



Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Antropología

**La Diablada boliviana en el Alto Loa:
Representaciones identitarias en las festividades religiosas devocionales de
los santuarios del Alto Loa y Calama**

Memoria para optar al Título de Antropólogo Social

Bastían González Milla

Profesor guía: Héctor Morales Morgado

Co-tutoría: Alejandro Garcés Hernández

Calama, marzo de 2022

A quienes luchan en Calama, una tierra que es mucho más que sol y cobre.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco a mis padres por ayudarme a alcanzar mis metas y objetivos a lo largo de todos estos años, por su cariño y comprensión constante. Agradezco también el apoyo y amor infinito de mi hermana, mis tías, mis primos, así como también de mi compañero de vida Fernando y de las preciadas amistades que me han acompañado por tantos años.

Deseo agradecer, por supuesto, a todos/as los/as integrantes de las agrupaciones de Bailes Religiosos de Calama y el Alto El Loa, ya que gracias a ellos/as este trabajo ha sido posible. Muchas gracias a las familias Anza Cruz de la Fraternidad Diablada y a la familia Saires Terán de la Diablada Iquilla Uasara de Caspana. A Marcelo y su familia de la Diablada Hermandad. A las familias Jara Carozzi, Carozzi Maya, Galleguillos, Castillo, Gonzalez y Poklepovic de la Diablada Hermanos del Norte de Ayquina. A la familia Colque Terrazas de la Tradicional, Auténtica y Cultural La Diablada. Igualmente, a Benó, Sergio, José, Cristian, Marco y Mario de la Gran Diablada Calameña.

También agradezco a los/as profesores/as que me acompañaron durante todos mis años de estudios, por toda su hermosa vocación y la gran labor que desarrollan en la formación académica y humanitaria de personas, en especial a Paulina, Ana y Valeska. Por supuesto, también agradezco a Héctor Morales del Departamento de Antropología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, por su importante ayuda y guía durante este arduo proceso. De igual forma, mis agradecimientos a Alejandro Garcés del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo de la Universidad Católica del Norte, por confiar en mi proyecto y brindarme todo su apoyo. Esta memoria de título está inscrita y tuvo apoyo financiero del Proyecto FONDECYT N° 1160963: “Espacialidades transfronterizas en el Desierto de Atacama: Movilidad y Reconfiguración de Identidades Nacionales y Étnicas.

Por último, agradezco a la *Patahoiri* por tenerme en esta tierra, a mis abuelos y abuelas, por enseñarme a habitarla con respeto y consciencia. A todas las personas que resisten y defienden los territorios ancestrales, los patrimonios culturales indígenas y el medioambiente ante un extractivismo depredador que solo ve capitales.

Calama, Alto El Loa

Marzo de 2022

ÍNDICE

Índice	3
Resumen	4
Presentación	5
Introducción	7
Antecedentes	7
Problema de investigación	13
Objetivos	14
Marco teórico y conceptual	15
Métodos y técnicas de investigación	20
Resultados	23
1. Trayectoria y dinámicas organizativas de las agrupaciones de Diablada en el Alto El Loa	23
1.1. Inicios, crecimiento y diversificación	23
1.2. Dinámicas organizativas de las agrupaciones de Bailes Religiosos	29
1.3. Relaciones con agentes y actores locales	45
2. Elementos constitutivos de la danza de La Diablada y sus representaciones identitarias	53
2.1. Coreografía y gestualidad	53
2.2. Vestuario e indumentaria	64
2.3. Musicalidad	77
3. Movilidad transfronteriza Calama - Oruro de personas y materialidades vinculadas a la danza de La Diablada	83
3.1. Conectividad Calama - Oruro	83
3.2. Personas y materialidades en movimiento	89
3.3. Dinámicas comerciales de trajes de Diablada	92
4. Discusión de resultados y conclusiones	98
Referencias Bibliográficas	100
Anexos	105
Anexo 1: Tablas	105
Anexo 2: Imágenes	113

RESUMEN

La presente memoria de título aborda la problemática de las representaciones identitarias colectivas de algunos Bailes Religiosos que ejecutan la danza de La Diablada en determinados contextos postcoloniales, como son las festividades religiosas en el Alto El Loa, segunda región de Chile. Estas agrupaciones conforman un espacio importante para la representación y configuración de las identidades sociales que, en este caso, se distinguen por estar vinculadas a una bolivianidad y un reconocimiento del origen de la danza en Oruro, Bolivia. Se plantea entender cómo operan las adscripciones y representaciones de categorías de lo boliviano valorado como positivo en un territorio en donde por años se ha intentado homogeneizar a la población bajo el emblema de la chilenidad. Para esto, se abordan los contextos rituales y festivos, así como algunos contextos cotidianos en donde participan estas agrupaciones de Bailes y manifiestan sus sistemas de pensamiento y acción.

PRESENTACIÓN

Por casi 13 años he sido parte de un Baile Religioso con el que he compartido tantos momentos, algunos de ellos incluso, los mejores recuerdos que atesoro en esta vida. Junto a los/as demás integrantes he participado en importantes instancias rituales y festivas, así como en los contextos más cotidianos y corrientes del día a día. Gracias a esta agrupación y mi participación en ella me adentré a temprana edad en un mundo de danzas, trajes, mascararas, ritmos, devoción, costumbres, ensayos y diversas actividades asociadas que se han transformado en parte de mí y que hoy se convierten en parte de mi objeto de estudio.

Conocí la danza de La Diablada el año 2002 cuando junto a mis padres y abuelos fuimos a la fiesta de la Virgen del Carmen en La Tirana, donde, un poco temeroso ante la desconocida pero llamativa figura del diablo, no me resistí a pedir una fotografía junto a uno de ellos. Justo después de esa festividad, mi tía, quien había visto bien como yo admiraba estos personajes y su danza, me hizo una pequeña capa de diablo negra con un dragón de escarcha, la que usaba para bailar con tanto entusiasmo y alegría en el patio de mi casa, acompañado de un casete de diabladas que daba vueltas y vueltas en la radio.

Un año después conocí el pueblo de Caspana, a 85 km. de mi ciudad, Calama, donde se celebraba la fiesta de la Virgen Candelaria. Ahí conocí también a la Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria, uno de los Bailes Religiosos que participa en la festividad y a quienes contemplé fascinado por 3 días, pues me cautivaron con sus pasos, trajes y máscaras. Luego de acompañarlos/as a cada turno de baile que pude, cuando llegó el momento de su despedida, sin conciencia de lo que realmente significaba, pero sin dudarlo, decidí hacer la promesa de bailar a la Virgen Candelaria en las filas de baile de la Fraternidad Diablada.

En primera instancia mi participación fue corta pues solo estuve un par de años y me retiré. Sin embargo, 6 años luego, en 2010, ya con una conciencia más grande sobre lo que significa danzar, en términos de responsabilidad, volví a la Fraternidad Diablada. Desde entonces he participado activamente hasta el día de hoy como bailarín, como guía de escuadrón, como compañero de baile y, además, confeccionando algunos trajes o partes de ellos para mí, mi familia y otros/as bailarines/as. Más adelante, en 2018 decidí hacer una segunda promesa e ingresé a la Diablada Hermanos del Norte, devotos/as de la Virgen Guadalupe de Ayquina.

Si bien mi participación siempre me hacía preguntarme muchas cosas relacionadas a las danzas devocionales, mi rol de investigador frente a este fenómeno comienza recién en 2019 como parte final de mi formación profesional de antropólogo. Cuando me planteé desarrollar este tema de investigación, no dimensioné la complejidad que me significaría hacer un estudio sobre una problemática en la que yo mismo, junto a mi familia, amigos/as y conocidos/as estamos involucrados. Esto sin duda me significó un desafío metodológico en términos de identificar y analizar ciertos elementos que pueden ser ignorados o naturalizados por el investigador. Por ende, el ejercicio reflexivo ha sido arduo y constante, tratando siempre de asumir una posición objetiva, holística y ética.

Por otra parte, mi trayectoria precedente como integrante bailarín contribuyó enormemente a una perspectiva más histórica y al conocimiento más acabado de las unidades de estudio, como los distintos contextos y actividades en que participan estas agrupaciones de bailes. Mi vinculación temprana con la mayoría de los demás integrantes de mi agrupación y/o bloque, así como varios/as integrantes de otras agrupaciones, me permitió establecer una posición de investigador que no cambió significativamente las dinámicas y roles usuales, pues mi posición de amigo, compañero de fila o simplemente bailarín, se posicionaba por delante. Esto fue provechoso pues me permitió ampliar las preguntas durante las entrevistas, incluir anécdotas conocidas y permitirle al entrevistado/a poder expresarse con más soltura y recordar mayor cantidad de información.

Durante mis viajes a Bolivia (2012 y 2018) en búsqueda de nuevos trajes por ser más lindos y mejores, nunca pensé que después estaría escribiendo acerca de este mismo fenómeno, cuestionándome acerca del estatus adquirido con el uso de los trajes confeccionados en Oruro que solemos comprar, o sobre por qué en determinados contextos festivos del Alto El Loa no opera la chilenidad de la que tanto nos hablan, y como a través de una danza y sus elementos constitutivos se recrean y configuran las identidades sociales y colectivas.



Antecedentes

La danza al interior de la sociedad occidental se remite a los orígenes de los primeros grupos humanos y sus civilizaciones, primero como actos sagrados y simbólicos al interior de contextos rituales, luego como parte de actividades agrarias, funerarias y hasta cotidianas, en espacios públicos y privados (Cifuentes, 2008). Desde el lenguaje corporal ha sido capaz de comunicar y representar distintas concepciones y expresiones propias del ser humano y sus culturas, permitiéndole además generar instancias de agrupamiento social en torno a las danzas y distintos bailes que son ejecutados y reproducidos en diversos y determinados contextos.

Las danzas rituales asociadas al culto o devoción a determinadas imágenes sagradas son un fenómeno de larga duración en los Andes del Sur. Desde la época colonial, los procesos de evangelización impuestos a las sociedades y culturas indígenas introdujeron figuras del catolicismo en diversas esferas, como los eventos religiosos públicos y sus dramas danzados que luego constituyeron exposiciones y afirmaciones de parte importante del cuerpo social y político de la sociedad urbana colonial (Abercrombie, 1992).

Desde el comienzo de las fiestas en la sociedad colonial, el catolicismo utilizaba el ritual como un instrumento de control social que estimulaba el contacto con los considerados hijos de dios, incluyendo a los pecadores (los/as indígenas). En el área de los Andes del Sur se puso en marcha un plan para la transformación religiosa de los/as habitantes a través de la conocida extirpación de las “idolatrías” (Castro, 2009). En ese sentido, los conquistadores debían ser capaces de inculcarles el pensamiento cristiano que separa los mundos del bien y el mal, atribuidos al cielo y el infierno respectivamente, dicotomía que no corresponde a las formas de percibir el mundo de las culturas andinas. De tal forma:

utilizaron la predicación implícita en la liturgia, la influencia del canto sagrado, las festividades a los santos, al arcángel San Miguel, la devoción a la Virgen y/o las procesiones como complemento a otros formatos catequéticos, como fueron los himnos o las imágenes en los templos que actuaban como “sermones silenciosos” para cautivar la espiritualidad de las poblaciones nativas. (Díaz, 2011, p. 65)

La procesión del *Corpus Christi* corresponde a la primera festividad colectiva y con elementos folklóricos que se celebra en el “Nuevo Mundo”, en donde la intención piadosa coincidía con caballos, toros, bailes y disfraces (Ortiz, 1991). En el actual Potosí, Bolivia, se realizaba una escenificación de la lucha entre ángeles y demonios para la celebración de las festividades a la Virgen María. En esta obra, como afirma Díaz (2011), aparecían personajes como lucifer, una sirena, la virgen y un caballero cristiano, este último debía enfrentarse al demonio para reclamar la belleza de María o “Proserpina” (sirena).

Lo anterior da cuenta de cómo el teatro religioso, particularmente el de los “auto sacramentales” provenientes de la región de Cataluña, España, correspondiente a escenas alegóricas de los dogmas católicos, “actuaron como dispositivos ideológicos de la Iglesia e

impusieron la doctrina en la conversión de los indígenas con el uso de los dramas acerca de los pecados capitales, los ángeles y demonios” (Díaz, 2011, p. 65).

De igual forma, las misas en las plazas y las romerías como muestras públicas del culto católico formaron parte de las campañas de evangelización, se trata de actos de piedad religiosa mediante los cuales podían integrar a los “indios”. Estos/as participaron como cargueros de las imágenes de los santos, como músicos o como danzarines a *Corpus Christi* o a la Virgen. Eventos religiosos públicos como estos, junto a las instancias teatrales y dramas danzados permitieron, por ende, un traspaso entre las tradiciones ibéricas y andinas que dieron cuerpo a parte de las sociedades coloniales.

Los grupos indígenas conjugaron una multiplicidad de creencias tanto autóctonas como cristianas (Díaz, 2011), como sucede con el caso de la figura del demonio o el diablo, quien fue reeditado en su forma con los atributos que el mundo popular europeo le había asignado: cuernos, rostro de hombre, una cola y una sagacidad al actuar. Tal como sucedió con algunas imágenes de la boca del infierno o “tarasca” dibujada en Europa y en los Andes del Sur, como en Parinacota. En ese contexto, el desarrollo de las danzas durante el avance de las sociedades coloniales permitió establecer una estrecha relación entre ellas y los procesos identitarios de nuevos y emergentes grupos mestizos y populares (Mercado, 2014), quienes debieron adoptar elementos del catolicismo mientras intentaban mantener sus prácticas religiosas propias.



Figura 1: “Los indios conversan con el demonio”, el cual posee características de humano y de macho cabrío. Cieza de León (1553)¹.



Figura 2: La boca del infierno o “tarasca” plasmada tanto en ilustraciones medievales como mestizas andinas. La figura del diablo posee atributos antrópicos y animalescos. Guamán Poma (1615).

¹ Cieza de León 1553 [1880].

El fenómeno de las danzas rituales inicia en el norte colonial de Chile con la devoción a la Virgen del Rosario de Andacollo y la creación de los primeros grupos o cofradías de baile en la segunda mitad del siglo XVII, cuyos integrantes indígenas y mestizos, se ubicaban con sus flautas y banderas al final de las procesiones de los actos públicos y religiosos organizados para regular y conducir el culto indígena y otras prácticas sociales preexistentes (Contreras y Gonzalez, 2019). Algunas fiestas que destacan en la geografía nortina son La Tirana y San Lorenzo en la región tarapaqueña, Las Peñas en Arica y Ayquina en El Loa. Estas celebraciones religiosas y sus expresiones devocionales en las que participan las diversas agrupaciones de bailes, configuran un denso entramado de significados y distinciones identitarias que hoy debemos comprender en sus contextos históricos postcoloniales.

Un claro ejemplo de lo anteriormente mencionado es que el año 2001, el Carnaval de Oruro en Bolivia es proclamado “Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad” por la UNESCO. Desde entonces, algunas de las danzas más destacadas, como La Diablada, comienzan a jugar un rol importante en la construcción de la identidad y etnicidad boliviana, además de verse expuesta al mundo con gran majestuosidad y atractivo turístico. Así, poco a poco la danza de La Diablada comienza a ser expuesta con un sello o emblema nacionalista como parte del folklore boliviano, transformándose (junto a otras de las danzas populares) “en símbolos de “lo nuestro” aceptados por todos los estratos sociales, llegando a formar parte de las narrativas acerca de una tradición y un pasado heroico indígena promovidas por el Estado y los medios de comunicación” (Rocha, 2010, p. 335).

En el actual Norte Grande de Chile, el surgimiento de las agrupaciones de bailes es más tardío en relación con otros lugares de los Andes del Sur porque en esta zona en particular, el proceso habría estado más asociado a los ciclos de auge del salitre y cobre entre los siglos XIX y XX (Núñez, 2004; González, 2006; Díaz y Lanas, 2013). Por esto, las danzas rituales posteriormente organizadas como asociaciones de Bailes Religiosos en el Norte Grande de Chile “surgen como un mecanismo ritual vinculado a determinadas celebraciones marianas, las que experimentaron un notorio crecimiento a partir de los procesos de industrialización minera y urbanización de puertos y pampas” (Mercado, 2014, p. 195).

En cuanto a La Diablada, es una danza de argumento cristiano que muestra una representación de una lucha simbólica del bien y el mal a través de sus distintos personajes, esta se ha desarrollado más tempranamente en el actual país de Bolivia, donde es ampliamente difundida la mitología de Wari y las cuatro plagas. Esta misma, trata de escenas dramáticas de remotos tiempos prehispánicos en la región del actual Bolivia, que dieron origen a la ciudad de Oruro (Meier, 2011) y que usualmente sustenta la idea de un origen prehispánico de la danza de La Diablada.

El mito narra cómo el pueblo prehispánico de los Urus, una de las etnias que habitaban la zona de la cuenca del lago Titicaca y el Poopó antes de la llegada de los Incas (Palavecino, 1949), dio la espalda a un ser mítico de subsuelo, una deidad con el nombre de Wari (o Huari), para adorar a otros dioses (se dice que a Pachacamac luego de la invasión Inca).

Wari entonces quiso vengarse y destruir a los Urus, enviando sucesivas plagas de animales gigantes: una serpiente, un sapo, un lagarto y una legión de hormigas. Pero los Urus invocaban a la Ñusta Anta-Wara, primogénita del Sol Inti y ella intercedió a su favor, destruyendo a las plagas según la creencia popular: convirtió en arena a las hormigas, dando forma así a los numerosos montecillos que rodean a la ciudad, y petrificando al sapo, la serpiente y el lagarto, cuyos restos corresponderían a algunas de las formaciones rocosas en los alrededores de Oruro (Beltrán Heredia, 1962).

Sin embargo, después del desastre sufrido Huari no murió; por el contrario, pretendiendo alejarse del dios Sol, trasladó su reino a las entrañas de la tierra y vagando por las oscuras galerías de las minas adquirió soberanía sobre las vetas y riquezas minerales (Montes, 1999). En represalia, Wari pervirtió a los Urus, logrando que “abandonasen la agricultura y el culto solar y que se consagrasen a la minería y a conciliábulos nocturnos en los que se abusaba del alcohol y se invocaba a lagartos, sapos y víboras” (Orche, Puche, Amaré y Mazadiego, 2004, p. 35). Esto coincide con el suceso histórico de que, tras la llegada de los españoles, el virrey Francisco Toledo “estableció la obligatoriedad de la mita o trabajo forzado, en un intento de controlar y optimizar los recursos humanos necesarios en minería, y según un patrón heredado de los modos de vida incaicos” (Orche, et al., 2004, p. 33). Dicha reorganización culminó con el repartimiento general de indios para trabajar en las minas y plantas de tratamiento de Potosí en 1578 (Toledo, 1989).

Como bien señalan Orche, et al. (2004), los acontecimientos históricos se encargaron de confundir hechos similares de otras culturas, llegando a identificar a Wari (dios de los Urus) con Supay (dios de los kollas y, posteriormente, de los quechuas), equiparándolo con Satanás tras la conquista española y de esa forma, con el mismo diablo hispánico. La representación de Wari dio paso a un modelo antropomórfico monstruoso, con cuernos, ojos saltones y dientes enormes, representativo de la imagen cristiana del diablo.

De acuerdo con Díaz (2011) “hay un espacio semántico que indudablemente posee la naturaleza salvaje para que sea relacionada con el demonio” (p. 73). Por ende, en donde se halla la razón, las leyes, la disciplina, es decir, en la ciudad o en la iglesia, el diablo no puede habitar. No obstante, en los sitios en que convive lo bárbaro o lo peligroso, como es el pasaje andino, sí fue un lugar propicio para el levantamiento de la figura de Lucifer. De ahí que los mineros indígenas bolivianos transforman o reconstruyen la figura de Wari con las concepciones del diablo católico, convirtiéndolo en la figura del “Tío de la Mina”. De esta forma Wari, trasuntado en el Tío, se convirtió en deidad benefactora de los mineros. “Él era el celoso cuidador y dueño absoluto del subsuelo y protector de la mina. Por eso los mineros no concebían su trabajo si no era apaciguándole con ofrendas rituales” como chicha, tabaco, alcohol y coca a fin de que les permitiera extraer ricos minerales sin sufrir daño alguno (Orche, et al., 2004, p. 35).

Si bien existen numerosas menciones a personificaciones del diablo en los “auto sacramentales” y fiestas seculares ya desde 1601, los primeros grupos de diablos como tal en el área de los Andes del Sur, surgieron alrededor de 1789 (Sigl, 2009), una época posterior a las grandes sublevaciones indígenas de 1781. Con el paso del tiempo, los

diablos comienzan a hacerse aún más populares y hacia el año 1904 nace el primer conjunto que participa al interior del Carnaval de Oruro, la “Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro”, la que se caracterizaba por la participación de los matarifes o “mañazos”, quienes se dedicaban al faeneo y la venta de carne de los ganados.

La expresión cultural de la danza de La Diablada se hace presente en Chile, al menos, desde 1905 en la región Tarapaqueña, pues existen registros fotográficos en donde se puede ver un grupo de danzarines pertenecientes a una cofradía boliviana salitrera del cantón norte de Tarapacá. No obstante, para acercarnos a la comprensión de los grupos de diablada en Chile y sus representaciones identitarias, debemos comprender el establecimiento de las Repúblicas, los Estados Nacionales y sus complejas relaciones históricas en términos limítrofes y políticos, ya que después de las guerras de la independencia y bien entrado el siglo XIX, el norte de Chile, Bolivia y Perú siguen perteneciendo, de alguna manera, a un espacio territorial y político común.



Figura 3: Cofradía boliviana en salitrera del cantón norte de Tarapacá, año aproximado: 1905. (Gonzalez, S. 2006).



Figura 4: Diablos sueltos en Tarapacá, década de 1920. (Díaz, A, 2011).

El trazado definitivo de las fronteras nacionales, para esta región, no sucede antes de los últimos años del siglo XIX y entrará en plena vigencia, por lo menos en los mapas oficiales, en los albores del siglo XX. Esto resulta en que “la delimitación de unas ciertas fronteras políticas es incapaz de delimitar de igual modo las fronteras prehispánicas, coloniales, culturales y simbólicas y los sistemas de adscripción basados en el parentesco y la afinidad” (Kulemeyer, 2013, p. 8). Sin duda la influencia de la cultura boliviana en Chile “ha estado presente en la zona desde el mismo momento en que este territorio que era boliviano pasó a formar parte de la soberanía nacional después de la Guerra del Pacífico” (1879 - 1883) (Mercado, 2014, p. 200).

