglo XVI)» en *Allpanchis*, vol. 16, no. 9, 1982, pp. 49-77.
- TAUSSIG, Michael T. *The Devil Commodity Fetishism in South America*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1980.
- TAYLOR, G. «Supay» en *Amerindia*, no. 5, 1980, pp. 47-63.
- TORRE ARAUJO, Ana de la. «Los fascinantes círculos de las Pallas» en *Antropológica*, no. 5, 1987, pp. 9-17.
- TRAPERO, A. Patricia. *Introducción a la semiótica teatral*. Prensa Universitaria, España, 1989.

- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Éditions sociales, Paris, 1982.
- URBANO, Enrique (compilador). *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*. Centro de estudios regionales andinos "Bartolomé de las Casas", Cusco, 1993.
- «La tradición andina o el recuerdo del futuro» en Enrique Urbano (compilador), *Tradición y modernidad en los Andes*, Centro de estudios regionales andinos "Bartolomé de las Casas", Cusco, 1997, pp. VII-L.
- «Mythic Andean Discourse and Pilgrimages» en N. Ross Crumerine & Alan Morinis (editores), *Pilgrimage in Latin America*, Greenwood Press, Connecticut, 1991, pp. 339-412.
- «Representaciones colectivas y arqueología mental en los Andes», en *Allpanchis*, no. 20, 1982, pp. 33-480.
- VARGAS, Manuel. «El Carnaval de Oruro» en Peter McFarren (editor), *Máscaras de los Andes bolivianos*. Editorial Quipus, La Paz, 1993, pp. 79-113.
- «Máscaras del altiplano» en Peter McFarren (editor), *Máscaras de los Andes bolivianos*. Editorial Quipus, La Paz, 1993, pp.29-69.
- «Oruro, Desfile de tradiciones» en *Etnofolk: Revista del Comité Departamental de Etnografía y Folklore*, Año I, pp.35-40
- VARAS Reyes, Víctor. *Huiñaypacha (Aspectos folklóricos de Bolivia)*. Editorial América, Cochabamba, 1947.
- VEGA CENTENO, Imelda. «Tradición oral y discurso popular andino» en *Oralidad*, no. 1, 1988, pp. 51-59.
- VERGARA FIGUEROA, Abilio. «Carnaval en Ayacucho: 'Desorden' y Sexualidad» en *Folklore Americano*, no. 56, 1993, pp. 137-164.
- VERGER, Pierre. *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Editorial Sudamericana, 2ª edición, Buenos Aires, 1951.
- WACHTEL, Nathan. *Los vencidos*. Ed. Alianza, Madrid, 1971.
- YOUNG, Karl. *The Drama of the Medieval Church*. 2 vols., Clarendon Press, Oxford, 1962.
- YOUNG-LAUGHLIN, Judi; Laughlin, Charles D. «How Masks Work, or Masks Work How?» en *Journal of Ritual Studies*, vol. 2, no. 1, Winter 1988, pp. 59-86.

ZECCHETTO, Victorino. *Imágenes en acción. El uso de las imágenes en la religiosidad popular latinoamericana*. Ed. Abya-Yala, Quito, 1999.

ZECENARRO VILLALOBOS, Bernardino. «Espacio y tiempo sagrado en los Andes. La festividad del Señor de la exaltación de Quehue», en *Allpanchis*, no. 31, 1988, pp. 199-214.

——— «De fiestas, ritos y batallas. Algunos comportamientos folk de la sociedad andina de los K'anas y Ch'umpiwillcas» en *Allpanchis*, no. 39, 1992, pp. 147-172.

ZIÓLKOWSKI, Mariusz S. «Las fiestas del calendario metropolitano Inca: segunda parte» en *Etnología Polona*, vol. 14, pp. 221-258.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Éditions du Seuil, Paris, 1983.

ANEXOS

I El Relato de los diablos¹¹¹

«El pasaje se inicia con el diálogo de dos poderosos ángeles, uno que representa la armonía (Miguel) y el otro el descontento y la amargura (Lucifer). El punto donde tiene lugar la entrevista y controversia está en el linde mismo del Averno, sitio donde la Diablada ha irrumpido en son de guerra.