Según registro de la Biblioteca Nacional de Chile, en los años 50’ dos grupos de diabladas bolivianas, entre ellas la Diablada Ferroviaria, visitaron el norte de Chile, específicamente la región de Tarapacá, donde expusieron su danza y deleitaron con sus trajes al público tarapaqueño. La misma plataforma digital sostiene que:

La diablada en Chile proviene de la Diablada Boliviana, baile grupal realizado en honor de la Virgen del Socavón en el Carnaval de Oruro. Esta manifestación llegó a Chile en 1952, cuando fue invitada a la Fiesta de Nuestra Señora del Carmen de la Tirana, la Diablada Ferroviaria de Oruro. Ello dio impulso a la creación de la Primera Diablada de los Siervos de María, conocida también como la Diablada del Goyo debido al nombre de su fundador. (Biblioteca Nacional de Chile. Accedido en 9/1/2022)

La Diablada del Goyo, al igual que la gran mayoría de las diabladas de esa región adoptaron o tienen un estilo diferente al de la Diablada boliviana, tanto en su manera de danzar (que en vez de “marcha” es de estilo “salto”), como en sus trajes, cuyas formas, cortes y estilo iconográfico presentan variaciones particulares. No como sucede en la región de Antofagasta y específicamente en Calama y el Alto El Loa, donde la danza de La Diablada es representada de forma muy similar a la de Oruro, Bolivia. Existiendo actualmente réplicas de trajes y máscaras de modelos orureños, trajes de confección boliviana y contratación de bandas musicales (de bronces) bolivianas.

Problema de investigación

Teniendo en cuenta la estrecha relación entre las danzas rituales y la emergencia de nuevos grupos sociales y sus procesos identitarios particulares, el problema de investigación dice relación con las representaciones y significaciones identitarias elaboradas por algunas agrupaciones de Bailes Religiosos en contextos postcoloniales contemporáneos como son las festividades religiosas del Norte Grande de Chile, específicamente del Alto Loa en la Comuna de Calama. Dichas representaciones y significaciones identitarias, por ser fruto de un complejo entramado de relaciones sociales, son un amplio campo de estudio que comprende una serie de fenómenos sociales y culturales de distinta duración.

El fenómeno de las danzas devocionales, junto a sus expresiones identitarias en el Norte Grande del país se enmarcan dentro los llamados “estudios andinos” que, si bien existen numerosos ejemplos, muchos de estos aún tienden a considerar las representaciones identitarias como un mero reflejo de las estructuras sociales preexistentes. No obstante, esta investigación busca abordar y poner en manifiesto el potencial del fenómeno de las identidades como fenómenos sociales que, a través de la agencia siempre dinámica de los actores involucrados, crean y recrean sentidos y expresiones identitarias colectivas.

En el norte de Chile, incluyendo por supuesto Calama y el Alto El Loa, el proceso de chilenización desplegado a partir de la anexión de este territorio a la soberanía nacional ha impulsado la creación y perpetuación de una identidad nacional chilena en la sociedad. No obstante, lo particular en nuestros casos de estudio, es que tal chilenidad parece inoperante frente a una valoración y demostración positiva de lo boliviano, configurada a través de la Danza de la Diablada y otras que destacan como provenientes del Carnaval de Oruro.

La danza de La Diablada es una práctica cultural presente en diversas regiones del área Centro-Sur andina y ha atravesado complejos procesos de construcción de sentidos identitarios y fenómenos de patrimonialización que la sitúan actualmente como símbolo o emblema nacional boliviano, expuesta de esa forma por amplios sectores de dicho país, así como también por algunos sectores de la población del Norte Grande, como es el caso de varias de las agrupaciones de Diablada de la Comuna de Calama, que asumen, impulsan y representan una identidad vinculada a la bolivianidad a través de los elementos constitutivos de la danza (coreografía, actuación, vestimenta y musicalidad).

Considerando lo anterior es que el problema de investigación comprende la especificidad de la configuración y representación identitaria de las agrupaciones de Bailes Religiosos que ejecutan la danza de La Diablada en la comuna de Calama, Provincia El Loa, pues constituyen de manera particular su identidad como grupos sociales que además de compartir la fe y devoción del legado colonial, comparten un legado histórico y cultural de un área y región específica. Esto les ha permitido forjar identidad local, mientras además comparten su identidad nacional que, si bien es chilena, arrastra una influencia boliviana que ha estado presente en la fronteriza región desde el mismo momento en que este territorio que era boliviano pasó a formar parte de la soberanía nacional chilena luego de la Guerra del Pacífico. (Morales, 2013).

Para ámbitos de la investigación, la pregunta guía fue: **¿Cómo se expresan y operan las representaciones identitarias vinculadas a la bolivianidad al interior de contextos festivos y rituales en el Alto El Loa? y ¿qué fenómenos históricos, sociales y culturales se involucran en su desarrollo?**

La justificación del problema de investigación puede ser levantada desde los elementos o rasgos identitarios elaborados por cada una de las agrupaciones de baile, como el estandarte que los representa, sus cantos o determinados colores institucionales y colores característicos en sus trajes. Además, existen elementos visiblemente compartidos entre los grupos de Diablada del Alto El Loa y los de Oruro, en cuanto a la ejecución de la danza, como es el caso de la coreografía y la música, además de, por supuesto, las máscaras y trajes confeccionados en Oruro que son encargados y comprados por los/as bailarines/as en Calama, fenómeno que plantea además la existencia de una compleja red transfronteriza Calama-Oruro donde se comparte una cultura tanto material como simbólica en relación a las danzas de origen boliviano.

La contratación de las bandas de bronce bolivianas, así como los trajes orureños utilizados en Calama, permiten dar cuenta de la materialización de las representaciones identitarias vinculadas a la bolivianidad. Sin embargo, no debe dejarse de lado la consideración de que, así como las agrupaciones que ejecutan la danza de La Diablada en El Loa representan y reconstruyen nuevos sentidos identitarios vinculados a la bolivianidad, lo hacen también respecto a sus identidades colectivas locales, que pueden estar adscritas a su propia agrupación o bloque dentro de la misma, así como identidades nacientes de distintos sistemas de adscripción colectiva.

Objetivos

Objetivo General:

Comprender las representaciones identitarias de las agrupaciones de Bailes Religiosos que ejecutan la danza de La Diablada en el Alto Loa

Objetivos Específicos:

- 1) Describir la trayectoria histórica y las dinámicas organizativas de las agrupaciones de Diablada del Alto El Loa.
- 2) Describir los trajes, mascararas, danza y música de estas agrupaciones de Bailes Religiosos
- 3) Conocer la movilidad transfronteriza Calama – Oruro de personas y materialidades vinculadas a la danza de La Diablada

Marco teórico y conceptual

En primera instancia es necesario conocer algunas perspectivas antropológicas en torno al cuerpo y la danza que permitan comprender la factibilidad y potencial del estudio de las agrupaciones de las danzas rituales. Al respecto, Mary Douglas (1988) en sus reflexiones sobre el control corporal señala la existencia de una correlación directa entre el cuerpo social y las formas de comprender y disciplinar al cuerpo individual. Llevando su planteamiento a la hipótesis sobre los rituales como mecanismos transmisores que engendran relaciones sociales, pero que al mismo tiempo ejercen un efecto restrictivo sobre la conducta social.

Más adelante, Jackson (2010) propone asuntos de gran importancia en este campo, destacando la importancia que adquiere la comprensión del cuerpo, no solo en el contexto ritual investigado, sino que también como una disposición general de los esquemas de *habitus* que regulan las actividades cotidianas, estableciendo así una correlación entre la corporalidad cotidiana y ritual.

Este enfoque, de acuerdo con Mercado (2014), permite comprender la importancia de los análisis corporizados en el estudio de ciertos fenómenos rituales, a fin de dimensionar la relación dialéctica entre las dinámicas estructurantes y los atributos performativos. Esta perspectiva, permite “comprender al fenómeno promesante ya no como una expresión de alternancia regular entre estructura y anti-estructura, sino como un mecanismo que deja abiertas las posibilidades para que se incorporen formas de comportamiento y de comprensión que exceden los límites del *habitus* “profano” en el cual se encuentran insertos los/as promesantes” (Mercado, 2014, p. 23).

También debemos recurrir a algunas perspectivas que nos permitan estudiar otros elementos constitutivos de la danza de La Diablada, como las vestimentas e indumentarias. Para esto, nos serán útiles algunas consideraciones en torno al perspectivismo amerindio propuesto por Viveiros de Castro (1996), quien plantea que pieles y máscaras de animales están dotadas del poder de transformar metafísicamente la identidad de quienes las llevan cuando son utilizadas en el contexto ritual adecuado. Lo cual aplica al caso de trajes y máscaras de Diablada, pues también existe la función del uso del traje con un fin práctico de que las personas puedan representar, personificar y “encarnar” al diablo o demonio, una especie de equipamiento distintivo, dotado de las afecciones y capacidades que definen al personaje del diablo, u otros, como el cóndor o el oso. En esos términos, la ropa, los trajes, pueden ser comprendidos como una especie de investidura.

Otro de los elementos que consideramos como constitutivo en la danza de La Diablada es la musicalidad, indispensable para el marcaje del tiempo y la ejecución de pasos y patrones coreográficos. De acuerdo con la antropóloga y etnomusicóloga Rosalía Martínez (2014), en las fiestas andinas la dimensión multisensorial de la situación musical no es únicamente el resultado de una yuxtaposición de elementos sonoros y visuales, sino que existe una relación indisoluble entre música y movimiento, que “se encuentra imbricada con otros campos de la vida social.

En cuanto a las conceptualizaciones teóricas, en primer lugar, será necesaria la consideración sobre el problema de las identidades. Para entender este, debemos partir de la base de que la identidad no es algo esencial, sino en constante construcción, negociación y cambio. Esto requiere dejar atrás el pensamiento esencialista del reconocimiento de identidades idealizadas y estáticas, y tener presente que, como plantea Muriel (2005) “nuestros objetos de estudio no son tan estáticos ni tan duros como creíamos, son huidizos, resbaladizos, y se nos enfrentan de muy diversas formas” (Muriel, 2005, p. 70) Esto es especialmente cierto cuando tratamos con temas relacionados con la identidad, pues ya no existe una identidad unívoca que comprenda todos los significados para un individuo o grupo, las identidades se han vuelto fragmentadas, flexibles, cambiantes (Morales, 2013, 2016).

Las identidades son procesos sociales de construcción en el cual los individuos se definen o identifican con ciertas cualidades en términos de ciertas “categorías sociales compartidas”, como religión, género, clase, etnia, nacionalidad, las que están culturalmente determinadas y pueden coexistir al no ser mutuamente excluyentes (Hall, 1990). Además, la identidad es un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo, pues se construye respecto a la existencia de otros, cuyas opiniones acerca de nosotros internalizamos en una lucha por ser reconocidos. Pero los otros también son aquellos respecto a los cuales el sí mismo se diferencia y adquiere su carácter distintivo y específico.

Las identidades se constituyen dentro de su representación, dentro de los discursos y con respecto a lo que no es. Así, las identidades pueden servir como puntos de identificación y adhesión. Lo fragmentadas o cambiantes de las identidades puede ser entendido desde la llamada crisis del sujeto moderno y su identidad planteada por la modernidad “liquida”, fluida o etérea, donde todo parece instantáneo y leve (Baumann, 2002). Así como también, bajo el contexto de lo que algunos autores llaman la actual sociedad del conocimiento, en donde las identidades vienen a ser un “espacio” donde introducirse, creado también por el trabajo de representación puesta en práctica por la ciencia (Gatti & Martínez de Albéniz, 2006). Esta puesta en práctica de las identidades requiere la intervención de redes expertas en la producción, negociación y promoción social de las identidades colectivas en donde el conocimiento científico y la figura del experto como protagonista son los recursos a los que se acude.

Ahora bien, cuando se plantea el objetivo de caracterizar las identidades sociales o colectivas de las agrupaciones de diablada en El Loa, entenderemos esas identidades socioculturales según Mercado (2014) quien nos dice que se tratan de ciertos tipos de adscripciones que tienen que ver con aspectos relacionados con ciertas filiaciones étnico/raciales, nacionales, de clase, de estatus social o de rango etario.

Otra consideración importante y útil para entender la representación de las identidades socioculturales de las agrupaciones de diablada en El Loa y el cómo operan, es la consideración de la práctica de La Diablada y las actividades asociadas como un *habitus* (Mercado, 2014). El *habitus*, planteado por Bourdieu (2007) dice relación con dos formas de lo social: las estructuras sociales externas, es decir, lo social plasmado en lo objetivo, y

las estructuras sociales internalizadas, que incorporan al agente como individuo socializado. Estas últimas corresponden al *habitus*, es decir, un sistema de disposiciones incorporadas por los agentes a lo largo de su trayectoria social, donde el cuerpo deja de ser pensado exclusivamente como fuente de simbolismo para ser considerado como locus de la práctica social. En el caso de las fraternidades de danza de Diablada, se organizan de tal modo que es posible argumentar la gesta de un *habitus* en la medida en que conforman potentes instituciones que incorporan y transmiten valores, conocimientos y esquemas de acción desde temprana edad.

Avanzando, para el estudio de los fenómenos de patrimonialización en torno a las danzas, incluida la de La Diablada, será necesario el uso teórico del patrimonio, el cual a diferencia de su sentido clásico de bienes heredables, para la presente investigación será entendido en su forma de patrimonio cultural, el cual “tiene hoy una dimensión social y pública que amplios sectores de la sociedad consideran que les afecta como miembros de una comunidad política, ya sea esta entidad mayor o menor (...)” (Rodríguez, 1999, p. 108). Y que como bien dice Muriel (2007) tiene una carga semántica distinta que conlleva un paso de lo individual a lo colectivo y, por ende, pasa a ser un tipo especial de propiedad colectiva que puede ser considerada como pertenencia de un amplio grupo de personas o comunidades y un lugar en donde se realza la importancia hacia lo inmaterial y lo simbólico.

La conceptualización de patrimonio en esos términos será útil para comprender cómo la práctica cultural de la danza de La Diablada ha atravesado por distintos momentos a lo largo de su desarrollo histórico que hoy en día la convierten en una expresión popularizada en varios lugares de Latinoamérica, principalmente en los países de Perú, Chile y Bolivia. En Bolivia, el conocido Carnaval de Oruro es el evento máximo de exhibición de esta danza, desde donde se alza como “Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad” (UNESCO, 2008), se exhibe con emblema de identidad nacional, gran espectáculo y desde donde diversos grupos de diabladas chilenas, como las de la provincia El Loa, centran su atención y tienen como referencia al momento de representar la danza, emulando hasta de forma casi idéntica sus trajes, movimientos, estructuras coreográficas y musicalidad.

Un primer uso que se le dará al ámbito del patrimonio cultural es su funcionalidad como tecnología para manipular y gestionar sentidos, afectos e identidades, siguiendo lo planteado por Muriel (2007). Esto para poder entender que la danza de La Diablada es la expresión viva del relato de un pasado prehispánico de la región orureña de Bolivia, el cual, si bien está influenciado por el catolicismo, guarda además una serie de elementos propios de las culturas andinas. Dichos elementos sin duda han cambiado y se han popularizado dentro de la sociedad boliviana, quien los mantiene vivos y los alza como emblemas de su identidad tanto étnica como nacional. En ese sentido, la danza de La Diablada como expresión cultural y como representación llamativa de un legado indígena, juega un rol importante en la construcción de la identidad y etnicidad boliviana, y resulta ser un buen lugar al interior de un Estado plurinacional, como lo es Bolivia, en torno al cual manejar identidades pues se colectiviza un sentido general de pertenencia a partir de la relación directa con el pasado, pero desde las categorías “propias” de un Estado (Muriel, 2007).

El siguiente uso del patrimonio cultural es como una tecnología de gubernamentalidad (Muriel, 2007) que se inserta además en un contexto en donde existen importantes tensiones identitarias y nacionalistas entre los países de Perú, Chile y Bolivia. Para ello serán significativos de considerar los cambios en la estructura social participante en las diabladas, ya que apenas cincuenta años atrás, tales espectáculos eran evitados por la élite del país, que condenaba estas danzas por sus excesos plebeyos e indígenas y por su contenido supersticioso y no refinado. No obstante, hoy en día “las élites dominan la mayoría de estos festivales, al haber suplantado casi en todas partes a las asociaciones de trabajadores indígenas y cholos” (Abercrombie, 1992, p. 281). Por lo tanto,

desde que las élites indigenistas se unieron por primera vez a las danzas de los gremios mestizo-cholos en los años cuarenta, su visión de la danza del carnaval se ha generalizado en una tradición unificadora dentro de la cual puede representarse una identidad nacional. (Abercrombie, 1992, p. 303)

Así, danzas del carnaval de Oruro, especialmente las más populares están “cada vez más imbuidos de valores patrióticos y son difundidos ampliamente por periodistas y los medios de comunicación como emblemas del orgullo regional y nacional” (Abercrombie, 1992, p. 281). De ahí que el ámbito patrimonial como tecnología de gubernamentalidad es útil para entender cómo un sector más privilegiado de la sociedad ha logrado proyectar a través de la danza de La Diablada su propia idea de la herencia nacional boliviana, y como se ha manejado tal práctica cultural para dar paso a una representación prolija y llamativa que recibe la atención y aprobación hasta de líderes políticos.

En cuanto a los valores, símbolos e identidades nacionales plasmados en estas danzas y la de La Diablada en particular, también nos será adecuada la propuesta de la etnogubernamentalidad de la que nos habla Boccara (2007), ya que entendida como dispositivo, contribuye a comprender un nuevo diagrama de saber y poder al interior de los estados, desde los cuales se forman nuevas subjetividades, se gestionan alteridades e incitan así a los individuos a que se gobiernen por sí mismos a través de dinámicas de etnicización y responsabilización (p. 186).

Se entenderá el patrimonio cultural como un lugar donde afloran los mecanismos de representación de las identidades nacionales o locales que, a su vez, dependen en gran medida de una acertada construcción simbólica que proporcione elementos cohesionadores y mecanismos identitarios (Muriel, 2007); dicha construcción simbólica incluye la creación de símbolos del sistema de referencia identitario como himnos, banderas, escudos, etc. (Kulemeyer, 2013, p.12). Lo anterior puede ayudar a abordar el fenómeno de los trajes, pues si bien se trata de bienes culturales materiales, también están dotados de contenidos simbólicos y pueden jugar un rol fundamental a la hora de presentar las identidades colectivas, debido a que son la forma visible de un elaborado sistema semiológico de vestido que se expresan y codifican en sus determinados contextos (Abercrombie, 1992).

Por último, se utilizará el concepto de performance (o actuación) aplicado al ritual, planteado por autores como Turner (1987) y Schechner (1987). La teoría de la performance que ha sido ampliamente desarrollada desde las ciencias sociales y desde la antropología en

particular, ha llevado consigo la búsqueda de la comprensión sobre la dimensión simbólica de las prácticas sociales, fundamentalmente en torno a la relación entre representación y acción que remiten a la sociedad y el individuo. En ese sentido, desde la antropología, la teoría de la performance busca dar sentido a la tensión entre la determinación y relativa autonomía de las esferas mencionadas, cómo se reproduce y transforma la sociedad, qué incidencia tiene el sujeto en ese devenir y cuán determinada esta la subjetividad por la normativa social (Rodríguez, 2014).

Para la presente investigación, los turnos de bailes y otros eventos de los Bailes se consideran como rituales debido a que se enmarcan en un contexto religioso vinculado a importantes aspectos sobre la fe y devoción por parte de cada uno/a de los bailarines/as, en donde la danza es ofrecida como un acto de devoción que, por lo general, va acompañada de cánticos y rezos principalmente marianos, y en donde el símbolo dominante es la imagen venerada. Es por esto que resultan útiles las consideraciones de Turner y Schechner, para quienes los rituales son entendidos como acciones “dramáticas” a través de las cuales se actúan, representan y simbolizan elementos claves de la vida social, constituyendo un espacio privilegiado para conocer una sociedad, su ideología y sistema de valores.

Tales planteamientos sobre la performance y el ritual como performance permitirán resaltar las dimensiones sociales, culturales y estéticas de los procesos comunicativos. Además, permitirán poner énfasis en la propia experiencia y agencia de los actores, para percibir como los *habitus* de los/as bailarines promesantes (Mercado, 2014), son reformulados y sometidos a discusión a través de la performance ritual; generándose así una permanente reconfiguración de las fronteras identitarias.

Métodos y técnicas de investigación

La investigación contempló el uso de un enfoque cualitativo mediante el uso de la estrategia de investigación social etnográfica y la estrategia social del discurso. Respecto a la primera, esta fue empleada como “técnica” para obtener información mediante la observación y participación directa en los hechos y fenómenos sociales de interés. La observación participante contempla que los dos factores de la ecuación, observación y participación pueden articularse exitosamente, siendo así “el medio ideal para realizar descubrimientos, para examinar críticamente los conceptos teóricos y para anclarlos en realidades concretas, poniendo en comunicación distintas reflexividades” (Guber, 2001, p. 62). Luego, sobre la estrategia social del discurso, adquiere importancia pues permite analizar el discurso como una realidad social en donde las conversaciones son traducidas según un dispositivo escritural topológico y los dichos en ellas fundan las condiciones para ofrecer un esquema que estructura un hecho social en cuanto colectivo opinante (Canales, 2006).

En cuanto a las técnicas de producción de información, además de la observación y participación etnográfica se contempló el uso de entrevistas en profundidad, las cuales son una técnica social que pone en comunicación directa a un investigador y a un individuo entrevistado con el cual se establece una interacción peculiar que se anima por un juego de lenguaje de preguntas abiertas y relativamente libres por medio de las cuales se orienta el proceso de obtención de la información expresada en las respuestas verbales y no verbales del individuo entrevistado. Estas entrevistas en profundidad fueron orientadas hacia la identificación de los hechos sociales y el cumplimiento de los objetivos propuestos en la investigación. También se utilizó la entrevista semiestructurada, que puede ser de mayor utilidad a la hora de entrevistar a personas con quien no se tiene tanta afinidad o recién se está conociendo ya que incluye un proceso mixto de elaboración de temas por consultar que pueden ser identificados antes de la realización de la entrevista y también surgir durante el transcurso mismo de ésta (Canales, 2006).