Al llamado del Arcángel Miguel acuden las legiones celestiales y allí se produce la primera batalla que es ganada por los demonios. Estos invaden la tierra para exterminar el cristianismo, y vuelve a producirse la guerra frente a los mortales que espectan temerosos esta pugna de gigantes. Quien decide la victoria a favor de los ángeles es la Virgen del Socavón patrona de los mineros. Al finalizar, los diablos han sido derrotados y deben sufrir la ignominia de confesar sus pecados. Tal es en síntesis el tema que conoceréis seguidamente. El sitio representa un páramo agreste donde se oye el rugir del viento en rachas cortantes. Frente a frente el Arcángel San Miguel y Lucifer, acompañado de Satanás discuten su fuerza y su valor...

ACTO PRIMERO

Lucifer.— (Recitando) Yo Luzbel, elegante príncipe de los Ángeles Rebeldes, que en las alturas quise brillar cual astro luminoso; que por mi soberbia encolericé 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

¹¹¹ Hemos reproducido integralmente el Relato escrito por Rafael Ulises Peláez para las representaciones de la Fraternidad Artística y Cultural La Diablada. Hemos encontrado la misma versión en tres obras: la de Beltrán Heredia (1956:137-144), Montes Camacho (1986:144-155) y Fortún (1961:13-21).

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 cristianos... Ellos son nuestros enemigos. Ellos...

Diablos.— (Respondiendo en coro y voces airadas) Sí..., sí, ellos... sí, ellos. Arr, Arrrr, Arrrrr.

Lucifer.— (Arengando a los diablos) ¡Oh compañeros!... en este instante de júbilo infernal, hagamos flamear nuestra bandera negra, contra nuestros enemigos...

Diablos.— (En coro gritan) ¡Guerra a los cristianos!... Arrr. (una campanada domina la música y la hace callar).

Ángel.— ¡Silencio! ¡Silencio espíritus malignos! ¡Salid de estos lugares! Idos vestigios infernales a donde se os ha destinado para toda la eternidad... ¿No sabéis que soy el Divino Reparador? Yo, Miguel, leal príncipe de los recintos celestiales, abanderado de la Cruz de Cristo, que es 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!...

Lucifer.— ¡Oh Miguel!... ¿no sabéis que fui el brillante Luzbel, cuya hermosura me envidiaba el 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...

Diablos.— (Haciendo su ruido de arr...) Ja, ja, ja, son lindas y tentadoras.

Ángel.— (Colérico) ¡Lucifer!... ¡Lucifer, orgulloso e insensato. 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.— (Medrosos y adoloridos) Uy, uy...Arr, arrr.

Satanás.— Alto compañeros demonios. Alto... No haya alarma... Yo Satanás fui también Ángel Conductor, como tú Miguel. Al perder la gracia de Dios estoy desterrado a estos parajes tristes donde todo es llano. 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) Sí, sí seremos reyes de la maldad. Arrr, arrr.

ACTO SEGUNDO

(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 Ángel 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 San Miguel y 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.— (Castañándole los dientes y repitiendo arr, arrr) ¡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.

Ángeles.— (En coro) Humillad tu soberbia. Lanzadle al infierno (hay movimiento de golpes que le infieren a Lucifer).

Lucifer.— (Con voz desfallecida) Uy, uy, uy. Apartad esa cruz de mi presencia. Ese resplandor me ciega y me tortura... Uy, uy, uy...

Ángel.— (Con voz que domina el tumulto) Dejadle y será castigado.

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 mi labor de perdición.

Ángeles.— Castigad, Oh Ángel de Luz, a este demonio hipócrita... Atadle a una roca en lo más profundo del Averno... Castigad su soberbia... (Se oyen golpes dados a Satanás).

Satanás.— (Con voz lastimera) Uy, uy, uy, Arrr, Arrr. Sufro mucho.

Ángel.— (Con voz imperativa) Dejad, ¡oh benditos 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.

Satanás y Luzbel.— (Gimiendo y castañeteándoles los dientes) 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 de sus pecados. Que se reúna el pueblo de la plaza.

Ángeles.— Empujémosles con las espadas. Que vayan caminando hasta la plaza del templo.

Lucifer y Satanás.— (Atemorizados) Uy, uy, uy.

ACTO TERCERO

La humillación de los Diablos

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

Ángel.— Ya están aquí los Diablos para confesar sus delitos... Apartaos pueblo. Dad campo al acto de hoy.