Además, se recurrió a la fotografía pertinente a la investigación social, ya que a través de la fotografía “es posible acercarse (y adentrarse) a la concepción estética y ética de una comunidad y llegar a conocer su posición frente a determinadas situaciones y temas, como los valores, las normas, las jerarquías, los roles de las distintas personas en la vida cotidiana y las prioridades” (García y Spira, 2008, p. 62). Las potencialidades de la imagen fotográfica, así como de videos, en términos técnicos, estéticos y expresivos son de utilidad para mostrar la producción histórica de los trajes de diablada y sus cambios, considerando ámbitos como los cortes, formas, figuras, colores, telas y materiales utilizados. Lo anterior estuvo acompañado de una técnica visual que permite el trabajo con los trajes en términos materiales y simbólicos.

Respecto a los instrumentos utilizados para la producción de información se contó con una pauta de entrevista, para el caso de las semiestructuradas, que permitiera siempre dar luz en el ámbito de la construcción identitaria, los sentires, creencias y afectos de las personas que bailan en las diabladas de estilo boliviano en El Loa, así como también respecto a la propia experiencia y percepción de los cambios en la danza y los fenómenos socioculturales

que los acompañan. Se utilizó también una pauta para las entrevistas en profundidad en las cuales se establecen tópicos hacia los cuales dirigir la conversación, pero siempre dando espacio a toda la información que pueda surgir oportunamente o que no se haya considerado anteriormente. Por último, en cuanto a los instrumentos para el análisis visual se utilizó una pauta de conceptos analíticos de la visualidad entregados por Cereceda (2016) y Banks (2010).

En cuanto a la muestra, fue no aleatoria y representativa de 6 agrupaciones de diabladas de influencia boliviana de la provincia El Loa: Gran Diablada Calameña, Diablada Hermanos del Norte y Diablada Hermandad de Ayquina; Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria y Diablada Iquilla Uasara de Caspana y la Tradicional Auténtica y Cultural La Diablada de Calama. La muestra fue de 18 personas de distintos géneros y se establecieron distintos segmentos de personas para permitir la obtención de la mayor cantidad posible de información, proveniente de distintos rangos etarios, agencia y estatus, tanto al interior como en torno a las agrupaciones mencionadas. Estos segmentos consideran rangos etarios (jóvenes/adolescentes, adultos, adultos mayores), estatus (bailarines, exbailarines, caporales, socios, apoderados, fundadores, directivos) y procedencia nacional/regional (calameña, chilena, boliviana, orureña). La forma de obtención de la muestra fue posible en gran parte por la anticipada participación del investigador al interior de agrupaciones de Diablada en festividades de Ayquina, Caspana y Calama, redes de contacto existentes que fueron claves para llegar al segmento de la muestra con el que no se tenía contacto.

En ese sentido, el etnógrafo cumple un papel crucial a la hora de relacionarse con la comunidad, pues se convierte en un traductor y mediador entre dos o más mundos que interactúan. Morales (2018) indica que “esta experiencia nos muestra la etnografía no solo como un método sino también como un oficio y una episteme que permite aproximarnos a los límites de nuestra cultura y acercarse a otros modos de vida” (Morales, 2018, p.4).

La etnografía, por lo tanto, no solo es un conjunto de técnicas o una sumatoria de formas de acercarse a la realidad, sino que también es un modo de conocer y comprender el mundo, permitiendo establecer y reconocer los límites a los que está sometido el etnógrafo a la hora de investigar. Será la ficcionalidad misma de la etnografía, entendida como una episteme, la que entrega el marco para preguntarnos sobre el oficio del etnógrafo, abriendo así interrogantes sobre el método etnográfico, en general asociado a la “información de primera mano” o “trabajo de campo prolongado” (Morales, 2018, p.4).

Las jornadas etnográficas en terreno comprendieron mi observación y participación en la fiesta de la Virgen de Urkupiña en Calama y la Virgen Guadalupe de Ayquina el año 2019, así como también en la festividad de la Virgen Candelaria de Caspana en los años 2019 y 2020. Durante las festividades de Ayquina y Caspana participe en todas las actividades de los Bailes Religiosos debido a mi pertenencia a las agrupaciones de Diablada. En el caso de las celebraciones a la Virgen de Urkupiña, participe en una velada a la imagen santa, previa a la fiesta, en el recorrido nocturno de la Diablada Tradicional y luego acompañe a las agrupaciones durante el recorrido general, siguiendo a las bailarines/as durante el día principal de celebración.

En promedio, los momentos de observación y/o participación fueron entre 1 hora con 15 minutos y 1 hora con 45 minutos, pero en varias ocasiones, la actividad etnográfica se extendió por mucho más de esos tiempos. Los momentos de trabajo etnográfico se llevaron a cabo, además, durante la gran mayoría de días que dura cada festividad, comprendiendo 8 días para la fiesta de Caspana, 6 para la fiesta de Ayquina y 3 para la de la Virgen de Urkupiña en Calama (Anexo 1. Tabla 1).

Por último, en cuanto a las técnicas de análisis, se recurrió al análisis estructural del discurso debido a que es un método de análisis que se ha aplicado, particularmente, para el estudio de las representaciones sociales, las cuales “constituyen sistemas de referencia que vuelven lógico y coherente el mundo para los sujetos, organizando las explicaciones sobre los hechos y las relaciones que existen entre ellos. No son un mero reflejo del exterior, sino más bien, una construcción que da sentido y significado al objeto o referente que es representado” (Canales, 2006, p. 300). A partir de la información obtenida en las entrevistas y conversaciones se hizo una codificación y construcción de subtemas para el posterior análisis, de manera de hacer posible un ordenamiento de las categorías más significativas y así presentar los resultados obtenidos.

Trayectoria y dinámicas organizativas de las agrupaciones de Diablada en el Alto Loa

1.1. Inicios, crecimiento y diversificación

Desde la década de 1930 comienzan a formarse diversas agrupaciones de Bailes Religiosos que participan en las distintas festividades devocionales del Alto El Loa. Un catastro realizado muestra la existencia de 87 sociedades o fraternidades de Bailes Religiosos que participan en las celebraciones marianas y patronales de Calama y los pueblos del Alto El Loa (Anexo 1. Tabla 2). De estas agrupaciones, una gran mayoría participa en la fiesta de la Virgen Guadalupe, en Ayquina (48 Bailes Religiosos), mientras que otras participan venerando a distintas advocaciones de la Virgen María y santos patronos. Trece agrupaciones participan en la fiesta de la Virgen del Carmen en Conchi Viejo, doce en la fiesta de la Virgen Candelaria en Caspana, otras siete en la fiesta de San Santiago en Toconce, tres en la fiesta de San Francisco de Chiu-Chiu, dos en la fiesta de San José de Cupo y dos en la fiesta de San Isidro de Lasana.



Figura 5: Mapa del Alto Loa. Comuna de Calama. Edición propia a partir de Google Maps.

Además de las festividades mencionadas, se celebra en Calama a la Virgen de Urkupiña, festividad que ha crecido considerablemente en la última década y en la actualidad cuenta con más de 20 agrupaciones que participan en ella. En el pueblo de Kosca, en la comuna de Ollagüe, que, si bien se desmarca del Alto Loa, se celebra la fiesta de la Virgen del Rosario, que cuenta con la participación de ocho agrupaciones de Bailes Religiosos que residen en Calama. La fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, en la primera región de Tarapacá, a la cual asisten siete agrupaciones calameñas y, finalmente, los nacimientos de adoración al Niño Jesús en la ciudad de Calama, en los que se ha registrado la existencia y participación de al menos 17 agrupaciones de Bailes Religiosos.

En resumen, en el Alto El Loa existen al menos 125 agrupaciones de Bailes Religiosos que ejecutan y representan una gran diversidad de danzas, participando y formando parte importante de las distintas festividades devocionales (Anexo 1. Tabla 3). Esta diversidad de fe y veneraciones a imágenes santas, además de ser parte de una tradición de cultos en las tradiciones cristianas y andinas coloniales, nos muestran un amplio panorama respecto de la relevancia que tiene este gran fenómeno en el contexto social y cultural en la comuna de Calama (Mercado, 2014), así como de una rica tradición local de diversas danzas. Del total de agrupaciones registradas, 10 de ellas corresponden a conjuntos que ejecutan La Diablada (Anexo 1. Tabla 4).

El comienzo de las agrupaciones de Diablada en El Loa es en la década de los 60 's, cuando en 1961 se crea la Auténtica Original Diablada Calameña y unos años más tarde, en 1966, la Diablada Hermandad de Chuquicamata, desde entonces ambas participan en la fiesta a la Virgen Guadalupe en Ayquina. Desde sus inicios, estas agrupaciones se conforman de una fuerte estructura y participación familiar, reflejada en algunos rasgos como su fundación por uno o más grupos familiares, la participación de varios/as integrantes por familia y el establecimiento de vínculos de amistad, maritales y compadrazgo entre distintos grupos familiares. Algunos/as integrantes de agrupaciones de Diablada del Alto Loa, como Camilo, nos ilustran el componente familiar de estas formas:

En mi familia bailo yo, mi hermano, mi cuñada, mis sobrinos, mi tío, mi primo, mi prima, su hijo, baila mi ex señora. De alguna forma tú lo amas, mi mama me llevo a mí, a mi hermano... nos llevó a todos. (Camilo, 43 años. Bailarín y exdirectivo, 19/10/2019. Calama)

Por su parte, Brian dice:

Si *po*, mi tía bailaba ahí, la que era secretaria, ella bailaba con su hija y además bailaba otra tía y su hija igual (...) y el Antonio que es mi primo, ellos bailan mucho antes. (...) Es que si te das cuenta la Diablada está como conformada por puras familias. (Brian, 27 años. Bailarín, 08/11/2019. Calama)

Por último, Mario comenta:

(...) yo tenía un primo, bueno primo de mi papá que bailaba en la Hermandad. Yo llegaba con mis primos a Ayquina, después con los años se prometió mi hermana, mi mama se hizo socia, mi mama era de la junta de disciplina de la Diablada y de ahí no he parado de bailar. (Mario, 42 años. Bailarín, exdirectivo y caporal, 22/09/2020. Calama)

La gran mayoría de las personas con quienes conversé y forman parte de la investigación, participan en sus agrupaciones junto a otros miembros de su grupo familiar o bien, sus parientes participan también en otras agrupaciones de Bailes Religiosos en la misma u otra festividad. Mi propia experiencia como bailarín calameño de Diablada en el Alto El Loa me permite mostrar también este aspecto sobre la estructura y tradición familiar en las agrupaciones, puesto que posterior a mi ingreso a la Fraternidad Diablada de Caspana en 2003, lo hicieron otros cuatro miembros familiares, con quienes participo hasta el día de hoy en dicha agrupación.

Los primeros años de estas agrupaciones de Diablada están enmarcados en un contexto social diferente al actual, donde uno de los aspectos más relevantes tiene que ver con la percepción negativa y distorsionada de estas danzas devocionales, arrastrada incluso desde antes por las elites de la Iglesia Católica y algunos sectores tradicionalistas pertenecientes a la misma. Al respecto, Mercado (2014) conversó con alguien que expresa bien esta situación:

me acuerdo que obispos y curas trataban muy mal a los bailes y los trataban de paganos (...) yo estaba en Ayquina, recuerdo que era niño, cuando yo escuché... y yo estaba con traje, estaba escuchando, celebrando la misa y toda la cosa, y en la prédica, ¡en la predica! el sacerdote en Ayquina dice: “¡ustedes que son paganos, hay que convertirlos!, y todo lo malo, que éramos *curaos*’ (borrachos), que éramos *desordenaos*’, que éramos paganos, que no teníamos la fe, que los trajes, que creíamos en cosas y no creíamos en el Dios verdadero. En fin, y siendo que yo, a los años después, iba a ser cura (Patricio, Calama. 03/07/2012. En: Mercado, 2014, p. 255)

Uno de los elementos que ha detonado la percepción negativa y “pagana” de las danzas dentro de la misma Iglesia es, sin duda, la herencia y encarnación indígena en muchas de las mismas, lo que se torna contrario a las ideologías colonialistas y republicanas tanto de sectores de la Iglesia Católica como de la sociedad en general, puesto que todas las danzas que participan en estas festividades devocionales son parte de una macro narrativa de conquista y conversión que estructuran un marco más amplio en donde la danza es practicada como un acto penitencial y ritual vinculado a la misión evangelizadora (Abercrombie, 1992).

Las danzas devocionales junto a otras expresiones religiosas son consideradas como manifestaciones de la llamada “religiosidad popular”, la que da cuenta de una interpretación de fórmulas religiosas católicas más amplias que la oficial. La religiosidad popular apunta a una reinterpretación del significado cultural de algunas formas de culto y es conceptualizada como el fundamento de “una contracultura latinoamericana surgida en oposición a las tendencias secularizantes de la Ilustración europea” (Morandé, 1980, p. 3). Si bien tiene una clara raíz católica, la religiosidad popular, “no está ausente de otros sincretismos culturales” y es mucho más que los conocimientos secularizados (Arnold, 1990, p. 16), pues “su multiplicidad de formas, expresadas en diversos objetos y formas devocionales, es reflejo natural de la heterogeneidad societal, de las diferencias de clases, de grupos, intereses, espacios y experiencias” (Arnold, 1990, p.17).

De todas formas, la percepción negativa parece primar durante los primeros años de las diabladas en El Loa, puesto que luego veremos que en la actualidad las percepciones en torno a estos Bailes Religiosos y su relación con la Iglesia Católica parecen haber cambiado, así como también ha sucedido con el desarrollo de nuevos sentidos y representaciones identitarias en las danzas.

Otro aspecto del contexto histórico y social de antaño es que las celebraciones religiosas de este tipo eran menos extensas y concurridas, lo que permitía una participación social particular. Como me cuenta Camilo, respecto a la fiesta de la Virgen de Guadalupe en Ayquina:

(...) fíjate que volviendo *pa tras*, con decirte que antes la fiesta duraba del cinco al ocho, no, como del seis al ocho, no eran más de 3 días antes y pucha que se hacía largo. (...) Cuando la Diablada empezó, arrendábamos una casa en Ayquina, la Diablada daba comida, daba alojamiento, entregaba bus, camión para llevar las cosas, porque éramos poquitos, *tonces* las lucas eran menos. (Camilo, 43 años. Bailarín y exdirectivo. 19/10/2019. Calama)

En concordancia con ese contexto, en los 60's y 70's, aspectos como el transporte, alojamiento y alimentación en el pueblo (en este caso Ayquina) eran brindados por la agrupación y para su totalidad, debido a situaciones como la menor cantidad de integrantes en ese entonces y lo difícil de contar con un lugar donde llegar durante la festividad. En algunas ocasiones, se hace presente la figura de un padrino o madrina que ayuda a costear los gastos de la festividad (o parte de ellos), ya sea con aportes monetarios, materiales o con trabajo y mano de obra. Esta es una figura similar a la de alférez/alféreces o pasantes presentes en estas y otras festividades del Norte Grande, quienes generalmente cubren ciertas necesidades de la festividad considerando la totalidad o una mayor cantidad de personas, más allá de hacerlo para una sola agrupación de baile.

Comenzando la década de los 80 's se crea la Diablada Hermanos del Norte de Calama, una tercera agrupación de este estilo de danza que participa en la fiesta de la Virgen Guadalupe en Ayquina. Gracias a lo conversado con Alberto, uno de los integrantes más antiguos que tiene esta Diablada, he podido conocer sobre algunos aspectos importantes en torno a su fundación:

De la Hermandad nacieron varios bailes: la Morenada grande, los Hermanos del Norte, Sambos Sayas y otro más por ahí que se escapa, van derivando así *po*, siempre hay desencuentro entre los bailes por los caracteres, tal como te indicaba, y ellos quieren principalmente salirse del baile para conformar otro y si no los dejan hacer lo que ellos quieren forman otra cosa, así se ha ido agrandando la fiesta que está muy bonita". (Alberto, 65 años. Exbailarín y directivo, 29/11/2019. Calama)

Esta situación demuestra un crecimiento sostenido en el número de Bailes Religiosos, especialmente en la fiesta de la Virgen Guadalupe de Ayquina, llegando incluso a presentarse como problemático debido a que, en parte, responde a una permanente fragmentación al interior de las agrupaciones, principalmente por conflictos y pugnas en su interior. La antes mencionada conformación familiar se presenta también con otros matices,

puesto que, si bien es motivo de crecimiento numérico y fortalecimiento de la agrupación, ha sido también motivo de conflictos y tensiones en las relaciones sociales de los actores involucrados. Al respecto, añade Camilo:

(...) el ser familia como te dije... no sé, se promesaba una familia de veinte, te peleabas con la familia y se iban todos. Si éramos cuarenta, “¡oh se fue la familia! quedamos veinte, entonces eso nos complicaba, la diversidad de familias. (Camilo, 43 años. Bailarín y exdirectivo, 19/10/2019. Calama)

Durante los 80's y 90's, la llegada de nuevos bailarines promesantes plantea diversos desafíos a las agrupaciones, al sostenimiento de sus relaciones y a sus sistemas organizativos. Cabe destacar aún que las diabladas experimentan un crecimiento más notable si se las compara con otros estilos de danzas presentes en las festividades. La danza de La Diablada, junto a otras como La Morenada, el Tinku y los Caporales, son comprendidas por sus propios/as integrantes como provenientes de una tradición u origen boliviano, ámbitos que se desarrollarán en el próximo capítulo.

Un fenómeno que también permitió el crecimiento de las agrupaciones de Diablada tiene que ver con la creación de nuevos escuadrones que conforman las filas de baile, pues inicialmente todas las agrupaciones contaban solamente con un bloque de mujeres que bailaban de “china” o “chola” y un bloque de “diablos” conformado por los hombres. Esta situación comienza a cambiar hacia mediados y fines de los 90's, cuando se empiezan a conformar nuevos bloques o escuadrones, correspondientes a personajes que forman parte de la narrativa de la danza de La Diablada. Los nuevos escuadrones incorporan personajes inspirados o “traídos” directamente de la Diablada boliviana y el Carnaval de Oruro. Mario, de la Diablada Hermandad, quien vivió el proceso de crecimiento acompañado de la formación de nuevos escuadrones o bloques, nos cuenta al respecto:

(...) el baile empezó a crecer cuando empezaron a formarse nuevos escuadrones porque, por ejemplo, la Diablada Hermandad se caracterizaba porque eran chinas y diablos, nada más. De hecho, al empezar eran dos chinas, después eran cuatro chinas y ahí empezó a crecer después el escuadrón de chinas. Y ahí nosotros sino me equivoco fue cuando sacamos los figurines, salieron los osos y al año siguiente tiraron los lucifer y las diablesas. (Mario, 42 años. Bailarín, exdirectivo y caporal, 22/09/2020. Calama).

Por otro lado, Beto dice;

Cuando yo entré, y yo entré el año 84' si no me equivoco, en esos años solamente teníamos 2 filas, las cuales estaban compuestas por cholos, ahora chinas supay, y diablos, en esos años no teníamos más. Entonces ha habido una evolución bastante significativa dentro de nuestra institución, ha crecido bastante en cuanto a cantidad de integrantes, como también en cantidad de personajes en la Diablada. (Beto, 55 años. Bailarín caporal y exdirectivo. 24/02/2021. Calama)

Por su parte, Armando también comenta que su Diablada:

(...) tenía esto de 2 filas nomas: la chola y el diablo, pero se fue incorporando el lucifer, se fue incorporando el oso (...) tal vez cuando se marcó un hito puede ser la creación de las diablasas porque las diablasas no solo marcaron, rejuvenecieron al baile, porque eran puras lolitas (...), después se forma el escuadrón de satanaces, es todo formación boliviana. (Armando, 33 años. Bailarín, excaporal y directivo. 29/11/2019, Calama)

La creación de estos nuevos bloques o escuadrones ha permitido la conformación de nuevas esferas de participación y acción social, donde las personas se reúnen, discuten, se organizan y trabajan en torno a fines comunes. Se trata de un nivel organizativo más específico que el de agrupación o Baile Religioso pero que de igual manera es un espacio de expresión de las identidades sociales y colectivas que nos interesan.

Un escuadrón de Diablada en el Alto El Loa normalmente reúne entre cuatro a cuarenta personas, quienes deciden en torno a sus trajes, pasos o mudanzas dentro del turno de baile y otros aspectos que deben, de todas formas, ajustarse a las normativas de la agrupación y festividad. Estas colectividades son también reflejo de desencuentros y relaciones conflictivas entre bailarines, sus escuadrones, su agrupación y otras. Al respecto, Mario nos dice:

(...) en su época de auge nosotros tuvimos que ponerle un pare al escuadrón de diablasas, sino me equivoco, pusimos como tope 40 o 35 diablasas. Y ahí se empezaron a hacer los otros escuadrones, y ahí mucha gente se empezó a salir y se cambiaban de escuadrones, que “no, yo me voy a este escuadrón” y después se retiraban. (Mario, 42 años. Bailarín, exdirectivo y caporal, 22/09/2020. Calama)

Aún más ilustrativo de las tensiones y desencuentros en las relaciones sociales, es lo vivido por Camilo, luego de sacar un nuevo escuadrón junto a más personas en su Diablada:

Fue tan encima que nos vetaron en todos lados, los diablos nos hicieron la cruz, las diablasas a las chicas le hicieron la cruz, *cachai*. Entonces imagínate, en Ayquina nos tiraban mala onda *po*, nos tiraban al fondo, no nos pescaban, toda la gente que te hablo durante el año porque nos decían que los habíamos dejado botados, pero nosotros teníamos que hacer... ese era el costo de avanzar, de hacer un quiebre *cachai*, que la gente se dé cuenta de que si se podía hacer nuevas cosas... innovar. (Camilo, 43 años. Bailarín y exdirectivo, 19/10/2019. Calama)

Las fragmentaciones en algunas agrupaciones de Bailes Religiosos han tenido como resultado la diversificación de estas, y el caso de las agrupaciones de Diablada no parece distinto. Anteriormente, Alberto nos contaba como de la Diablada Hermandad de Chuquicamata nacieron por lo menos tres bailes, entre ellos la Diablada Hermanos del Norte y, posiblemente, la Diablada San José. Un caso similar sucedió con la Auténtica Original Diablada Calameña que luego de muchos años tuvo una división que resultó en la Gran Diablada Calameña. O en Caspana, donde desencuentros llevaron a

algunas personas y familiares a retirarse de la Fraternidad Diablada y formar la Diablada Iquilla Uasara.

Situaciones como las descritas anteriormente pueden ser interpretadas como un reflejo de diferenciación social entre las agrupaciones de Bailes, que involucra diversas relaciones de alteridad y diferencias sociales entre los/as agentes involucrados/as. La mencionada diversificación de las diabladas y agrupaciones de Bailes Religiosos, en general, está relacionada también con otros fenómenos sociales y culturales subyacentes que se deben considerar, tales como el auge de la industria minera, especialmente del cobre en el siglo XX y XXI, la popularización de las fiestas devocionales, sus danzas y la mayor participación de diversos y nuevos sectores de la población loína en estas.

El panorama actual de Bailes Religiosos del Alto El Loa nos muestra la existencia de una variedad de agrupaciones de Diablada en las que es posible cumplir promesa a la imagen santa. Este tipo de danza en particular goza de una enorme popularidad que se refleja en la cantidad de integrantes que tiene la mayoría de ellas, así como en la cantidad de seguidores o espectadores que tienen durante sus turnos de baile. Destaca el caso de las tres diabladas más antiguas del Alto El Loa que participan en la festividad de la Virgen de Ayquina y cuentan con más de 150 integrantes cada una, llegando a 300 en el caso de la Gran Diablada Calameña. En otras festividades, como la Candelaria de Caspana, la Fraternidad Diablada se posiciona como uno de los bailes con mayor cantidad de integrantes (alrededor de 55) y en la fiesta de la Virgen de Urkupiña en Calama, la Tradicional Auténtica y Cultural La Diablada, existente hace siete años, ha crecido de tal forma que hoy está alcanzando los cien integrantes.

1.2. Dinámicas organizativas de las agrupaciones de Bailes Religiosos

Orgánica e integrantes

Las agrupaciones de Bailes Religiosos son estructuras intergeneracionales de la sociedad civil (Guerrero, 2013) que participan de forma organizada en determinadas festividades religiosas en devoción a imágenes santas. La forma de ingreso más común es como bailarín/a, a través de una promesa que se hace a la figura santa, asumiendo una participación en las filas de un determinado Baile Religioso y en un bloque o escuadrón en particular. Otro tipo de integrante corresponde a los/as socios/as, quienes usualmente tienen las mismas responsabilidades, deberes y derechos que bailarines/as, pero no participan en las filas del baile; un tercer tipo de integrante es el/la apoderado/a, que asume la representación de un bailarín menor de 18 años, participando también en todas las instancias salvo la ejecución misma de la danza.

La estructura organizativa de estas agrupaciones sigue dos líneas: una de directiva y otra de caporales. La parte directiva se encarga de los asuntos administrativos de la agrupación y está conformada por cargos elegidos que incluyen presidente/a, vicepresidente/a,

tesorero/a y secretario/a, además de otros como protesorero/a, prosecretario/a y directores. En la otra mano, la parte de caporales se encarga de aspectos asociados a la representación del Baile frente a otros, así como frente a las asociaciones o agrupaciones de Bailes Religiosos. Además, se encargan de los aspectos relacionados a la ejecución y puesta en escena de la danza, tales como coreografía, pasos, mudanzas y trajes. Destaca, además, una tercera estructura organizativa correspondiente al antes mencionado escuadrón o bloque, unidad organizativa que en muchas ocasiones realiza actividades de diversas índoles, como religiosas o de recaudación de fondos, además de reuniones, votaciones y/o ensayos propios.

En cuanto a la directiva, corresponde a la autoridad administrativa que es elegida por votaciones en las que participa toda la asamblea, compuesta por todos/as los/as bailarines/as, socios/as y apoderados/as que participan de forma activa en la agrupación. La directiva y sus distintos componentes se encargan de gestionar la correcta realización de todas las actividades en las que participan a lo largo del año, incluyendo la festividad principal anual y otras de diversa índole, como misas, reuniones o asambleas, ensayos y actividades para la recaudación de fondos. Como parte de aquella autoridad administrativa se elige también un cargo o comisión de disciplina, encargada de velar por la correcta presentación y comportamiento de los integrantes de la agrupación en las distintas instancias de participación, abordando aspectos como el orden, la asistencia, la puntualidad y la presentación personal.

Los diversos aspectos sobre la elección de directiva se ciñen a normativas que son puestas en manifiesto y estipuladas en los reglamentos o estatutos de estos Bailes Religiosos. En estos documentos se especifica el carácter religioso y devoto de la agrupación, las funciones y atribuciones de bailarines/as, socios/as y apoderados/as, así como también de la directiva, caporales y cómo deberán ser elegidos estos. Además, en algunos casos se detallan faltas y sanciones al no cumplimiento de las normas del baile, las que pueden significar multas de dinero, amonestaciones o hasta la expulsión de la agrupación.

En cuanto al cargo de caporal, se trata de una máxima autoridad dentro del Baile. La figura del caporal arrastra algunas características históricas que refieren a un liderazgo carismático de los antiguos jefes de Baile o “cacique”, quien suele o solía mantenerse durante mucho tiempo en el liderazgo (Mercado, 2014). Esta situación es variable en la actualidad, pero aun así destacan varios ejemplos de cambios y recambios de caporales de forma más regular, permitiendo a los/as integrantes elegir de forma democrática a quienes consideran mejor para el cargo. La cantidad de caporales depende de cada agrupación y su tamaño, puesto que un baile de treinta o cuarenta puede ser guiado por un caporal, pero la situación cambia cuando el baile tiene 200 o 300 bailarines. En aquellos casos, como sucede con las antes mencionadas diabladas más antiguas del Alto Loa, se designan dos o hasta tres caporales.

Las agrupaciones también establecen un sistema de pago de cuotas para todos/as los/as bailarines/as, monto que es decidido y pactado en reunión de asamblea. Los valores de estas cuotas varían dependiendo de cada agrupación, según rangos etarios previamente establecidos, que diferencian normalmente entre niños/as o menores de edad y adultos

(mayores de 18 años). También se puede llegar a establecer un pago de cuotas, por lo general menor, para los/as socios/as y apoderados/as.

El valor de las cuotas ha aumentado progresivamente si se compara con años anteriores. Hace diez o veinte años el monto a pagar correspondía aproximadamente a seis mil u ocho mil pesos mensuales, que en un total de diez o doce meses asciende a 60 - 80 mil pesos. Podemos inferir que anterior a esto los montos pueden haber sido aún menores. Sin embargo, la situación es algo distinta hoy en día, cuando las agrupaciones de Diabladas demandan un pago de cuotas por sobre los cien mil pesos anuales, llegando incluso al doble de eso en el caso de algunos de estos bailes devotos.

Durante casi todo un año, los/as bailarines/as promesantes se preparan en diversos aspectos para llegar a la próxima festividad. Algunos de estos involucran los elementos coreográficos y performativos de la presentación danzada, mientras que otros tienen que ver con aspectos espirituales, religiosos, o bien, organizativos, administrativos, logísticos y comunitarios. De esta forma, las agrupaciones de Bailes Religiosos se constituyen como agentes de socialización que transmiten creencias, prácticas y valores a sus integrantes, especialmente a generaciones más jóvenes (Guerrero, 2013).

Uno de los aspectos transmitidos o inculcados por las agrupaciones es sin duda la religión, donde la vivencia de los sacramentos católicos, la reactualización de la fe y devoción a la imagen santa son ampliamente compartidos. Otros aspectos incluyen la ya mencionada tradición de participación familiar, el sentido de responsabilidad y compromiso, así como el respeto y amor por su institución. Al respecto, Alberto manifiesta:

(...) cuando ya la diablada está en la cúspide hay que cuidarla mucho, no solamente los que están comandando el asunto, sino que hasta el más chico hay que enseñarle, hay que inculcarle el amor a la institución en la que está representando su cariño y su fe, eso es lo principal digo yo, el orgullo que uno siente al llegar a bailar porque cuesta mucho, es corto y se hace largo y es difícil. (Alberto, 65 años. Exbailarín y directivo, 29/11/2019. Calama)

Complementando esta idea, Armando dice:

(...) empecemos a hacer temas, empecemos a promocionarnos en internet, hay que hacerlo hoy en día para mantenerse, es nuestra responsabilidad como integrantes de una institución, la fe la lleva cada uno por dentro y eso es indiscutible, pero también uno, ese orgullo de uno de decir "pertenezco a la Diablada, somos la Diablada más grande" esas cosas es innegable que te llaman la atención. (Armando, 33 años. Bailarín, excaporal y directivo, 07/01/2021. Calama)

No podemos dejar pasar el amplio sentido de responsabilidad y compromiso transmitido en las agrupaciones. He podido conocer a numerosas personas y familias que destacan por asumir importantes responsabilidades o labores que demandan gran cantidad de esfuerzo, trabajo y dedicación dirigidas al colectivo. Patricia y su familia, con quienes he conversado, nos dice al respecto:

Hay varias responsabilidades que trae entrar a un baile, nosotros hay muchas cosas que hemos dejado de lado por la Diablada y en buena onda *po*, o sea, no es una queja, sino que es algo en que nosotros estamos comprometidos. Demanda harto compromiso y el resultado son los logros de él *po* (su hijo), porque él ahora es caporal. (Patricia, 50 años. Socia, 08/11/2019, Calama)

Mario, quien también ha estado muy presente en su Diablada, junto a su familia, expresa:

(...) siempre moviéndose por el baile. Yo como dice mi señora, yo como Diablada, yo hago todo Diablada, vivo los 365 días Diablada, mi baile es todo y siempre preocupado del Baile. Cuando entré al baile igual participaba en los cursos en la Central, iba a los cursos de evangelización, participé en los grupos de jóvenes que había en la Central. (Mario, 42. Bailarín, exdirectivo y caporal, 22/09/2020. Calama)

Etapas del ritual promesante

En las festividades en honor a imágenes santas que acontecen en los distintos pueblos o localidades del Alto Loa, existen determinados momentos o fases que componen el ritual promesante y que son vivenciados por todas las agrupaciones de bailes de forma similar y particular a la vez. Al respecto, mi participación en reiteradas veces en las fiestas devocionales de Ayquina y Caspana, así como algunas en Conchi Viejo, Chiu-Chiu y Kosca, me han permitido identificar y conocer con amplitud las fases o etapas en cuestión que, si bien estructuran de forma similar el desarrollo de todas estas festividades, deben ser detalladas y comprendidas según cada contexto singular. A continuación, se presenta una descripción de cada una de estas fases y algunos elementos comunes que las caracterizan.

1. Entrada y saludo a la imagen santa:

*“Las puertas del templo ya se están abriendo
Madre Guadalupe nos está recibiendo
Madre Guadalupe, Virgen pura y bella
para tu Diablada eres una estrella”²*

Sin duda, una de las instancias más ansiadas por los/as bailarines/as promesantes corresponde a la entrada del Baile Religioso, primera instancia oficial del tiempo festivo y la ritualidad promesante donde, después de un año de espera, se reúnen nuevamente en el templo con la imagen santa para entregar su devoción a través de la danza y los cantos. La entrada de los Bailes Religiosos está planificada de forma tal que todas las agrupaciones de baile puedan saludar a la imagen, por esto se destina uno o dos días, dependiendo de la cantidad de agrupaciones que participen, para que cada una de ellas y sus bailarines/as pueda tener el ansiado reencuentro con su madre celestial.

Antes de dirigirse e ingresar al santuario o templo de la imagen santa, los/as integrantes de cada agrupación se reúnen en un lugar del pueblo, normalmente en el “calvario”, donde los caporales y directiva entregan palabras de agradecimiento y motivación al resto de la institución. Para la ocasión las agrupaciones utilizan su tenida formal o de “presentación”, que incluye el calzado típico de La Diablada, junto a polera, chaqueta y pañuelo institucional. Por esto, durante la instancia destaca la identidad colectiva representada por cada una de las agrupaciones, a través de su tenida y los colores que cada una de ellas ha hecho característicos de su institución (Anexo 2. Imagen 1, 2, 3 y 4).

Desde el calvario o lugar de reunión, las agrupaciones inician su ofrenda corporizada y se dirigen danzando al templo. Al llegar al templo o a la plaza que está justo fuera de este, los/as integrantes comienzan a interpretar y ofrecer sus cánticos de saludo a la imagen, los que se caracterizan por pedir la bendición y buen recibimiento, además de un renovado sentimiento de alegría y goce. Luego de cantar, cada uno/a de los/as integrantes pasa a saludar a la imagen, un momento de gran emotividad y solemnidad donde los/as bailarines/as se arrodillan ante la imagen santa, besan sus prendas, dedican sus peticiones y dejan ofrendas como flores y velas.

Destacan algunas particularidades según el lugar de la festividad, puesto que para la Virgen Candelaria en Caspana, tanto en la entrada como en otras instancias de la fiesta se desarrollan instancias rituales de tradición cultural andina e indígena, como lo es el pago a la tierra conocido en ese pueblo como *waque* o *waki* que realizan las agrupaciones de Bailes Religiosos la noche anterior a la entrada de pueblo, así como también justo antes de comenzar esta (Anexo 2. Imagen 5).

² Fragmento del canto de entrada de la Gran Diablada Calameña de Ayquina.



Figura 6: Entrada de pueblo de la Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria durante la fiesta del año 2019. Fotografía de Ariana Anza. Ver esta entrada de pueblo [aquí](#).



Figura 7: Entrada de pueblo de la Gran Diablada Calameña durante la fiesta de la Virgen Guadalupe de Ayquina el año 2019. Captura de videoclip de Rodrigo Pérez. Ver esta entrada de pueblo [aquí](#).

2. Bendición de la luz

*“Esta es la luz de Cristo, yo la haré brillar
brillará, brillará, brillará”³*

Otra instancia dentro de la ritualidad promesante corresponde a la bendición de la luz, actividad que fue constatada en las festividades a las advocaciones de la Virgen María en Ayquina y Caspana⁴. Se trata de un evento cuya preparación y participación ha aumentado sostenidamente durante los diez últimos años, puesto que hace algunos atrás era bastante común que las agrupaciones permitieran una participación voluntaria de los bailarines/as en este evento. Sin embargo, en los últimos años se ha tornado de carácter obligatorio, exceptuando claro, algunos casos particulares como los/as niños/as de corta edad.

La actividad comienza alrededor de las siete u ocho de la noche y se saca a la imagen o las imágenes santas (otras advocaciones de la Virgen María y Santos Patronos) de la Iglesia, siendo los/as mismos/as bailarines/as promesantes, integrantes de las agrupaciones y demás devotos/as quienes con andas cargan por un par de kilómetros a las imágenes en sus hombros. Durante el transcurso del evento, los/as peregrinos/as incluyen cánticos a la madre de Jesús, las bandas tocan y se vocifera “viva la Virgen de Ayquina” o “viva la Virgen de Caspana”, dependiendo del caso, a lo que la multitud responde con fervorosos gritos: “¡viva!”, “¡que viva!”.

En el lugar de destino se lleva a cabo una liturgia previamente organizada por la Iglesia local y algunos Bailes Religiosos. Una instancia que produce un reencuentro físico y espiritual de estos Bailes en el pueblo donde se realiza la festividad. Lo más emocionante ocurre hacia el final de la liturgia, cuando se enciende una gran fogata que simboliza para los devotos, la luz de Cristo que permite empezar la festividad con un corazón limpio y una fe renovada. A continuación, desde el fuego ardiente de la fogata, el sacerdote a cargo enciende su cirio y comparte la llama con otras personas, quienes la comparten y así sucesivamente. En cosa de breves minutos y durante la temprana noche, centenares de luminarias encendidas generan un ambiente cálido que parece reafirmar la comunidad devota y peregrina de los santuarios religiosos del Alto Loa.

3. Turnos de baile

Los turnos de baile son la instancia ritual por excelencia para los/as bailarines/as promesantes, pues corresponde al momento mismo donde ejecutan su danza como rito y ofrenda sacrificial a la imagen santa. Los turnos de baile se extienden por un par de días o tres, dependiendo de la festividad y la cantidad de agrupaciones. Debido a la gran cantidad de estas, las asociaciones o federaciones de Bailes Religiosos han desarrollado un estricto

³ Fragmento de canción religiosa cristiana cantada en la instancia de la bendición del fuego

⁴ Ver bendición de la luz en la fiesta de Caspana [aquí](#).

sistema de turnos en el que cada agrupación tiene derecho a bailar dos o tres veces al día. Los tiempos de danza pueden ser desde 25 a 55 minutos o 1 hora y se extienden durante todo el día y noche, incluso en horas de la madrugada.

La danza en el turno de baile es presentada como un evento de danza y como una performance, ansiada enormemente por agrupaciones y público. Durante el turno, los/as bailarines/as ejecutan sus patrones coreográficos y su mejor actuación de la danza. En el caso de las diabladas, sus llamativos personajes y trajes nos transportan a la narrativa de los/as diablos/as comandados/as por el arcángel Miguel, quienes danzan imponentes como tropas y realizan habilidosos giros, saltos y figuras colectivas. Los turnos se realizan en la plaza ubicada justo fuera de la Iglesia, que se divide en secciones de dos o tres para definir la ocupación del espacio según el tamaño de la agrupación (cantidad de bailarines). El ejemplo más notorio es el caso de la festividad de Ayquina, donde la plaza está dividida en tres. Los bailes de menos de 100 bailarines/as ocupan un tercio, los bailes de entre 100 y 150 ocupan dos tercios y aquellos bailes o agrupaciones de más de 150 bailarines/as ocupan la plaza completa. En el caso de la fiesta de Caspana, casi en la mitad de la plaza se sitúa una construcción de piedra similar al nombrado calvario, que segmenta la plaza en mitades, uno de los lados es más ancho y suele ser requerido y usado por los Bailes Religiosos de mayor tamaño, que en ese contexto particular corresponde a 35 – 50 bailarines.

A continuación, se presenta un fragmento de uno de mis diarios de campo del día 1 de febrero de 2020 en Caspana, donde relato uno de mis propios turnos de baile junto a la Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria, en la festividad de la Virgen Candelaria:

Junto a mi primo y hermana nos levantamos a las 06:30 am para comenzar a prepararnos para el primer turno de baile de la fiesta de la Candelaria en Caspana, el 1 de febrero de 2020. También se despertaron mi madre y mi tía para ayudarnos a vestir y a comer algo. Como se trataba de nuestro debut de nuevo escuadrón, nos habíamos preparado mucho con nuestros nuevos trajes, caretas y accesorios de confección orureña, queríamos que todo saliera bien. Mi primo me ayudó con algunas amarras y yo lo ayudé a él, a la vez, junto a mi madre y tía le poníamos especial atención a mi hermana, quien tenía más detalles en su vestimenta, como el peinado de trenzas marías con extensiones de cabello cubierto con cintas que debía usar, las pantis y el cierre trasero que además contaba con ojales tipo corsé.

Ya listos/as, nos apresuramos para ir donde nuestras/os compañeras/os de bloque antes de la hora de citación, a quienes ayudamos con cosas como los amarres, cierres, trenzas y cintas. Si bien, todas/os éramos bailarines antiguos, la idea era que las seis personas del bloque nos sintiéramos cómodos/as bailando y todas las partes de los nuevos trajes estuviesen en su lugar. Yo sentía una responsabilidad añadida por ser el guía del escuadrón.

Todos/as estábamos listos/as a la hora de citación en el punto de encuentro del baile. La recepción de nuestros trajes ante los/as demás bailarines/as era positiva, algunas personas los admiraban y nos manifestaban que estaban muy lindos. Estábamos muy ansiosos/as y queríamos comenzar a bailar rápido para apaciguar el frío del temprano amanecer, el que

sentían aún más las mujeres, que utilizan un traje de pollera hasta arriba de la rodilla y una blusa escotada y sin hombros.

Cuando llegó el momento de comenzar nos deseamos un buen turno de baile y nos bajamos las caretas, el silbato del caporal sonó fuerte y claro para indicar a la banda que empiece a tocar. De esa forma, comenzamos a marcar el paso al son del bombo, trompetas y platillos. Siendo las 07:40 entramos bailando a la plaza, sentía una adrenalina muy grande, mi corazón latía tan fuerte como el remesón de los bombos en el piso. Desde mi perspectiva todos/as nos veíamos impecables, lo cual me dejaba tranquilo pues siempre hemos dicho que uno/a se fija en detalles que las demás personas en realidad no se fijan.

En el otro lado de la plaza estaba danzando el Baile Tinkus de Caspana, quienes suelen apresurarse a entrar primero para posicionarse en el lado más ancho, aunque a veces nos turnamos. El espacio del lado angosto se nos hacía bastante reducido debido a la cantidad total de bailarines y además el espacio que ocupa la banda musical a un costado, pero con cuidado y agilidad lográbamos realizar los pasos de forma correcta.

El turno se desarrolló de forma normal y después de bailar por 40 minutos el caporal hizo sonar su silbato para indicarnos que ya debíamos salir a salir, lo hicimos detrás del estandarte y la banda. Nos dirigimos de regreso al punto de encuentro en un costado de la plaza, donde terminamos de bailar. Estábamos muy contentos/as y por supuesto, cansados/as, se nos acercaron a pedirnos algunas fotos y por nuestra cuenta nos tomamos algunas. El caporal nos informó que debíamos volver a presentarnos dentro de una hora y media más para comenzar la procesión tradicional del día 1 de febrero, hacia lo alto de la localidad de Caspana.



Figura 8: Turno de baile de la Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria, el día 2 de febrero del año 2020. Fuente: Captura de videoclip de Joel Anza. Ver este turno de baile [aquí](#).