Satanás.— Dejadme ya Arcángel Miguel, pues siempre trataré 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 del 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... ¡Oh, espíritus malignos!, vencido vuestro caudillo Lucifer, iré orgulloso ante Dios y la Virgen para decirles que habiéndoos arrojado otra vez a los profundos abismos del infierno, testigo fui de los tormentos que sufristeis, tormentos merecidos por rebeldes, por voluntad suprema.

Y yo, divino guardián de los buenos seguiré interminable batalla para librar de vuestras garras a las almas que habéis tentado... ¡Pueblo de los humanos... oídme!

Voces del pueblo.— Te escuchamos 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 cómo la Divinidad castigó su vana osadía... Hélos aquí humillado, escarnecidos y frente a su horrible destino. Cuidaos de los pecados. Ved como la soberbia corrompió estos corazones, otrora puros, incitándoles a que se rebelasen contra Dios. Por este pecado moran en los abismos del infierno... Mas, ¿dónde está la Soberbia?...

La Soberbia.— (Dando un salto) ¡Aquí está la Soberbia! ¡Oh Arcángel Miguel! ¿Por qué me llamáis con tanto rigor?... No véis que vengo desde las profundas tinieblas a daros cuenta de mi pecado?... Sabed que la Soberbia, motivo de mis pesares, engendró la vanidad de mi amor propio, haciéndome creer superior a los demás. Fuí 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 estas, 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... Arr, arrr, arrr.

Ángel.— (Con voz imperiosa) ¿Contra Soberbia?...

Voces del pueblo.— (En coro) Humildad.

Ángel.— Mas, ved a la Avaricia que corroe los corazones... (Con voz alta) ¿Dónde está la Avaricia?

La 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 fuí poseído por la Avaricia... ¡Ay que insensato de mí!... Por ellos 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.— Pueblo... ¿Contra Avaricia?

Voces del pueblo.— ¡Largueza!

Ángel.— La Lujuria que es símbolo de la impureza... Obscena tentación del cuerpo enfermo, es cual un reptil que en abrazo viscoso destruye la voluntad y el ser... (Con voz alta). ¿Dónde está la Lujuria?

Lujuria.— (Dando un salto) Aquí está la Lujuria. Arrr, arrrr... La Lujuria consiste en el apetito inmundo de los deleites carnales, no respeta 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 los deleites sin miramientos ni respetos. Heme aquí Arcángel Miguel, lujurioso, empedernido y triste. Mi impureza mancha la verdad de lo bello... Mas, ah desgraciado de mí, tengo suficientes tormentos con mi deseo jamás satisfecho. Dejádme ir a las profundas cimas donde moran el crimen y la iniquidad... Dejádme ya... Arrr. Arrr.

Ángel.— Cristianos... ¿Contra la Lujuria?...

Voces del pueblo.— (En coro) ¡Castidad!

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, arrrr. La Ira, pasión del alma que arrastra consigo 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 impide ver la cara de Dios. Nunca pude 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.

Ángel.— Pueblo humilde... ¿Contra la Ira?

Voces del pueblo.— (Coro) ¡Paciencia!

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. Ved pueblo, 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 (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 rebase

por mis labios y el vino se eche sobre mis mejillas. Este tremendo apetito que obsesiona todo mi ser, es mi desgracia... Soy un cerdo que 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...

Ángel.— Cristianos... ¿Contra Gula?...

Voces del pueblo.— (Coro) ¡Templanza!

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. Arrrr. Yo represento el pecado capital más infame: sin temor deshago honras, dificulto méritos y me ensaño contra quien surge, yo manejo la murmuración, la calumnia y el anonimato... Me vanaglorio de haber incitado crímenes y odios; mi ponzoña llega al hogar 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; sé que mi presencia te repugna... Déjame recogerme al antro donde yo mismo me devoro en una envidia sorda...

Ángel.— Cristianos, habéis visto al ser más despreciable del Universo... ¿Contra Envidia?

Voces del pueblo.— (Coro) ¡Caridad!

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 mismos arrastran el fardo de su existencia de tumbo en tumbo. Mas, ¿dónde está la Pereza?...

Pereza.— (Viene a paso a paso) Aquí está la pereza. (Bosteza a cada momento)... Yo que cansado de andar vengo ante ti ¡Oh, Arcángel Miguel!, represento la ociosidad que me obliga a dormir mucho. Tumbo a tumbo voy por el mundo caminando; soy haragán empedernido. Para mí 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 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.— Pueblo trabajador... ¿Contra Pereza?