4. Víspera y celebración de medianoche

Para la víspera, los Bailes Religiosos y demás fieles se reúnen desde las 21:00 en la plaza del pueblo, donde se pone en marcha una misa de vigilia que se extiende casi hasta la medianoche. Es una instancia de gran participación puesto que es el primer momento para poder saludar a la divinidad en el anhelado día de su fiesta, también considerado su cumpleaños. En el caso de la festividad de Guadalupe en Ayquina, la asistencia ha estado superando los 50 mil asistentes (Mercado, 2014). Esto ha ocasionado que en años anteriores la cantidad de personas es tal que en la noche de la víspera se dificulta bastante el tránsito e incluso se obstruyen las calles principales que conducen a la plaza. De todas formas, la asistencia puede variar dependiendo, por ejemplo, si el día principal de celebración es entre lunes y jueves o si es durante el fin de semana.

Acabada la misa, se vive gran expectación por la llegada de la medianoche. El sacerdote mantiene a la multitud activa, realizando plegarias y alabanzas, mientras los/as asistentes las repiten y se preparan para saludar a su madre celestial. Durante la víspera en la fiesta de Caspana, las/os asistentes realizan un baile social para esperar con más ánimos la media noche, en este bailan al ritmo de las distintas danzas y también de los trotes, que llevan a formar un gran círculo de personas en el centro de la plaza.

Una vez cumplidas las 00:00 la Virgen es sacada de la Iglesia para ser saludada por los centenares o hasta miles de fieles asistentes, sin duda uno de los momentos más emocionantes de toda la festividad. Las bandas de bronce comienzan a tocar melodías que incluyen la canción de cumpleaños, las mañanitas al Rey David, así como también, el himno nacional de Chile y el himno de la ciudad de Calama que son coreados por los/as asistentes. Los/as bailarines/as saludan y alaban fervorosamente a la imagen, aquellos pertenecientes a las diabladas lo hacen sacudiendo sus pañuelos de colores en el aire.

Después de cánticos y alabanzas sostenidas por varios minutos, la imagen santa es ingresada nuevamente a la Iglesia, donde seguirá siendo venerada por cada una de las agrupaciones, quienes le rinden homenaje con cánticos hasta casi el amanecer. Se acercan también a saludar a la imagen, diversas personas que asisten a la ocasión. En el caso de la fiesta de Ayquina, por la gran cantidad de asistentes, durante varias horas se forma una gran fila para poder llegar a los pies de la santa patrona.



Figura 9: Celebración de la Virgen Candelaria de Caspana al cumplirse las 00:00 horas del día 2 de febrero de 2019. La imagen santa es sacada de templo y todas/os las/os asistentes celebran el cumpleaños de su madre. También es celebrado San Lucas, considerado santo patrono del pueblo de Caspana. Fuente: Fotografía de Parroquia San Francisco de Asís de Chiu Chiu. Ver celebración de la Virgen Candelaria de Caspana [aquí](#). Para ver celebración de la Virgen Guadalupe de Ayquina, [aquí](#).

5. Alba

Una vez terminada la víspera, comienzan a realizarse los “saludos del alba” o “saludos al alba”, correspondientes al primer saludo oficial que hacen los Bailes Religiosos a la imagen santa en el día de su fiesta. Extendiéndose desde las 00:30 hasta alrededor de las 5 de la madrugada, durante estas horas las agrupaciones disponen de alrededor de 15 minutos para entrar al templo y saludar personalmente a la imagen santa. Una vez en la Iglesia, la banda toca desde la entrada mientras los/as integrantes de las agrupaciones dedican sus cánticos a la madre en su día de fiesta.

A continuación, se presentan tres fragmentos de algunos cánticos del alba, de algunas de las Diabladas promesantes del Alto Loa:

<i>Aquí llega tu Diablada a saludarte en tu día (bis)</i>	<i>Madre Guadalupe</i>	<i>Buenos días Madre mía</i>
<i>Con el corazón contento todos alegres llegamos (bis)</i>	<i>Mi canto ofrezco a ti Bailando y cantando</i>	<i>Reina del pueblo de Ayquina</i>
<i>La luna desapareció y el sol que ya se asoma (bis)</i>	<i>Yo me siento muy feliz Hoy tu cumpleaños</i>	<i>Te saluda tu Diablada Madre mía soberana</i>
<i>Amaneciendo un nuevo día de tu fiesta madre mía (bis)</i>	<i>Lo celebro con amor Por ello he venido</i>	<i>Ya llegó el 8 de septiembre Es tu día Guadalupe</i>
Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria, Caspana.	Diablada Hermanos del Norte, Ayquina. Ver alba DHN aquí .	<i>Te venimos a saludar Con toda nuestra alegría</i>
		Gran Diablada Calameña, Ayquina.

6. Procesión

En este evento la imagen venerada es sacada del templo y cargada en andas por los devotos/as, principalmente por los/as integrantes de las agrupaciones de Bailes, quienes por un largo trayecto la celebran con sus danzas, cantos y plegarias. La procesión tiene una duración aproximada de 3 o 4 horas y es un largo recorrido que junto a un terreno dificultoso exigen un gran esfuerzo físico a los participantes. En el caso de los/as bailarines/as hay que considerar el peso añadido por los trajes y caretas que portan, además de los momentos en que deben bailar.

Durante la procesión, cada uno de los Bailes Religiosos dedica sus cantos preparados para la ocasión. Por este motivo, se produce un sistema de circulación o rotación en la posición de las agrupaciones, donde luego de cantar a la imagen deben ir abriendo paso para que las otras agrupaciones avancen y puedan hacerlo de la misma forma. Además, durante el recorrido existen determinados puntos o estaciones donde los/as devotos/as se detienen a orar y hacer plegarias.

En el caso de la fiesta de Ayquina, la procesión de la Virgen Guadalupe se realiza el día 8 de septiembre y cuenta con una participación multitudinaria en un recorrido donde se lleva

a la santa por casi dos kilómetros. En la fiesta de la Virgen Candelaria en Caspana se realizan dos procesiones, el día 1 y 3 de febrero, en estas destaca la presencia de todas las imágenes santas. (Ver procesión de Caspana [aquí](#)). Es decir, además de la Virgen Candelaria y otras advocaciones de la Virgen María, se cargan los santos patronos/os, como San Lucas, San Roque y San Santiago (Anexo 2. Imagen 6).



Figura 10: Procesión de la Virgen Guadalupe en Ayquina, el día 8 de septiembre de 2016.
Fuente: Fotomania SLR Calama.

7. Despedida

*“Ya llegó la hora de la despedida
llorando me voy
después de tanta alegría
tuvo que llegar el día
de la tristeza madre mía”⁵*

Si comenzábamos las fases del ritual promesante con la anhelada entrada de pueblo, una de las menos esperadas debido a la amargura de culminar la fiesta corresponde a la despedida, la instancia que tienen los integrantes del Baile para poder llegar al templo una última vez y poder despedirse de la imagen santa que ha movido su fe durante todo el año y especialmente durante los días festivos. Para esta instancia los bailarines se reúnen previamente, como es usual, alrededor de 20 a 40 minutos antes. Luego de agruparse, se

⁵ Fragmento del canto de despedida de la Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria de Caspana.

dirigen a la entrada de la plaza a esperar el minuto exacto en que les corresponde entrar. Cuando llega el momento, la agrupación puede efectuar un pequeño turno de baile que viene a ser el último. Terminado de bailar, los/as integrantes ingresan al templo, donde un silencio y peculiar atención de los/as asistentes marcan el ambiente emotivo y hasta dramático de la instancia.

De adelante hacia atrás los/as bailarines/as van tomando breves turnos para acercarse a despedirse de su chinita, su madre. Si un bailarín/a desea culminar su promesa y retirarse de las filas del baile, se quita su traje o alguna parte de este. Durante el evento se percibe una amargura y una tristeza que se refleja en los cantos de despedida que realizan justo al terminar de pasar ante la imagen. El caporal y en ocasiones los/as directivos/as se dirigen al baile y agradecen la presencia y participación de todos/as, se suma a sus palabras el cura o sacerdote presente, quien agradece a la agrupación por su participación y da su bendición. También se da un espacio donde se pregunta si algún presente desea integrarse a las filas de baile de la agrupación. Quienes lo hacen, son incorporados frente al altar y bendecidos como nuevos integrantes, luego se forman junto a los/as demás bailarines/as, quienes le prestan pañuelos o visten con alguna capa, simbolizando así el ingreso al grupo.



Figura 11: Bailarines de la Diablada Hermanos del Norte despidiéndose de la Virgen ante sus pies. Ayquina 2019. Fotografía facilitada por Rafael Castillo.

Terminando de cantar y despedirse de la madre santa, los/as integrantes comienzan a salir de la Iglesia. La tristeza se nota en varios rostros, pero un sentimiento de alegría por otro año cumplido y el ingreso de nuevos/as promesantes invade a la agrupación. Formados de forma más angosta debido al espacio, bailan rodeando la plaza, pasando por cada una de

las cuatro esquinas en las que hay mesas de piedra convertidas en altares para la actividad festiva y ritual, los/as bailarines pasan y se persignan en cada una, mientras bailan al compás de una diablada o trote. Finalmente, los/as integrantes del Baile se dirigen al calvario, donde se sigue con los agradecimientos, felicitaciones y bailan trote o cacharpaya para celebrar el culmino del tiempo festivo. Puedes ver parte de la despedida de la Fraternidad Diablada de Caspana [aquí](#).

Asociaciones y Agrupaciones de Bailes Religiosos

Debido a la cantidad de agrupaciones de bailes que participan en las festividades religiosas del Alto Loa, ha surgido de parte de sus mismos integrantes, la necesidad de levantar una organización en común que asegure la preparación de las diversas instancias y la participación de todas las agrupaciones. De esta manera se han formado agrupaciones o asociaciones de Bailes Religiosos, un tipo de estructura social organizativa de gran envergadura que, junto a otros agentes, se encarga de definir y desarrollar importantes aspectos, como las diversas actividades de carácter religioso durante el año, el programa oficial de la festividad y un sistema de cuotas para todos los bailes.

Al igual que un baile religioso, la Agrupación o Asociación de bailes cuenta con una directiva, conformada por puestos como presidenta/e, secretaria/o, tesorera/o, directores/as y cargo o junta de disciplina. Estos puestos son escogidos mediante los votos de los caporales y/o delegados/as de cada baile y son ocupados por integrantes de las diversas agrupaciones que participan en la festividad. Las asociaciones también tienen reuniones periódicas (cada un par de meses o más) y un sistema de pago de cuotas a nombre de cada baile. Las asociaciones identificadas en el Alto Loa son: la Central de Caporales de Ayquina, la Asociación de Bailes Religiosos del Santuario de Ayquina, la Agrupación de Bailes Religiosos de Caspana, la Agrupación de Bailes de Conchi Viejo, la Asociación María del Desierto del Loa, la Asociación de Bailes Religiosos del Pueblo de Kosca y la Comunidad Devotos de Urkupiña de Calama.

Las asociaciones de bailes y su organización elaboran también estatutos o reglamentos que deben ser acatados por cada uno de los Bailes Religiosos que forman parte de la Agrupación. Por ejemplo, una directriz bien conocida estipula que, si un bailarín/a quiere dejar un baile y desea formar parte de otro, no puede hacerlo si mantiene deudas en el primero. Esto es parte de una serie de aspectos normativos de los Bailes Religiosos y también de las agrupaciones o asociaciones de estos, que incluyen ámbitos relativos a la puntualidad, asistencia, presentación, participación y muchas veces, una rigurosa disciplina en las distintas instancias religiosas y relacionadas.

Los aspectos normativos en cuestión son percibidos por algunos integrantes de las diabladas como excesivos. Al respecto, Beto nos dice sobre la experiencia de su Diablada en la Agrupación de Bailes de la festividad en que participa:

Había mucho castigo, mucho castigo. Por ejemplo, los bailes que somos con tradición boliviana, las mujeres usan mucho las polleras, entonces nos castigaban mucho con el tema de que había polleras muy cortas, etcétera. Entonces en esos años ninguna mujer podía ir maquillada, hablemos ojos, labios, entonces había una persecución hacia los bailes grandes y que somos de tradiciones bolivianas. (Beto, 55 años. Bailarín caporal y exdirectivo. 24/02/2021. Calama)

Los castigos que menciona Beto se refieren a sanciones o multas de parte de la Agrupación. Algunas de ellas pueden ser de tipo monetarias, mientras que otras pueden influir en aspectos como, por ejemplo, el sorteo de horarios para los turnos de baile. Es decir, las faltas de un Baile Religioso, de sus representantes o sus bailarines/as puede significar que se le otorguen peores horarios o puestos para los turnos de baile. Complementando la experiencia de las normativas existentes, Camilo nos cuenta:

(...) no es porque sea caprichosa la disciplina de la Diablada sino porque nosotros pertenecemos a la Central, es como si viene el jefe *po*. (...) Entonces mientras nosotros dependamos de la Central estamos fritos, siempre nos van a molestar, por las faldas cortas, por las uñas pintadas, por los ojos, por los labios, cosa que no le hacen a la Asociación porque ellos por algo se fueron *po*, *cachai*, porque se abstienen de eso, además que la Central la manejan puros bailes chicos. (Camilo, 43 años. Bailarín y exdirectivo, 19/10/2019. Calama)

No estando de acuerdo con el funcionamiento, la administración y/o las normativas de la Agrupación de Bailes, algunos han decidido dejar de ser parte de esta y formar otra Asociación. El caso que más destaca es el ocurrido en 2011 con la Central de Caporales de Ayquina, donde tres agrupaciones de Bailes Religiosos, todos de más de 150 bailarines (bailes grandes), se retiraron de la Central de Caporales y formaron la Asociación de Bailes Religiosos del Santuario de Ayquina. Otro caso es el de Caspana, donde el Baile Tinkus abandonó la Agrupación de Bailes del pueblo en 2010 y más adelante lo hicieron otros tres bailes.

Durante una festividad, la Agrupación o Asociación de Bailes Religiosos tiene un rol fundamental y quienes componen su directiva y comités están encargados de gestionar el cumplimiento de las distintas actividades, horarios y hasta conteo de bailarines en los turnos de baile, como sucede en Ayquina. Sin embargo, los Bailes Religiosos y agrupaciones de estos no son los únicos agentes involucrados en la preparación de las festividades, puesto que se han identificado otros agentes, con quienes se relacionan directamente y deben ser tomados en cuenta en el conocimiento de las estructuras y formas organizativas levantadas por las agrupaciones de bailes.

1.3. Agentes y actores locales relacionados con los Bailes Religiosos

1.3.1. La Iglesia católica

Las agrupaciones de Bailes Religiosos y las asociaciones o agrupaciones que conforman establecen diversas relaciones con otros agentes involucrados directamente en la realización de las festividades devocionales. Uno de ellos corresponde a la Iglesia católica, cuya presencia en la comuna de Calama y el Alto Loa se enmarca además en la Diócesis San Juan Bautista de Calama, una estructura eclesial seguida por miles de calameños y calameñas, muchos/as de ellos/as, por supuesto, participantes de las celebraciones y danzas devocionales. Es la Iglesia central, desde Calama, la que designa sacerdotes para la actividad religiosa y evangelizadora en los distintos pueblos del Alto El Loa.



Figura 12: Obispo de la Iglesia de Calama durante la celebración de la eucaristía en la fiesta de la Candelaria en Caspana, el 2 de febrero de 2019. Fotografía de Parroquia San Francisco de Asís de Chiu Chiu.



Figura 13: Obispo durante eucaristía en la fiesta de Ayquina, el 8 de septiembre de 2016. Fotografía de la Municipalidad de Calama.

Durante las fiestas del Alto El Loa, la Iglesia a través de sus representantes y directivas asume un rol bastante protagónico en la organización de estas. Uno de los casos de mayor actividad religiosa es en la festividad de Ayquina, donde la Iglesia realiza decenas de bautizos, además de confesionarios, adoraciones al santísimo y misas, contando con la participación de varios sacerdotes y hasta el obispo en ocasiones. En la festividad también se hace presente el trabajo de grupos de pastorales juveniles calameñas, conformadas principalmente por estudiantes de establecimientos municipales y subvencionados, quienes participan custodiando a la imagen santa durante las procesiones, dentro de otras labores.

Durante otras festividades en el Alto Loa también hay bautizos y misas, pero la actividad eclesial y evangelizadora suele ser menos intensa. En Caspana destaca la existencia de una autoridad religiosa perteneciente al pueblo, quien ha sido legitimado a través de los años por la propia comunidad local, una situación que en los últimos dos años no ha estado exenta de tensiones e instancias de disputa entre la Iglesia local de Caspana, su comunidad y la Iglesia central de Calama, respecto a los representantes de la Iglesia católica en las festividades del Alto Loa y las cualidades de cada uno de estos.

En el caso de la Virgen de Urkupiña en Calama, la actividad religiosa de la Iglesia católica suele ser distinta que en los santuarios del Alto Loa. Durante los quince días antes al 16 de agosto, cada agrupación de baile realiza veladas a la Virgen, donde se realizan rezos y se comparte con bebidas alcohólicas en ofrenda ritual a la imagen. Los días 15, 16 y 17 se realizan misas donde destaca la integración Chile – Bolivia en la festividad.

Las relaciones entre Bailes Religiosos y la Iglesia se despliegan también fuera de los contextos rituales y festivos de los poblados, puesto que, en la ciudad de Calama, muchas agrupaciones de bailes, como las diabladas, participan en capillas y parroquias de distintos sectores de la ciudad. Ya sea para realizar las misas del baile o para la despedida de pueblo, aniversarios, actividades de evangelización y pastorales. Salo, nos cuenta sobre la actividad que su Diablada desarrolla desde un espacio atribuido a la iglesia y su actividad pastoral:

(...) hemos trabajado también con distinto apoyo a distintas causas que tienen que ver con la Iglesia, si requieren de alguna colaboración nuestra ahí nosotros estamos, en nuestro aniversario, por ejemplo, hemos desarrollado el tema social, la línea de colaborar con la comunidad, básicamente con gente de escasos recursos o de riesgo social. (Salo, 58 años. Bailarín y directivo, 24/02/2021. Calama)

Por otra parte, esta estrecha relación entre los/as bailarines de las agrupaciones promesantes y la Iglesia Católica de Calama permite que algunos/as promesantes desarrollen o profundicen su vivencia de la fe y actividad religiosa. Ester, una socia de una de las diabladas de Ayquina, manifiesta: “yo igual a través del baile crecí en mi fe porque igual después empecé a participar más activamente en la Iglesia. Soy ministra de la primera comunión, no ejerzo sí, pero puede una hacer un responso, una liturgia, y eso porque yo empecé en la diablada”. (Ester, 51 años, socia y junta de disciplina, 19/10/2019. Calama).

La experiencia que se acaba de exponer muestra como parte de la acción evangelizadora de una estructura religiosa que, como hemos visto, de forma dinámica y atractiva se integra con la comunidad local. En ese sentido, los Bailes Religiosos son actualmente una población de gran importancia para la Iglesia Católica local, por su gran llamativo y fuerte actividad devota, sobre todo cuando la valoración y adhesión a la Iglesia Católica parece disminuir cada vez más.

1.3.2. Las comunidades indígenas

Las festividades religiosas del Alto Loa se realizan en pueblos y territorios donde existe un importante sustrato social y cultural precolonial. La presencia histórica de grupos étnicos luego reconocidos y auto reconocidos como indígenas marcan un precedente al momento de pensar las festividades religiosas postcoloniales del Alto El Loa y la población que participa de ellas⁶.

En la mayoría de las festividades religiosas de los pueblos del Alto El Loa la población participante es predominantemente indígena debido a la tradición étnica e interétnica histórica de la zona (Morales, 2013), la que ha estado acompañada de una fuerte tradición familiar y comunitaria, además de una actividad religiosa tanto católica como “andina”. En fiestas como San Santiago y la Candelaria de Caspana, San Francisco de Chiu Chiu y San Santiago de Toconce, la actividad religiosa no hispano-colonial es bastante fuerte en determinadas instancias, las que incluyen momentos de ritualidad con pagos a la santa tierra y a los/as abuelos/as o antepasados, con la utilización de determinados elementos rituales como el alcohol, las hojas de coca, la harina de maíz y los inciensos o sahumerios.

Un caso distinto sucede con la fiesta de Guadalupe en Ayquina, la que debido a su urbanización y gran popularización congrega una mayor cantidad de población sin pertenencia o reconocimiento a un pueblo originario, por lo que la actividad religiosa manifestada es marcadamente católica, con apenas unos guiños a lo considerado andino. De todas formas, un par de personas me han manifestado conocer que antes de comenzar la fiesta, algunas personas del pueblo de Ayquina “hacen las costumbres”, indicando la actividad religiosa y espiritual no hispano-colonial que se lleva a cabo.

Dentro de las festividades se reconoce la importancia que tiene la comunidad indígena y sus miembros, al igual que las personas que viven en el mismo pueblo: los/as comuneros/as, los/as abuelos/as, los/as antiguos/as. Al respecto, Salo dice:

Así a grandes rasgos es como nace la Asociación, nos costó bastante, pero si también tuvimos hartó apoyo por parte de la Iglesia y también por parte del pueblo de Ayquina porque la fiesta no solo la hacen los Bailes Religiosos, la hacen todos y hay una importancia con la comunidad, como dueños del pueblo tienen mucho y son los que también están a la cabeza, así que ellos también tienen sus ideas que las presentan. Entonces se trabajó en conjunto a

⁶ Calama concentra la mayor cantidad de población indígena en la Región de Antofagasta, al año 2002 se registraron 13.870 personas, de las cuales un 90.5% habitaría en el área urbana de Calama (INE, 2002). En 2017 el número de personas que se reconocen como pertenecientes a la nación o pueblo Lickanantai en la misma Región asciende a 25.262 (INE, 2017). Si bien no contamos con datos cuantitativos respecto a la concurrencia o participación de la población indígena en las festividades del Alto El Loa, los datos etnográficos muestran una gran participación de esta y de las comunidades. En específico, las comunidades Lickanantai o atacameñas de Caspana, Toconce, Lasana y Ayquina - Turi, además de las comunidades indígenas de Conchi Viejo, Chiu-Chiu y Cupo.

la Iglesia, la Central de Caporales, la Asociación y la Comunidad. (Salo, 58 años. Bailarín y directivo, 24/02/2021. Calama)

Al igual que en Ayquina, en todas las festividades del Alto El Loa, las comunidades indígenas participan de forma activa en la organización de la fiesta, constituyéndose como uno de los actores fundamentales de la misma, planteando, a través de sus directivos/as, sus opiniones y posturas. De todas formas, la celebración de las festividades religiosas marianas y patronales es solo una de las actividades del calendario ritual y festivo de las comunidades indígenas del Alto El Loa.



Figura 14: Mujeres de Caspana cargando a la Virgen Candelaria durante la fiesta 2021, realizada siguiendo protocolos por la pandemia del COVID-19. Fotografía facilitada por Ariana Anza.

Por último, agentes que también juegan un rol dentro de las festividades devocionales corresponde a las autoridades y cargos públicos locales. Debido a la asistencia masiva a las festividades religiosas del Alto El Loa en la comuna de Calama, las autoridades del Gobierno Regional y en especial la Municipalidad de Calama deben ocuparse de ciertos servicios públicos, como la seguridad y el aseo, además de la fiscalización de actividades

comerciales durante los días de celebración. Por esto, establecen canales de comunicación con los agentes involucrados y mencionados hasta ahora.

Una materia en especial que involucra tanto a los Bailes Religiosos como a las autoridades es el paso transfronterizo de músicos extranjeros contratados para prestar sus servicios durante todos los días en que se extiende la fiesta. La ley de Migración y Extranjería ha sido modificada y, en una de las últimas versiones se establece un cambio de gran importancia para las actividades de las agrupaciones de bailes. Catalina me ha contado al respecto, desde su experiencia y la de su agrupación dice:

(...) cambió la ley de extranjería, pero para el tema de poder trabajar con una visa gratuita, antiguamente la visa gratuita la daban aquí en la Gobernación, el Gobernador determinaba, autorizaba la visa y ahora la ley cambió y es en Santiago. (...) tienen que tener una visa de trabajo, ahora todo va a Santiago, ya no pasa acá que solamente piden el permiso acá. Es una tontera, esa gente no tiene idea de lo que hacemos nosotros, además somos un baile religioso, no sacamos provecho de la banda, si se le paga, obviamente, pero nosotros no sacamos provecho de esa banda. (Catalina, 45 años. Bailarina y directiva, 02/11/2019. Calama)

Lo que nos cuenta Carolina es un problema sumamente significativo para algunas dinámicas fundamentales de estas festividades, como es el componente musical que implica contar con una banda deliberadamente escogida por cada agrupación. Las agrupaciones de la fiesta de la Virgen Urkupiña en Calama fueron quienes en 2019 vieron más frustrados sus planes de danzar con la banda que esperaban. Al respecto, Catalina agrega:

(...) hicimos huelga ahí, estuvimos todo el día afuera de la gobernación, todos los bailes estuvimos porque algo tenían que hacer, porque nos habían avisado el día anterior a la fiesta que la banda no entraba, y la banda venía viajando, entonces fue eso y al final nos dio la cara la Gobernadora y dijo ya, “no importa lo que diga Santiago y la fiesta va” pero estuvimos hasta el último día. (Catalina, 45 años. Bailarina y directiva, 02/11/2019. Calama)

A través de este relato podemos evidenciar la desinformación existente en torno a estas danzas y agrupaciones de Bailes Religiosos en general y, más aún para un centralismo que desconoce sobre algunas prácticas sociales y culturales históricas del actual Norte de Chile. Hemos visto entonces, como algunas agrupaciones de Bailes Religiosos mantienen comunicación con autoridades y cargos públicos que derivan de la administración estatal y gubernamental para poder realizar gestiones necesarias para la realización de las festividades devocionales. Otras instancias de dialogo incluyen solicitudes formales de parte de los Bailes Religiosos y agrupaciones/asociaciones para poder hacer presentaciones de baile y pasacalles en espacios públicos de la ciudad de Calama, para lo cual deben contar con autorización de la Dirección de Tránsito de la Municipalidad.

De esta forma se hacen presentes algunos de los principales agentes que participan junto a los Bailes Religiosos, en las festividades religiosas. Salo comenta las relaciones con los agentes o entidades que estructuran las festividades religiosas:

Me tocó participar activamente en ese reglamento que fue hace 3 años atrás si no me equivoco, junto a la comisión de disciplina, la Comunidad del pueblo, el Padre David, la Asociación y la Central y se estructuró un reglamento de la fiesta en el cual se establecen los tiempos y se establece toda la secuencia en términos del alba, en término de despedida de pueblo y todo eso, y ahí quedo eso estipulado y ahí quedo. Participó la Central y nosotros como Asociación, entre los 3, fue durante todo el año, teníamos reuniones e íbamos armando el reglamento y al final surgió así y el reglamento lo tiene la comunidad de Ayquina. (Salo, 58 años. Directivo, 24/02/2021. Calama)

Podemos constatar que las festividades devocionales son estructuradas con reglamentos y programaciones elaboradas por un trabajo conjunto entre la Agrupación o Asociación de Bailes Religiosos, la Iglesia local representada por sus directivos y algún sacerdote, la comunidad indígena de cada pueblo y, conociendo el caso particular de Caspana, en ocasiones se hace participe la junta de vecinos. Estos agentes, cada uno con particularidades y distinciones, trabajan articuladamente para poder asegurar la realización de los eventos religiosos.



En el primer apartado destacan algunos aspectos como el crecimiento sostenido de varias agrupaciones de Bailes Religiosos a partir de la década de los 60's, configurando una diversidad de danzas devocionales que nos demuestran la relevancia de este fenómeno en el contexto social y cultural del Alto Loa. El crecimiento sostenido de las agrupaciones de bailes produjo una diversificación de estos y, a su vez, produjo también una diferenciación social que no está exenta de situaciones conflictivas entre distintos escuadrones y/o agrupaciones de bailes.

Con el aumento de bailarines/as y la creación de nuevos escuadrones, se crean nuevas esferas de participación social, las fiestas se hacen cada vez más populares, en especial la de Ayquina, y existe una mayor participación de diversos sectores sociales de la población loína. Las agrupaciones y asociaciones de bailes se consolidan como instituciones y como importantes estructuras de la sociedad civil, caracterizadas por su fuerte actividad devota y una composición intergeneracional presente en la mayoría de ellas. En el interior de estas agrupaciones de bailes hay un importante traspaso de conocimientos, prácticas y costumbres, se transmiten valores y esquemas de acción desde temprana edad que configuran ciertos aspectos de los/as bailarines/as promesantes mientras son parte de la institución.

Los aspectos configurados corresponden a lo que hemos llamado *habitus* promesante (Mercado, 2014), de gran relevancia pues permite comprender la relación entre las representaciones identitarias y las estructuras que organizan sus prácticas. Dentro de las agrupaciones se socializan una serie de valores, morales y culturales, que definen y guían la vida social de los sujetos que la conforman. De acuerdo Gavazzo, "el disciplinamiento obtenido a partir de la experiencia de pertenecer a una fraternidad no sólo permite insertarse

en ámbitos identitarios, sino que también constituye una forma de control social de las mentes y las prácticas” (Gavazzo, 2002, p. 57).

Algunos de los valores o esquemas de acción que conocimos, además de la actividad religiosa y devota, son el amor y respeto a la institución a la que se pertenece, así como la asistencia y responsabilidad en las diversas actividades. Además, de acuerdo con Guerrero (2013), una gran cantidad de agrupaciones de Bailes Religiosos del Norte de Chile impulsa una identidad nacional a través de la ejecución de las danzas. En la mayoría se trata de una identidad nacional chilena, sin embargo, a través de los registros etnográficos se constata que las agrupaciones de Diablada del Alto Loa representan la danza en su formato orureño y que los/as bailarines/as impulsan y representan una identidad boliviana a través de la performance danzada.

De todas formas, en varias de las fases del ritual promesante se hacen presentes fuertes insinuaciones nacionalistas y patrióticas chilenas impulsadas, principalmente, por algunos de los agentes y actores organizadores de las festividades, como la Iglesia católica y la Municipalidad de Calama.

Algunas demostraciones patrióticas en las festividades ocurren durante las noches de víspera y celebración post medianoche, como muestra el registro audiovisual de esas actividades en Ayquina, donde es costumbre entonar el himno nacional de Chile después de las 00:00 horas, en un ambiente de gran conmoción. Es notable también como se colocan banderas chilenas en los templos y alrededor de las imágenes santas durante sus salidas y procesiones, en ocasiones también se colocan banderines tricolores en las plazas y calles. Un ejemplo aún más notable es la existencia de la “Cruz de Chile” en uno de los calvarios de Ayquina, instalada con motivo de la celebración del Bicentenario de la República de Chile en 2010. (Anexo 2. Imágenes 7 y 8). Una cruz de 10 metros de alto con los colores blanco, azul y rojo que se alza como monumento representativo del vínculo de la Iglesia católica y el Estado chileno.

Casos como los anteriores nos muestran que los intentos por perpetuar el sentimiento de chilenidad en los/as habitantes del Norte del país siguen presentes, la chilenización no ha terminado. Al referirnos a chilenización hablamos de un fenómeno histórico desplegado a partir de la anexión de este territorio (Norte de Chile) a la soberanía nacional después de la Guerra del Pacífico y que pretende “desplazar los nuevos territorios conquistados a los principales puntos de referencia con los que se define la nación chilena” (Guerrero, 2013, p. 103). En términos históricos, La Escuela Nacional es el principal instrumento, aunque no el único, y se acompaña por hitos como el cambio del clero peruano por el chileno.

La chilenización se sostiene en el proceso de construcción del Estado-nación, cuyo requisito más importante es convertir a los ciudadanos del Estado en una nación que comparta no solo una bandera y un gobierno, sino también un pasado común que los unifica, aquello que Anderson (2000) ha llamado “la comunidad imaginada”, en donde el más efectivo de los pasados explica satisfactoriamente el origen de las realidades sociales presentes, promete la corrección de las injusticias sociales y postula el futuro promovido

por el Estado como su objetivo ideológico. Si tal pasado no existe, la invención de la tradición puede crear tal herencia (Hobsbawm & Ranger, 2002).

De acuerdo con Guerrero (2013) es por eso que la idea de la celebración de 200 años de la Independencia resultó tan atractiva y solvente en el Norte de Chile, pues aquí se ha construido una memoria fundacional que se remonta a la Guerra del Pacífico y a difundidos idearios sobre tropas chilenas venciendo a un enemigo en común, ganando así el mar y los territorios ricos en minerales.

Sucede entonces que las demostraciones de chilenidad en determinados momentos de las festividades, así como el uso de símbolos patrios y otros recursos simbólicos, no suprimen la representación y celebración de la bolivianidad al interior de los mismos contextos festivos. Resulta muy relevante que en muchos lugares del Norte de Chile e incluso el resto del país, lo boliviano es comúnmente asociado a lo indio o a sujetos migrantes, pero en estos contextos devocionales y a través de la performance danzada la bolivianidad es incluso una especie de modelo cultural a seguir, introduciendo sin duda la tensión en el imaginario de nación homogénea que ha construido la República de Chile.

Elementos constitutivos de la danza de La Diablada y sus representaciones identitarias en el Alto Loa

2.1. Coreografía y gestualidad

Tratándose de una danza de argumento cristiano que representa una lucha del bien y el mal, la danza de La Diablada agrupa una serie de personajes que forman parte de una narrativa de diablos y diabladas que son comandados/as y convertidos/as por el ángel o arcángel. Los personajes que encontramos en las diabladas del Alto Loa son el arcángel Miguel y/o ángel Gabriel, lucifer, satanás, huari, china supay, china doble cara, china ñaupa, diablo, diablesa, viuda, yana, oso, cóndor, figuras (alma o condenado y variaciones de osos), pecado capital, virtud y tentación (Anexo 2. Imágenes de la 9 a la 24). También se encuentra el cóndor y el jukumari u oso andino (*tremarctos ornatus*), los únicos que no corresponden a la tradición cristiana. Ambas representaciones (personajes) suelen ser utilizadas para argumentar o destacar un componente prehispánico de la danza, por su tradición en el paisaje andino y su relevancia para algunos grupos étnicos.

Cada uno de estos personajes es representado por los bloques de bailarines/as, es decir, todos/as los/as bailarines/as del bloque utilizan un traje en común correspondiente a un determinado personaje. Si bien existen personajes que son característicos de una agrupación de Diablada en particular, en general, todas comparten los mismos bloques y personajes (Anexo 1. Tabla 5). Al momento de bailar, cada bloque o escuadrón sigue una formación respecto a los otros. Como ya sabemos, el ángel o arcángel lidera las tropas de diablos/as. Justo detrás se ubica el diablo mayor: lucifer, seguido por satanás, la china supay, china doble cara, dejando más atrás a las diablesas y los diablos. Las figuras como el cóndor, almas y osos, a veces, varían su posición, pudiendo estar adelante o ir cambiando durante el turno de baile.

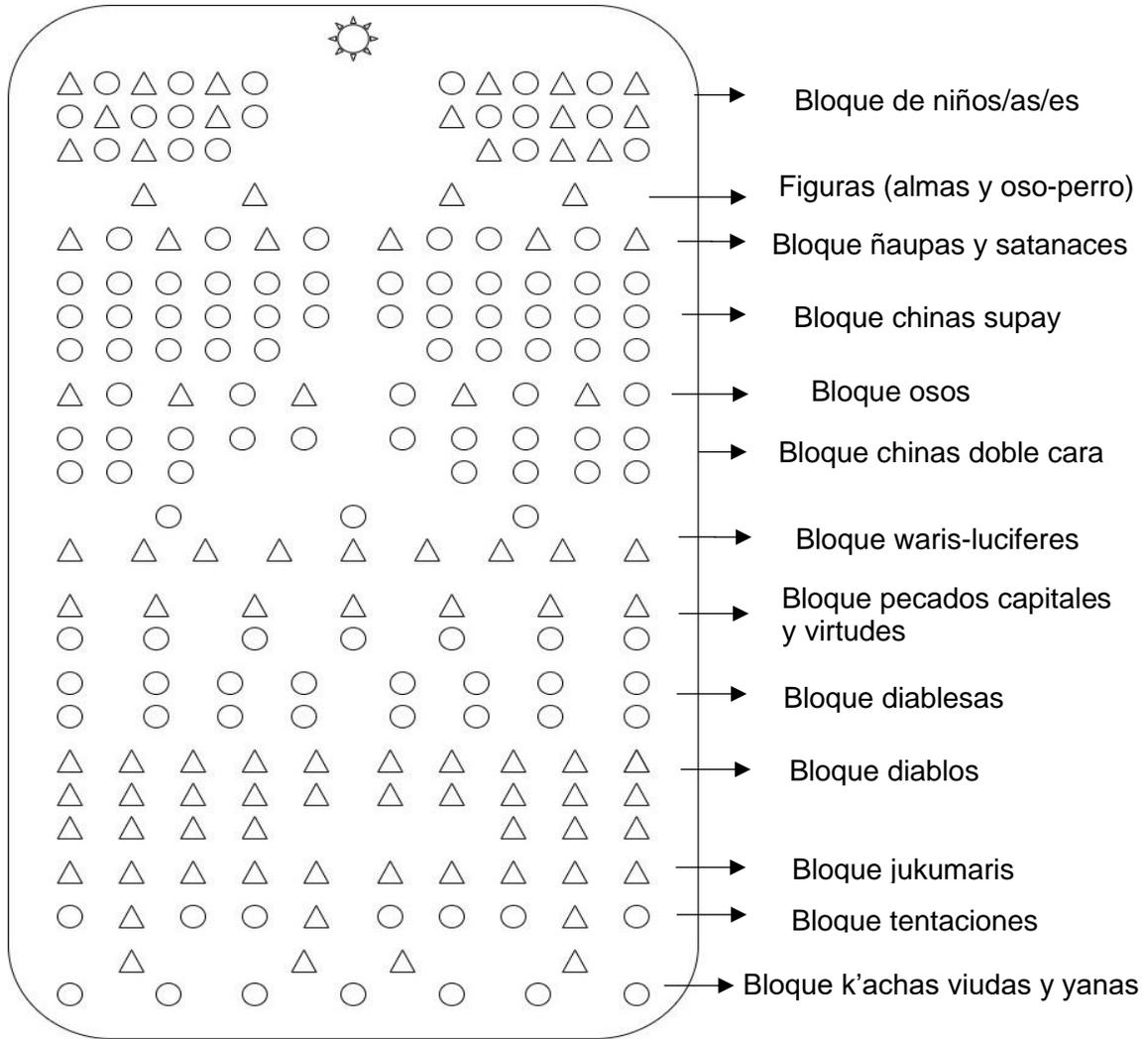
El patrón coreográfico de La Diablada se sustenta en los bloques o escuadrones (filas del baile) los que ejecutan diversos pasos que, en sí mismos, corresponden a un patrón de movimientos que incluye alzamientos de rodillas, giros, saltos y patadas con ambos pies. Durante el turno de baile, cada uno de los bloques o escuadrones avanza haciendo sus pasos, en sentido hacia la imagen santa. El flujo de movimiento de los bloques de bailarines/as puede ser en conjunto, donde todos avanzan en la medida que se habilita el espacio, o bien, puede ser que un solo bloque avance y cuando llega al final del espacio delimitado, recién lo hace el próximo. A continuación, se presenta el caso de dos turnos de baile, a través de algunas narraciones realizadas a partir de mis trabajos etnográficos de observación y participación en torno a estas instancias devotas por excelencia en el Alto Loa.

Turno de baile de la Gran Diablada Calameña - Fiesta de Ayquina

En un ambiente de mucha expectación vivido por los centenares de personas que esperan ver el turno de la Diablada en la plaza, irrumpe la figura de un ángel de brillantes tonos dorados y grandes alas, quien dirige a la banda musical que se precipita a entrar por el arco principal de la plaza y situarse justo en el frontis de esta. Se asoman por ambas entradas de la plaza, decenas de caretas con cuernos de los colores más llamativos. El ángel, que es caporal del Baile, toca el silbato para dar la orden de inicio y, de repente, la banda de bronces comienza a tocar estrepitosamente una melódica tonada como de marcha.

Detrás de dos elegantes directivos que ingresan alzando los estandartes de la agrupación, comienzan a ingresar los/as bailarines/as por el frontis y una esquina de la plaza. En un lapso de dos minutos, doce grandes y fantásticos bloques con trajes y caretas de múltiples tamaños y colores ingresan y se ubican en toda la plaza, la que de pronto parece pequeña al tener más de doscientos bailarines/as danzando en su interior. Una vez acomodados todos los bloques, comienzan a circular hacia atrás en filas de dos por los costados, para así volver al comienzo y poder nuevamente avanzar de frente a la imagen santa.

Luego de dar una primera vuelta marcando el paso base, cada escuadrón, siempre guiado por el ángel o arcángel, comienza a realizar sus pasos. Estos patrones coreográficos combinan ágiles movimientos como desplazamientos laterales y los mencionados giros, saltos y patadas. Cada bloque combina estos movimientos de distintas formas y algunos incluso salen de la formación para cruzarse o hacer figuras. En el caso del bloque que agrupa a los satanaces y las ñaupas, por ejemplo, uno de sus pasos consiste en un previo marcaje de 3 tiempos que además de hacerlo con los pies, se gestualiza con un movimiento de brazo. Al contar los 3 tiempos se precipitan a avanzar con 2 saltos seguidos con la pierna derecha adelante para luego, siempre avanzando, dar un giro sobre su eje, primero a la derecha y luego a la izquierda. Esto lo repiten 2 o 3 veces hasta llegar al tope del espacio delimitado.



Simbología

△ = Bailarines hombres

○ = Bailarinas mujeres

☀ = Imagen santa

Figura 15: Formación por bloques de la Gran Diablada Calameña en la plaza de Ayquina (2019).

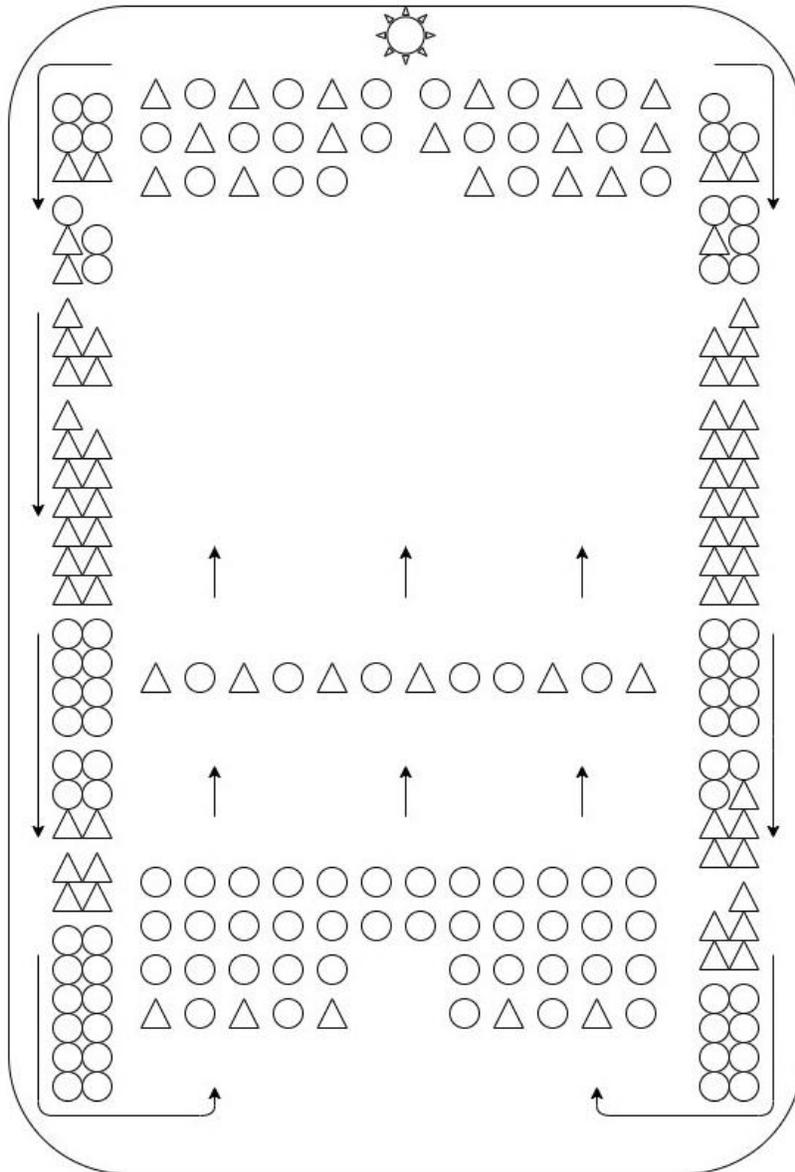


Figura 16: Flujo de los bloques de bailarines/as en el patrón coreográfico de la Gran Diablada Calameña durante su turno de baile en la plaza.