Voces del pueblo.— ¡Diligencia!

Ángel.— Y tú serpiente que tentaste a Eva... ¿por qué estáis entre los demonios?... Tú que
eres la intriga... ¿qué haces aquí?

Diabla.— (Dando un salto) Estoy aquí porque soy la Diabla mayor del infierno... Este
mundo me atrae porque está compuesto por cosas terrenas despreciables, por
seres perversos que son a veces más indignos que los demonios... No sólo los
diablos merecemos las penas eternas, el hombre el malo por naturaleza. Ha
calumniado y desprestigiado al demonio...

Ángel.— ¿Qué pensáis del demonio?

Diabla.— 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.— (Con violencia) Y tú, ¿qué papel juegas dentro de ese grupo de maldad?

Diabla.— Soy la tentación de la carne, símbolo de la perdición humana. ¿Sabes el poder
que tengo?... No comprendéis que los hombres corren detrás de mí, como
locos?... ¿No te das cuenta?... ¡Oh, precioso Ángel!, ¿qué soy la más grande
colaboradora de Satanás?... ¿No ves que soy la que llenó el infierno, venciendo
aún a los más santos?... Alejáos de mí... Ángel puro (con coquetería). Puedo
tentaros también y llevaros al Infierno...

Ángel.— ¡Miserable criatura infernal!... Desapareced de mi presencia que no me
tentaréis jamás... ¡Jamás!...

Voces del pueblo y ángeles.— (Con gran alboroto) ¡Fuera la Diabla... al infierno!

Voces de los diablos.— (Con alboroto) Arrrrrrr, 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 todas nuestros pecados...
Amén... Mamita del Socavón, venimos a pedir tu santa bendición, para ahora y
en la hora de nuestra muerte... Amén.

II Programa del Carnaval 2000 de Oruro

Martes 1 de febrero del 2000

Horas 18:00

Gran procesión de Cirios, organizada por el Comité Coordinador de la Festividad de la Virgen de la Candelaria o del Socavón, con la participación de los conjuntos folklóricos afiliados a la A.C.F.O. y pueblo en general.

Miércoles 2 de febrero del 2000

Horas 10:00

- Misa en honor a la Santísima Virgen de la Candelaria en el Santuario del Socavón.
- Comunión general de danzarines y de todo el pueblo.
- Procesión a través de los arcos con platería especialmente preparados.

Viernes 25 de febrero del 2000

Horas 20:00

Elección final y proclamación de la reina del Carnaval 2000, con la participación de las señoritas seleccionadas, en el Complejo "Sounder".

Sábado 26 de febrero del 2000

Horas 19:00

Acto de clausura del Curso de capacitación para Guías de Turismo, auspiciado por la Prefectura del Departamento, H. Alcaldía Municipal y Universidad Técnica de Oruro, en el Salón Rojo de la H. Alcaldía.

Domingo 27 de febrero del 2000

Horas 6:00

Concentración de los conjuntos folklóricos y autóctonos en la avenida Villarroel y Potosí.

Horas 7:00

Último convite y promesa a la Virgen del Socavón, sujeto a la ruta tradicional.

Jueves 2 de marzo del 2000

ANATA ANDINA

Fiesta Andina (Anata Andina), participen delegaciones de las provincias de Oruro, sujetos a rol especial.

Organiza FSUTSCO

FEMI-MASCARADA

Horas 20:00

Fiesta de disfraces, organizada por el Bloque Boliviano de Promoción Moral, en los salones del Club Oruro.

Viernes 3 de marzo del 2000

Horas 20:00

- Recital al aire libre, con la participación de reconocidos grupos folklóricos del interior del país. Avenida del Folklore.
- Mascaradas precarnavales en clubes sociales y otras fraternidades de la ciudad.

Sábado 4 de marzo del 2000

GRAN ENTRADA DE PEREGRINACIÓN

Horas 6:00

Inicio de la devota peregrinación al Santuario del Socavón afiliados a la A.C.F.O. con la participación de autoridades, Rectoría del Socavón e invitados; sujeto a rol y ruta establecida.

Horas 23:00

Fiesta del Carnaval, en las sedes de los conjuntos folklóricos y en los clubes sociales.

Domingo 5 de marzo del 2000

ALBA

Horas 4:00

Saludo con dianas a la Virgen del Socavón, por los diferentes bandas de músicos, en la Plaza del Folklore.

Horas 7:00

Participación de conjuntos afiliados a la A.C.F.O., sujeto a rol establecido.

Lunes 6 de marzo del 2000

DÍA DEL DANZARÍN

Horas 7:00 a 12:00

Misas devocionales ofrecidas por los diferentes conjuntos y procesión de la imagen de la Virgen del Socavón.

Horas 10:00

Demostración de los conjuntos sujeto a rol especial en distintos escenarios.

Horas 13:00

Escenificación del relato de los diablos, incas y morenos en la Avenida Cívica.

Horas 15:00

Tradicional despedida o cacharpaya de la Virgen del Socavón, con ritual de costumbre, por los diferentes conjuntos folklóricos, en el Santuario del Socavón.

Martes 7 de marzo del 2000

Horas 9:00

Tradicional rito de la *ch'alla* y *ticanchada* (convite a la madre Tierra) en inmuebles particulares y mojazón general.

Miércoles 8 de marzo del 2000

RITUALES

Horas 18:30

Rituales de convite y alcance a los “*Mallcus*” en los sitios denominados por la tradición el sapo, en cóndor, la víbora, Rumi Campana y otros lugares tradicionales.

Jueves 9 de marzo del 2000

Coronación de la Reinita del Carnaval Infantil Niñita: María de Lourdes Dalence Morales “Club Sounder”.

Sábado 11 de marzo del 2000

CACHARPAYA

Demostración nocturna en la Avenida Cívica a cargo de diferentes conjuntos folklóricos afiliados a la A.C.F.O.

Domingo 12 de marzo del 2000

Horas 11:00

CORSO INFANTIL

Participación de los conjuntos folklóricos y autóctonos de la A.C.F.O. (sección infantil), acompañados de carrozas y grupos disfrazados con premiación a los mejores. Organizado por el Círculo Cultural Ateniense.

Domingo 12, 13 y 14 de marzo del 2000

CARNAVAL DEL SUR Y ARENALES DE ORURO

Carnaval en la zona Sur y Arenales de Oruro (entierro del Carnaval), sujeto a programa especial de los organizadores.

Martes 14 de marzo del 2000

Horas 18:00

Exposición fotográfica “Tierra de amor y de Carnaval”. Expone el Sr. Oscar Hinojosa Machado en sus Bodas de Plata Profesionales (Casa Municipal de Cultura).

III Canto de llegada¹¹²

Buenas tardes tengáis Madre
hija del eterno Padre
yo mucho me regocijo
que tengáis a Dios por hijo.

Virgen Reina del Socavón
recibid de vuestros hijos
eres Madre amorosa
que a todos nos amáis.

Y afable nos llamáis
complacida vos María
no nos niegues Madre Nuestra
en todo tiempo favores.

Virgen María del Socavón
te cantamos tus dolores
y así no nos desampares
a vuestros pies nos tenéis.

Llorando a dos caudales
alivio de mis pesares
venid por estos caminos
con un ansia fatal.

Dulce Madre protectora
hemos venido a buscar
alivio en nuestros trabajos
Madre Virgen del Socavón.

¹¹² Anónimo, cit. en Guerra Gutiérrez, 1970, III:79.

IV Canto de despedida¹¹³

Buenas tardes, Madre nuestra
buenas tardes nos des madre
hija del eterno Padre
¡Oh María! Madre nuestra (bis).

Aquí estamos de rodillas
a pedirte la bendición
todos tus hijos los diablos
¡oh! mamita del Socavón (bis).

No olvides que un día vinimos
a tu iglesia, santa y hermosa,
cumpliendo nuestra promesa
de rendirte pleitesía (bis).

Por hermosa, por bondadosa,
te escogimos, Madre nuestra
llegamos hasta tu altar
e implorando tu bondad (bis).

Madre nuestra, acéptanos
y concédenos tu protección
a tus hijos, los diablos
mamita del Socavón (bis).

Volveremos Madre mía
a rendirte pleitesía
con el corazón de amor
puro y lleno de fervor (bis).

No nos niegues, pues tu amparo
¡Oh Divina! Madre de Dios
hasta el año madre nuestra
hasta el año, adiós, adiós, adiós (bis).

¹¹³ El canto es propio de la Fraternidad Artística y Cultural "La Diablada", recopilado por Delgado Morales en la compilación de Guerra Gutiérrez (1970, III:79).