Como sabemos, por la cantidad de agrupaciones que ofrecen su danza a la imagen santa, el tiempo con el que cuenta cada una de estas es acotado. Por esto, cada uno de los bloques en la Gran Diablada Calameña alcanza a realizar alrededor de tres pasos y cuando faltan cinco minutos para el término, los/as bailarines/as comienzan a salir de forma expedita por el costado de la plaza, siendo ayudados en las escaleras por los/as socios/as y apoderados/as. Junto a ellos/as sale, por supuesto, la banda, cuyos músicos en movimiento no dejan de interpretar las melodías con gran ímpetu.

Saliendo de la plaza, el cansancio se comienza a sentir para varios/as. Aun así, la agrupación se dirige por un costado a una explanada ubicada justo en la parte trasera de la Iglesia, donde continuarán con el turno de baile por otros 30 minutos. En este lugar, la banda se ubica a un lado y los/as bailarines/as cuentan con un espacio más angosto, pero más largo para poder bailar. De forma espontánea, otros centenares de espectadores se juntan alrededor de la llamativa agrupación, sin duda una de las más grandes y relevantes dentro de la festividad de Ayquina y los Bailes Religiosos del Alto Loa.

Turno de baile de la Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria - Fiesta de Caspana

En la fiesta de Caspana participan dos agrupaciones de Diablada, la más antigua de ellas, fundada en 1997, es la Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria. Actualmente cuenta con una cantidad de bailarines que asciende a 50, convirtiéndose en una de las agrupaciones, junto al Baile Tinkus, más grande de la festividad. El turno de baile inicia con la banda que entra a la plaza tocando sus instrumentos e interpretando sus melodías, justo detrás del estandarte de la institución y, a continuación, los/as bailarines/as. Esta agrupación cuenta con diez bloques que realizan pasos en común a medida que avanzan (pasos de avanzada), además de algunos pasos en 2 filas paralelas. Solo en una ocasión cada escuadrón realiza su paso en particular, mientras el resto espera su turno a los costados.

Además del patrón coreográfico por escuadrones, la Fraternidad Diablada realiza una serie de figuras y formas con la totalidad de bailarines/as. Algunas de estas figuras grupales son el tridente, el sol, el círculo y la víbora, además del símbolo religioso de la cruz. La coreografía grupal para formar esta última consiste en que las mujeres forman 2 filas, una de ellas avanza en línea recta y la otra avanza para luego cruzarse por el medio, formando así una cruz. Al mismo tiempo, los hombres que también hacen una fila rodean la cruz hecha por las mujeres, formando un gran círculo alrededor. Habiéndose ubicado todos/as, el caporal toca el silbato y las mujeres comienzan a avanzar con brincos en que sobresale una pierna, haciendo parecer que la cruz se mueve en su propio eje, mientras los diablos saltan alrededor en sentido contrario. Para volver a la formación, las mismas filas del comienzo avanzan por los costados hacia atrás, para así volver a avanzar de frente, formados/as en bloques.

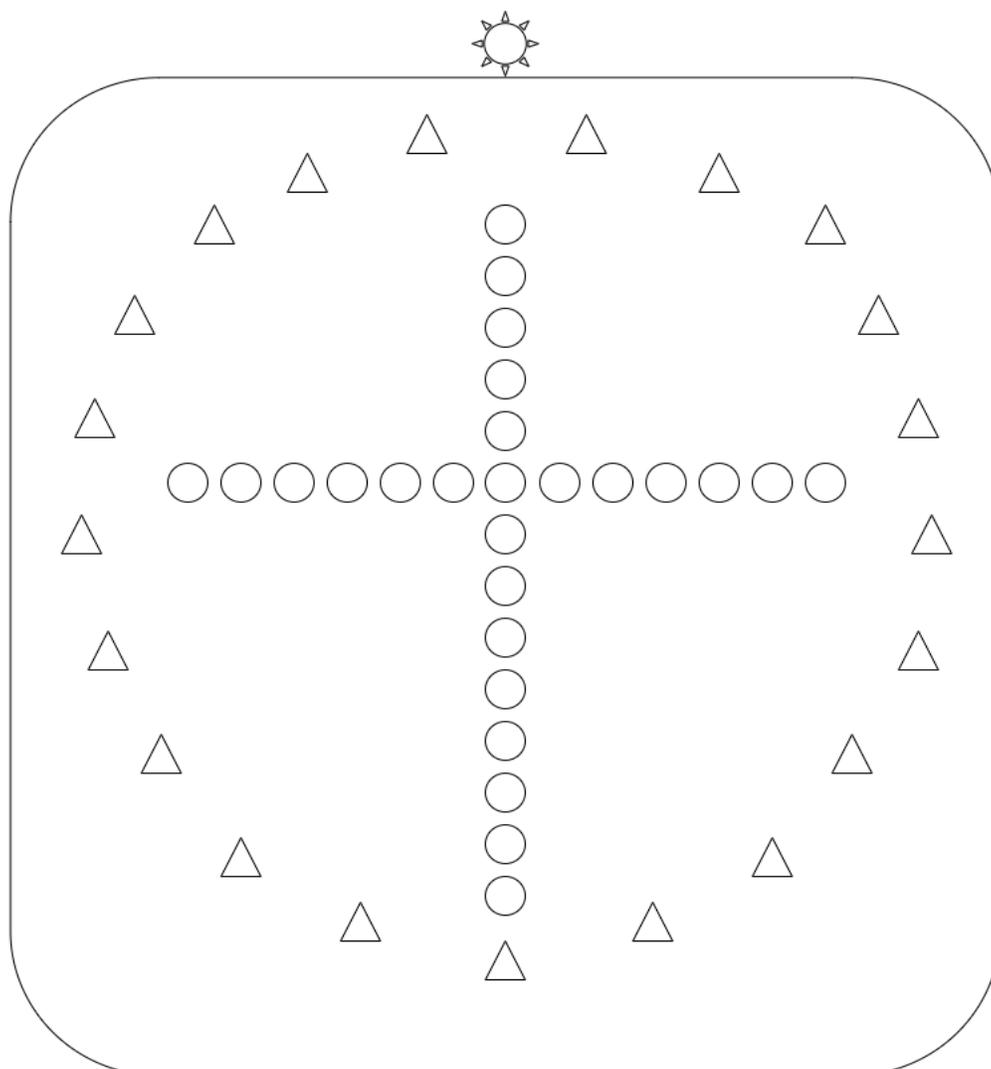


Figura 17: Diagrama de formación de baile grupal correspondiente al paso de cruz con círculo alrededor de la Fraternidad Diablada Ciervos de La Candelaria de Caspana.

Una vez cumplido el tiempo designado para entregar su danza como acto ritual y devocional, el caporal hace una señal al cargador/a del estandarte y a la banda para que comiencen a salir. Justo detrás, los bailarines se forman más juntos para salir por el arco de la plaza, derrochando alegría y emoción. En el caso de la festividad de la Virgen Candelaria de Caspana, los turnos de baile son de duración más variable que en Ayquina, algunos son de 25 o 30 minutos y otros de 45 o 50 minutos. La cantidad de turnos corresponde a 3 o 4 por día, destacándose como los Bailes Religiosos cubren la actividad devota durante todo el día, noche y algunas horas de la madrugada.

En cuanto a la expresividad y gestualidad de los/as bailarines/as, en general, incluye el movimiento de pañuelo de lado a lado, una postura erguida y un marcaje de paso firme al

ritmo del bombo. Las diabladas suelen tener una disposición corporal y una performatividad muy imponente, llamativa y lujosa que se acentúa con los trajes y máscaras utilizadas. Se ha instaurado, además, el realce de la sensualidad en torno a las mujeres y la “figura femenina”, asociada además a la narrativa de la mujer como tentación de la carne que, enmarcada en una estructura de lógicas capitalistas y sexistas de los cuerpos, sostiene la hipersexualización y cosificación de las mujeres en estos y otros contextos festivos.

Sobre algunos aspectos que abordan la gestualidad y expresividad de la danza, Nelson dice:

Al hacerlo tan rápido los pasos pierden la delicadeza que deben tener, como el orden, como la magnificencia si se puede llegar a decir, dentro de los pasos que se realizan en La Diablada. El estilo de baile que tenemos, como la rectitud al bailar, la formación, el estilo, como la elegancia, la prestancia, todo eso que no por ser soberbio, pero pienso que es como lo que nos distingue. (Nelson, 21 años. Bailarín caporal, 18/06/2020. Calama)

Resulta interesante cómo la expresividad y disposición corporal de los/as bailarines/as, en el caso de la gran fiesta de Ayquina, está asociada a categorías que distinguen entre bailes “grandes” en contraste a otros bailes “chicos”, una diferenciación que más allá de aspectos numéricos de integrantes, establece sin duda otros aspectos simbólicos que deben ser atendidos. Al respecto, nos dice Marco:

Lo que pasa es que esas diabladas siempre han sido grandes, por eso como que las diabladas yo las veía muy lujosas a todas, en cuanto a trajes, en cuanto a banda, en cuanto a todo y eso no me llamaba mucho la atención. Pero en general los bailes muy grandes no me gustan porque igual no puedes compartir mucho. (Marco, 30 años. Bailarín y excaporal, 11/09/2020. Calama)

En contraste con esa expresividad de la Diablada, una bailarina de un Baile de pocos integrantes entrevistada por Mercado (2014), nos cuenta:

acá en la Central hay bailes que son chiquitos, que son humildes, pero igual vale. Igual que nosotros, si todos vamos con una misma fe *pu*; si somos diferentes Bailes, unos más lujosos que se ven con más brillo, otros más sencillos, pero igual vamos todos en lo mismo. (Elisabet. Calama. 08/07/2012. En: Mercado, 2014)

La distinción entre Bailes grandes y chicos implicaría la manera de comprender y asumir la participación en la festividad por parte de los/as promesantes y agrupaciones. En ese sentido, las diabladas de Ayquina, como parte de los bailes grandes, suelen tener una disposición corporal y una gestualidad que contrasta a una de mayor sencillez y humildad de los bailes chicos. Mientras que los bailes grandes se caracterizan por contar con grandes bandas (varias de ellas traídas desde Oruro) y deslumbrantes trajes, otros bailes con una cantidad menor de integrantes suelen asumir una posición que destaca una vivencia de la experiencia promesante con una mayor atención en la fe y la austeridad.

Además de la diferenciación anterior, La Diablada en el Alto El Loa es considerada por la amplia mayoría de los/as integrantes de estas agrupaciones como una danza de origen y

tradición boliviana que, a su vez, se distingue de otras danzas de creación local, instaurando así una distinción que es reflejo directo de algunos de los sentidos identitarios asociados a estas danzas devocionales. Beto expone sobre esta situación de la siguiente forma:

Nuestra Diablada es básicamente de Oruro, se basa en la Diablada boliviana, en los ritmos, en la música, en los pasos, en los trajes, nuestros trajes siguen el mismo formato, modelo o estructura de las Diabladas bolivianas, a diferencia de las diabladas de La Tirana, estas tienen un ritmo que se llama 2x3 y es diferente, es un ritmo muy distinto como el que normalmente se muestra en el Festival de Viña, con el Bafochi y que se yo. (Beto, 55 años. Bailarín caporal y exdirectivo. 24/02/2021. Calama)

Patricia, socia activa de una Diablada de la fiesta de Ayquina por casi 30 años, nos cuenta:

Lo que pasa es que aquí hay una confusión y esa confusión la trae La Tirana. Se piensa que es la única Diablada en Chile, entonces cuando tu entras a la Diablada en Ayquina tú tienes que borrarte la imagen de que vas a La Tirana, no borrártela porque es mala, sino que tú tienes que entrar a la línea de Ayquina. (Patricia, 50 años. Socia, 08/11/2019. Calama)

Si nos detenemos en la observación formulada por la socia veremos que, efectivamente, la Diablada que se baila en las fiestas del Alto Loa tiene una expresión danzada distinta al estilo de la Diablada que predomina en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, la que, por lo general, se alza como referente de las danzas del Norte hacia el resto de Chile y los países vecinos. No obstante, las agrupaciones de Diablada en El Loa, con la excepción de solamente una, tienen una expresión danzada con elementos significativos y distintivos (corporalidad, gestualidad, coreografía, musicalidad y vestimenta) que siguen La Diablada de Oruro y su formato. Sobre estas distinciones en la danza, Armando dice:

Siempre he creído que la Diablada chilena existe, que no tiene nada que ver con la Diablada boliviana, la Diablada de La Tirana para mi es Diablada chilena, que tiene un ritmo de 2x3 y sus trajes son todos distintos, los trajes de ellos son distintos simplemente porque se basan en lo que la Iglesia católica les exige. (Armando, 33 años. Bailarín, ex caporal y directivo, 07/01/2021. Calama)



Figura 18: Diablos de la Tradicional, Auténtica y Cultural La Diablada de Calama exponiendo la bandera boliviana en el monolito de Topater, emblema de la toma de Calama por el Estado chileno. Fotografía facilitada por Miguel Castro.



Figura 19: Condor de la Tradicional, Auténtica y Cultural La Diablada portando el escudo de Bolivia en su traje. En una de sus manos cuelgan también pañuelos de los colores representativos de la nación boliviana. Fotografía facilitada por Rodrigo Pérez.

Las diferencias en la expresión danzada son sumamente relevantes para los/as integrantes y bailarines/as, quienes tienen como referentes a los distintos conjuntos de Diablada del Carnaval de Oruro. Desde una vereda que sigue la forma de bailar Diablada según como es representada en Bolivia, los bailarines/as del Loa establecen diversas relaciones de alteridad respecto de la Diablada de La Tirana o la también llamada Diablada chilena, desarrollando además posturas críticas respecto al origen y pertenencia de la danza. Sobre esto, Nelson comparte la siguiente postura:

la mal llamada “Diablada chilena”, que igual es una invención que personalmente no se de a donde sale, pienso que no tiene ni pies ni cabeza, no es como una crítica a la festividad donde se realiza sino como más a la forma de ser de La Diablada. Personalmente no la entiendo, tanto su ritmo, sus trajes, el lugar que se le da en Chile por parte de la gente de regiones más alejadas a la zona centro, a la zona sur, pienso que es como una mala vista, una mala imitación, una mala copia de la Diablada boliviana (...). Se ve en el caso de algunas localidades o conjuntos que tratan de crear esta como Diablada chilena, como intentando sobreponerse a la auténtica Diablada o la real Diablada, como a dar cátedra de cómo es la Diablada, en donde no se, inventan pasos que no van, figuras que no van, no sé, sinceramente algo nefasto que se da porque a nosotros que somos como la otra parte de Chile que si entiende que no todo nos pertenece o que nosotros no podemos dar cátedra de

cosas que no han surgido de aquí, ni de nosotros mismos. (Nelson, 21 años. Bailarín caporal, 18/06/2020. Calama)

Reafirmando estas distinciones, John, quien baila junto a su esposa e hija, dice:

que se respete la tradición, que se entienda que La Diablada no es chilena, sino que la Diablada es boliviana, tiene sus orígenes allá y que nosotros la tenemos que copiar como corresponde, eso es lo que yo espero para el baile que participa para la fiesta de Ayquina. (John, 45 años. Bailarín, 13/09/2020. Calama)

Al igual que estos bailarines, existe una gran cantidad de integrantes de las agrupaciones de Diabladas que además de realizar una representación de La Diablada boliviana, asumen y reivindican tanto el origen como la pertenencia de la danza al país de Bolivia, consolidando y reproduciendo así las categorías socioculturales chileno - boliviano. No obstante, los sentidos identitarios asociados a La Diablada distan de ser fijos y son a su vez sometidos a discusión en los diversos contextos festivos, dentro y fuera del Loa, de forma que los significados/sentidos identitarios se tensionan al interior de las mismas agrupaciones. Al respecto, Wence nos cuenta:

Se manifestaron grupitos nacionalistas y eso es grave en un grupo, criticando, lo han hecho constantemente, el tema de que La Diablada es de Chile y no es de Bolivia y los orígenes acá son bolivianos, lamentablemente. O no hablemos de boliviano, hablemos de los territorios, hablando en términos indígenas, son todos, y no es Chile solo o Bolivia solo, sino que cruzados los pueblos andinos tienen características importantes, culturales, de conocimiento andino, de territorio, de medio ambiente, entonces acá la gente también peca de ignorancia, mucha. (...) son cositas que hacen divisiones internas, de que “los bolivianos acá”, de que “los chilenos acá”, pero todos van a Bolivia a comprar los trajes. Hay un grupo grande ahí en la Diablada que no les gusta... son nacionalistas, eso es algo también importante decirlo, son nacionalistas y no les gusta la gente que baila La Diablada en “La Tradicional” o cosas así, no sé si tú te has dado cuenta que hay críticas a la banda, a la misma ropa *po*. (Wence, 49 años. Bailarín, exdirectivo, 12/11/2019. Calama)

Complementando, Armando dice:

Hasta el día de hoy hay gente que hace esos comentarios: “somos chilenos y no deberíamos bailar diablada boliviana”. De hecho, hubo una polémica hace años atrás en que se tocó una cueca boliviana y esta gente, este grupo tal vez de gente que cree en la Diablada o solo quieren pelear por pelear, lo cuestionó, hicieron una carta y cuestionando el tema. (Armando, 33 años. Bailarín, ex caporal y directivo, 07/01/2021. Calama)

Un caso distinto en la representación de la Diablada, lo demuestra la experiencia de Mario, quien nos cuenta lo siguiente:

(...) sacamos unos trajes, unos “chocman” que nosotros le decíamos, que eran unos diablos rojos, musculosos con las patitas flacas, esos duraron como 2 años. Esa fue como una humorada que nosotros queríamos representar al diablo como era, no como el típico

boliviano, ojos grandes. De hecho, bailamos ese año con unas caretas de goma, claro las pelucas chasconas, los trajes los hicimos nosotros, si era pura esponja con los músculos, calzas rojas, botas rojas y era musculoso. (Mario, 42, Bailarín, exdirectivo y caporal, 22/09/2020. Calama)



En el subapartado de coreografía y gestualidad hemos visto que en las festividades las diabladas son bailes grandes que, por lo general, son asociados a demostraciones de lujo y mucho brillo en sus trajes, diferenciándose en esos aspectos de otros bailes pequeños que suelen destacar una actividad devota más austera. Esto permite establecer una cierta relación con el estatus socioeconómico de quienes pertenecen a dichos bailes. Tal distinción de La Diablada como danza lujosa está asociada a ciertos elementos gestuales que ejecutan los/as bailarines/as, como el marcaje firme, la posición erguida, la prestancia y la elegancia al danzar. En ese sentido, de acuerdo con Mercado (2014), la danza promesante:

puede transformarse no solo en una expresión del estatus social de sus integrantes, sino que también en un vehículo de movilidad social, pues mediante la modificación de algunos aspectos expresivos se puede llegar a representar la idea de un mayor poder adquisitivo, e incluso llegar a alcanzar un mayor prestigio social en el contexto del mundo promesante. (Mercado, 2014, p.204)

Por otro lado, las situaciones y discursos que han sido expuestos por los/as mismos/as bailarines/as nos muestran otra distinción bien compleja: La Diablada es considerada por la amplia mayoría de bailarines/as de estas agrupaciones loínas, como una danza de origen y tradición boliviana, a diferencia de otras de creación local o chilenas. Por esto, bailarines/as y agrupaciones completas asumen una marcada diferencia que establece relaciones de alteridad respecto a la Diablada que se danza en La Tirana, pues tiene una expresión danzada distinta, con trajes y pasos coreográficos que se alejan o no corresponden a la original Diablada boliviana. Por el contrario, en El Loa, especialmente en las festividades de Ayquina y Urkupiña, los/as bailarines/as buscan “copiar como corresponde” la danza, pues se asume y hasta reivindica el origen y pertenencia de La Diablada al país de Bolivia.

Por último, vimos también que hay bailarines/as que no han estado o que no están conformes con algunas de las representaciones de la bolivianidad en la danza, cuestionando, por ejemplo, el uso de trajes de confección boliviana. Con esto podemos sustentar que a través de la practica danzada y los contextos asociados, los/as bailarines/as no solo expresan las identidades colectivas, sino que también las configuran y someten a discusión.

2.2. Vestuario e investidura

Inicialmente debemos tener en cuenta las diversas dimensiones que componen la vestimenta de las personas, las que incluyen sus funciones de uso y de símbolo. En primeros términos, la ropa puede ser comprendida como una especie de vestidura, al realizar una analogía con el perspectivismo amerindio propuesto por Viveiros de Castro (1996). En ese sentido, así como un chamán se viste con un animal en específico para ser percibido como tal y adoptar sus cualidades, una persona adecua su indumentaria según el contexto lo amerite. Esto correspondería a la función de uso de la ropa y no a los aspectos simbólicos de la misma, pues es vestida con el fin práctico de que un sujeto pueda realizar cierta acción.

Siguiendo tales postulados, las vestimentas de los Bailes Religiosos pueden ser interpretados de una forma similar. En el caso de La Diablada, los distintos personajes visten elaborados trajes (vestiduras) y caretas para personificar la figura del diablo y así realizar la performance danzada y la actuación de legiones del inframundo bailando comandados/as por el ángel o arcángel como parte de la macro narrativa de conquista y conversión. También, con el uso de los trajes y la personificación del diablo se intenta representar ciertas cualidades de este, como su gallardía y coquetería al moverse y danzar.

De acuerdo con Joanne Entwistle (2002) las distintas situaciones exigen diferentes formas de vestir, en ocasiones imponiendo códigos de vestir y en otras simplemente mediante convenciones que aceptan la mayoría de las personas. Por esto, la ropa “se ha de entender como una práctica contextualizada, resultado de las complejas fuerzas sociales y de las negociaciones individuales de la vida diaria” (p. 79). A su vez, plantea un sistema de la moda, comprendido como un sistema histórico y geográfico específico para la producción y organización del vestir que surgió en el transcurso del siglo XIV. Este sistema establece parámetros en torno al vestir, así como también produce ideas estéticas que sirven para estructurar la percepción y el consumo de estilos. “Aunque la moda sea importante para definir los estilos en un momento dado, éstos siempre están mediatizados por otros factores sociales como la clase, el género, la etnia, la edad, la ocupación, los ingresos y la forma del cuerpo” (Entwistle, 2002, pp. 60-61).

Los bailarines y bailarinas de Diablada utilizan trajes y caretas fabricados artesanalmente que poseen una serie de elementos distintivos según el personaje que representan, mientras, a la vez, tienen varios elementos en común. Aquellos personajes como el diablo y la diablesa utilizan una camiseta y calza de lycra o algodón elasticado, (o panti en el caso de la diablesa) ceñida. Sobre este “fondo” de color, en la parte inferior usan un pollerín de cinco puntas que cuelgan por delante y por atrás hasta el muslo, además de una faja de monedas que suenan al marcaje del paso.



Figura 20: Diablo de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2019. Fotografía facilitada por Rafael Castillo.



Figura 21: Diabla de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2019. Fotografía facilitada por Rafael Castillo.

En la parte superior llevan una pechera que cubre desde los hombros hasta el estómago. En la espalda lucen vistosas y lujosas capas, como una gran pañoleta decorada que cubre los hombros y cae en “v” hasta la parte posterior del muslo en el caso del diablo y diabla, y hasta la parte posterior de la pantorrilla en el caso de lucifer y satanás. Estos últimos dos, utilizan además grandes hombreras, una pieza también llamada *charretera* que sobresale por los lados, donde cuelgan flequillos y perlas que saltan junto al movimiento del bailarín/a.



Figura 22: Lucifer de la Tradicional Auténtica y Cultural La Diablada de Calama (2019). Fotografía facilitada por Rodrigo Pérez.



Figura 23: Satanás de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2019. Fotografía facilitada por Rafael Castillo.

En el caso de las chinas, como la china *supay*, china doble cara y china *ñaupa*, usan una blusa bien entallada y adornada, con mangas de tul o gasa con apliques. Colgando de los hombros usan una capilla con figuras bordadas y otros adornos, además de perlas o flequillos que cuelgan. En la parte inferior usan una pollera también decorada y voluminosa por los “falsos” que usan debajo, la pollera llega hasta los muslos en el caso de la china *supay* y doble cara, y más larga, como hasta debajo de las rodillas, en el caso de la china *ñaupa*.



Figura 24: China supay de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2018. Fotografía de Rafael Castillo.



Figura 25: China Ñaupá de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2019. Fotografía de Rafael Castillo.

Sobre el rostro los bailarines/as usan caretas o máscaras de diversos tamaños y colores, con cuernos, y figuras como dragones y víboras que sobresalen de la cabeza. Las máscaras de las mujeres son más pequeñas, apegadas a la cara y suelen tener dos cuernos o cachos, a veces acompañados de un dragón de una o tres cabezas en el centro. Junto al uso de estas caretas diabólicamente bellas, la mayoría de las mujeres usa un elaborado peinado de trenzas marías envueltas en cintas de colores y tulmas colgando.

Por su parte, las caretas de lucifer, diablo y satanás tienen un casco que cubre por completo la cabeza del bailarín/a, los rasgos son desproporcionados, con enormes narices, colmillos y ojos como dos grandes esferas. En la parte superior de la careta llevan cuernos que pueden ser simples, torcidos o ramificados, formando hasta cuatro o seis cuernos. Sobresale, además, un dragón de múltiples cabezas y, en algunos casos, la figura del sapo, la hormiga, el lagarto o la víbora. Según su tamaño y los materiales utilizados, las caretas pueden llegar a ser bastante pesadas, lo que, sumado a la poca disponibilidad de aire en su interior y la limitada visibilidad, le significa al bailarín/a una gran exigencia física y un acto

de entrega corporal sumamente sacrificado. Las caretas comenzaron siendo de yeso, más adelante de lata y luego de fibra de vidrio, material que es utilizado mayormente en la actualidad debido a su ligereza y firmeza.

El calzado corresponde a un par de botas de caña hasta la parte baja de la pantorrilla, con un taco pequeño en los hombres, mientras que uno más grande es usado por las mujeres. Las botas son generalmente de cuero y existe un diseño clásico de color rojo y blanco ampliamente utilizado, pero también pueden ser de cuero pintado de otros colores o forradas con tela, decoradas con figuras y apliques.



Figura 26: Botas de cuero pintadas blanco y rojo, correspondientes al diseño común y tradicional del diablo en el Alto El Loa y en Bolivia. Confeccionadas por el artesano botero Fernando Ramírez Encinas. Fotografía de Fernando Ramírez Encinas.



Figura 27: Botas de cuero con tacos, pintadas morado, plateado y rosado. Confeccionadas por el artesano botero Fernando Ramírez Encinas. Fotografía de Fernando Ramírez Encinas.



Figura 28: Botas de cuero con tacos, forradas con tela roja, decorada con perlas y apliques bordados. Confeccionadas por el artesano botero Fernando Ramírez Encinas. Fotografía de Fernando Ramírez Encinas.

En cuanto a la iconografía de los trajes, es parte de un espacio semántico asociado a la figura del diablo y el subsuelo desde una cosmovisión occidental, así como también, una naturaleza animal representativa de algunos territorios de los Andes del Sur que han sido habitados por grupos étnicos Uru y quechuas (víbora, lagarto, sapo y hormigas) y que hoy son parte de la mitología popular orureña - boliviana. Figuras de los animales mencionados, además de rostros de diablos, son confeccionados y plasmados en los trajes por artesanos/as bolivianos/as con hábiles y delicadas técnicas como el bordado o “entorchado” con hilos metálicos de colores (hilo milán), repujado en metal, trabajo con perlas, lentejuelas, piedras o gemas de fantasía y, más recientemente, pintado en tela (Anexo 2. Imagen 25).



Figura 29: Pollerín de 5 puntas para traje de Diablo confeccionado por artesano bordador Juan Carlos Condori. Contiene las 4 plagas de la mitología orureña: sapo, víbora, lagarto y hormigas. Fotografía de Juan Carlos Condori.



Figura 30: Cabeza de diablo hecha con técnica de repujado en metal. Pollerín confeccionado por el artesano bordador Juan Carlos Condori. Fotografía del artesano.

Los colores utilizados en los trajes son elegidos por los mismos/as bailarines/as, aunque en la decisión pueden llegar a tener injerencia los caporales o directiva. En general, cada bloque tiene un color de traje en común, lo que lo hace distinguir de otros bloques al interior de la agrupación. No obstante, en varios casos la agrupación completa, es decir, todos los bloques, utilizan colores que se han vuelto característicos o representativos de su colectividad e identidad. Al respecto, Marco señala:

Claro como que tienen todos sus colores bien definidos, bueno en general todo baile marca su color, pero por lo general los otros bailes lo hacen en sus teñidas de presentación y en las diabladas en el buzo *po*, en su mismo traje marcan el color, quizás por bloque no tiene que ser el mismo, pero tiene que ir un color en particular y eso yo creo que la caracteriza. (Marco, 30, bailarín y ex caporal, 11/09/2020. Calama)

Como dice Marco, cada Baile o agrupación marca su color distintivo. En el caso de la Gran Diablada Calameña, el color que la caracteriza es el naranja y negro, presente tanto en sus trajes, como en su tenida de presentación, logotipo y estandarte. La Diablada Hermandad tiene como color distintivo el calipso, el que también es usado repetitivamente en sus trajes, ropa institucional (de presentación), logotipo y estandarte. En el caso de la Diablada Hermanos del Norte, es representativo el tricolor blanco, azul y rojo, mientras que los de la Diablada San José, el rojo y amarillo. En la fiesta de Caspana, los colores de la Fraternidad Diablada son también el blanco, rojo y azul, y de la Diablada Iquilla Uasara, el negro y rojo.



Figura 31: Oso de la Gran Diablada Calameña. Ayquina 2018. Fotografía de Rodrigo Pérez

También destaca el uso de los colores rojo, amarillo y verde en los trajes de varios bloques y agrupaciones, cuyo uso no es fortuito, puesto que como ya advertimos, los/as bailarines/as de las diabladas resaltan la pertenencia de la danza al país de Bolivia, asumiendo y representando al mismo tiempo esa identidad. Los trabajos de Verónica Cereceda muestran que los colores no constituyen unidades de sentido aisladas y las significaciones provienen, justamente, de la combinación de colores, así como de la manera en que estos realizan concretamente contrastes sensibles, tal como el de lo claro y lo oscuro que encarna la oposición cosmológica entre la luz y la sombra (Cereceda, 1978, p. 1025). Las mismas lógicas de organización del color que se encuentran en los tejidos pueden hallarse en otros soportes visuales, como en la combinación de las piezas de la vestidura o en la decoración de los objetos rituales y de los instrumentos de música.

El uso de estos colores representativos de la nación boliviana está presente tanto en las telas, como en los materiales utilizados en el decorado (perlas, lentejuelas, pedrería), así como en pelucas y pañuelos o cintas que cuelgan de las manos. En varios casos, los trajes utilizados por los/as bailarines/as en el Alto Loa son incluso réplicas casi idénticas de algunos trajes de diabladas orureñas, siguiendo el mismo diseño, colores y figuras. Se ha identificado, además, en algunos trajes, el uso de emblemas patrios bolivianos como la bandera y/o el escudo nacional.



Figura 32: Bloque “Chinas Doble Cara” de la “Diablada Artística Urus”, Oruro. Fotografía facilitada por Rafael Castillo.

Figura 33: Bloque “Chinas Doble Cara” de la Gran Diablada Calameña, Ayquina. Fotografía facilitada por Rodrigo Pérez.



Figura 34: Escuadrón de chinas supay y luciferes de la Diablada Hermanos del Norte utilizando trajes con los colores rojo, amarillo y verde. Ayquina 2018. Fotografía facilitada por Rafael Castillo.



Figura 35: Escuadrón de luciferes/satanaces de la Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria usando trajes rojo, amarillo y verde. Caspana 2019. Fuente: Propia.



Figura 36: Traje tricolor de china supay de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2018. Fuente: Propia.



Figura 37: Traje de china doble cara de la Gran Diablada Calameña. La parte trasera de la capilla presenta el escudo de Bolivia y en su mano izquierda cuelgan cintas de los colores bolivianos. Ayquina 2018. Captura de videoclip de Rodrigo Pérez.

La descripción presentada de los trajes de Diablada en el Alto Loa corresponde a su forma actual, puesto que con el pasar de los años han cambiado o se han modificado. Patricia nos cuenta al respecto:

Cuando los niños entraron acá casi la mayoría de los trajes, por ejemplo, de ellos de diablo era casi todo hecho acá en Chile y en las casas porque todos nosotros confeccionamos las capas aquí en Calama, las adornábamos, todo hacíamos nosotros. En esos tiempos nosotros comprábamos esta gamusina, género gamusina y comprábamos estos dragones de lanas, estos como tejidos, entonces tu cuadrabas tu género, le ponías tu dragón al medio y de ahí empezábamos a poner lentejuelas, grandes, chicas, soles, flores, de todo, y a la pinta de uno nomas *po*, como tu quisieras adornarlo. Se encargaba a Bolivia ponte tú las botas, un par de guantes, las caretas la comprábamos en la feria. (Patricia, 50 años. Socia, 08/11/2019. Calama)

Catalina, sobre los trajes, añade también:

eran simples *po*, eran simples la mayoría, por ejemplo, las chinas en ese tiempo ellas se hacían sus trajes, de hecho, mi hija mayor entró como China Supay y le hice su traje yo, las capas se la hice yo y todo, los Diablos igual *po* y las Diablesas ellos se cortaban sus faldones, ellos las plastificaban. (Catalina, 45 años. Bailarina y directiva, 02/11/2019. Calama)

Por su parte, Camilo dice:

(...) como todas las diabladas de Calama, eran muy artesanales, hacían trajes, entonces hay que comprender que en ese momento no era muy parejo el estilo, no como ahora que pueden mandarse a hacer un traje todos, pero antes era lo que había nomas. (Camilo, 43 años. Bailarín y exdirectivo, 19/10/2019. Calama)

Como se puede constatar, los trajes eran, en su gran mayoría, confeccionados en la ciudad de Calama por integrantes de las mismas agrupaciones, una confección más sencilla y con los materiales disponibles en los mercados. No obstante, la confección local disminuyó con el pasar de los años y el aumento en la obtención de trajes hechos en Oruro se hizo evidente y casi mandatorio. Sobre los cambios en los trajes, Juan nos cuenta:

Los materiales que se utilizan para los trajes son más ideales para poder bailar. Antiguamente se bailaba con cosas muy pesadas, con caretas que a la larga te traían problemas a la espalda, al cuello, de yeso, pesadísimo. Hoy en día se hacen caretas de fibra que cumplen la misma función, son igual de bonitas y mucho más ligeras, es un proceso de adaptación que gracias a gente que va constantemente a Oruro nosotros pudimos implementar en nuestra Diablada. (Juan, 29 años. Bailarín y directivo, 24/02/2021, Calama)

Con el pasar de los años, los cambios o modificaciones en los trajes han sido sustantivos para los/as bailarines y bailarinas de las diabladas del Alto Loa. Paulatinamente, se incorporan nuevas telas, pasando por el raso, el *velour* y la gamusina, para luego incorporar distintos tipos de lamé y otras telas elasticadas y brillosas como el látex. Las pasamanerías pasan de ser más sobrias a tener detalles como lentejuelas y distintos colores. Las figuras o bordados de hilo metalizado que siempre eran plateadas o doradas comienzan a ser elaboradas con colores antes no imaginados, acompañados de más y nuevas piedras de fantasía.

Los intereses y exigencias que tienen los bailarines/as de las diabladas a la hora de pedir la confección de un traje, son expuestos a continuación por Solange, una mujer boliviana que vive en Calama hace más de 35 años y se dedica al comercio de trajes en la ciudad. Al respecto, nos cuenta:

Bueno de partida ellos me preguntan si acaso yo trabajo con Bolivia o Perú, porque ellos entienden de que los trajes que yo traigo de Bolivia son originales, son originales en sus bordados que son hechos a mano con hilo milán. En cambio, los trajes de Perú son así con estampados, muchas veces pegados, entonces eso ellos no quieren, ellos quieren que sea original, como es el traje de Diablada, con sus bordados y toda su perlería y su pedrería. (Solange, 48 años. Comerciante y socia, 10/12/2020, Calama)

Esta situación nos plantea nuevamente una diferenciación de categorías socioculturales de tipo nacional: La Diablada boliviana y la peruana, diferencias que desbordan lo simbólico y discursivo, y se desarrollan en un plano material que tiene que ver directamente con la confección y hechura de los trajes. Los/as bailarines/as conocen bien los detalles que

desean, como aspectos de tamaño, color y otras cualidades que se desean para el traje. Solange añade al respecto:

Están bien adelantados a los cambios, lo que ven en Bolivia para el Carnaval ya lo quieren y lo llevan para el próximo año. Son bien detallistas en las perlas, las lentejuelas, los colores, que sean el mismo tono. Por ejemplo, si me piden que se yo, una capa dorada, yo les tengo que mostrar los dorados que hay porque hay varios tonos y después puede llegar uno que no querían. (Solange, 48 años. Comerciante y socia, 10/12/2020, Calama)

Si bien cada agrupación busca una cierta uniformidad en los trajes a la hora de presentar la danza, algunas permiten que se pueda adornar o decorar el traje como se desee, mientras se mantenga el color y forma del traje. En cambio, en Ayquina, como dice Solange:

(...) acá tienen que ser todas igualitas, no puede haber ninguna pasamanería de otro color, tiene que ser la misma figura, la misma perla, el mismo todo. A mí me ha pasado que, por ejemplo, quieren el lagarto a un lado de la blusa y le llega al otro lado y me dicen, reclaman, que así no les sirve, que su caporal no les permite a sí, yo no sé qué tan así será. Entonces, son muy exigentes, yo he tenido hartos problemas por lo mismo. (Solange, 48 años. Comerciante y socia, 10/12/2020, Calama)

Sobre la incorporación de trajes de origen boliviano, Camilo nos dice:

Nosotros consideramos que fuimos fundamental en la Diablada, como grupo virtudes y pecados porque nosotros demostramos que se podían hacer cosas diferentes. La gente acostumbraba a hacer sus trajes acá y cuando nosotros llegamos ahí, llegamos con trajes de Bolivia. Entonces trajimos trajes espectaculares y ahí dio de alguna manera un puntapié para lo que es hoy día la Diablada. O sea, si tú te das cuenta hoy en día los trajes nuestros son lejos los mejores que hay en Ayquina. Entonces, nosotros dimos un paso importante, a partir de ahí. (Camilo, 43 años. Bailarín y exdirectivo, 19/10/2019. Calama)

Por su parte, Catalina cuenta:

(...) después con otra amiga sacamos las ñaupas, y ese fue estilo boliviano, porque ahí yo ya conocí lo que era la Diablada Ferroviaria, entonces como las ñaupas de la Calameña en ese tiempo no tenían su estilo propio, nada, dijimos con una amiga "ya, vamos a sacar las ñaupas", sacamos las ñaupas y ahí hubo un problema, nos dejaron atrás porque no nos pescaron. Salieron bailando las Ñaupas, estilo Ferroviaria, incluso todos los trajes de la Calameña de ahora son los mismos, pero estilo Ferroviaria, las caretas de color, el traje con hilo milán. (Catalina, 45 años. Bailarina y directiva, 02/11/2019. Calama)



En el subapartado de trajes y vestimenta hemos visto como las diferencias de categorías socioculturales de tipo nacional se desarrollan y operan a través de una dimensión material que involucra directamente la confección de trajes, botas y caretas como parte de la investidura de los personajes de La Diablada. De acuerdo con Mercado (2014), los/as

promesantes que ejecutan o interpretan estas danzas de influencia boliviana desarrollan un alto grado de implicación con “lo representado”, a tal punto de llegar a asumir una “representación” de lo boliviano. De ahí que “la fidelidad de los productos, indumentarias e incluso formas de interpretación musical, resulten ser elementos claves en la performance, ya que de esa manera se legitima la práctica de este tipo de danza, a partir de una noción de autenticidad” (Mercado, 2014, p. 208).

Hemos visto también que los sentidos identitarios nacionales chileno – boliviano se refuerzan a través de la reproducción de categorías que lo asocian lo boliviano con lo auténtico, lo original y tradicional, por eso, los trajes de confección boliviana han llegado a ser considerados como los correctos, más lindos y mejores. Actualmente es incluso mandatorio el uso de trajes de confección boliviana en algunas diabladas, ya sea por convenciones que acepta la mayoría y se instauran o por decreto de reglamentos y/o estatutos.

Los trajes resultan ser materialidades simbólicas cuyas formas, hechuras, iconografía, colores y decoración se vuelven soportes significativos en la configuración y representación de las identidades. Al respecto, las figuras de las cuatro plagas que se plasman en los trajes son uno de los soportes visuales más significativos a través del cual se puede acentuar la bolivianidad y tradicionalidad en la danza. Esto se debe a que tales criaturas que habrían sido veneradas por etnias Uru son figuras fundamentales en la mitología popular que otorga un origen a la danza de La Diablada, así como un lugar geográfico para ese origen que, como sabemos, corresponde al actual Oruro en Bolivia. De esa forma, hormigas, víboras, sapos y lagartos son elementos iconográficos que forman un sistema semiológico que otorga el estatus de sistema de significación, extrae los significantes y nombra los significados de los elementos iconográficos (Barthes, 1964).

Otro aspecto significativo es el uso de determinados colores en los trajes, así como en otros elementos representativos, como tenida de presentación y estandartes. Con el tiempo, cada agrupación ha hecho uso de colores que se han vuelto característicos de sus identidades colectivas y con los cuales se identifican. No es de extrañar que en varias de las diabladas se hace presente el uso de los colores rojo, amarillo y verde, representativos de la República de Bolivia, una combinación de colores que como hemos argumentado, constituye unidades de sentido en su conjunto. También se hacen presentes, en algunos trajes, emblemas patrios bolivianos como el escudo y la bandera.

Por otro lado, la posibilidad de contar con trajes orureños de modelos y diseños actuales plantea aspectos socioeconómicos considerables en el acceso a la danza de La Diablada. Al respecto, Camilo dice:

ha habido una transformación grande en el grupo social que baila, antes había más gente con menos recursos que podía optar a poder bailar, y no es que ahora no exista la posibilidad, pero igual mucha gente no puede porque es mucha plata (...) yo creo que es el resultado de la mejora *cachai*, porque si nosotros hubiéramos sido como antes a lo mejor tendríamos más gente de menos recursos bailando, tendríamos más gente, le

daríamos la posibilidad a mucha gente, pero también nosotros tenemos una fama la Diablada. (Camilo, 43 años. Bailarín y exdirectivo, 19/10/2019. Calama)

Vemos así que los trajes también son un medio que otorga un estatus social al bailarín/a, tanto en su misma agrupación como frente a otras, pues será reconocido por la fiel representación de la bolivianidad. Los aspectos socioeconómicos repercuten en la percepción y opinión que elaboran algunos/as bailarines/as de Diablada sobre otros/as, levantando denominativos negativos como “creídos” o “agrandados”, mostrando así que las identidades sociales de tipo nacional se configuran junto a otras categorías socioculturales, como la clase social, el género, o lo que comúnmente llamamos raza o etnia.

2.3. Musicalidad

La musicalidad está lejos de ser un elemento aparte de la práctica danzada, pues junto a la vestimenta y la coreografía, es otro de los elementos constitutivos de la danza de La Diablada, fundamental para la ejecución de patrones coreográficos, marcar los tiempos, interpreta las melodías y hasta definir ciertos momentos. De acuerdo con la etnomusicóloga Rosalía Martínez:

La ejecución musical se convierte en una experiencia multisensorial de la cual la parte visual no es solo una consecuencia de la acción productora de los sonidos sino que se encuentra especialmente tratada a través de procedimientos distintos, más o menos complejos según los diferentes repertorios que son tocados. (Martínez, 2014, p.89)

Existe, por tanto, una relación indisoluble entre música y movimiento, la que “se encuentra imbricada con otros campos de la vida social, movilizandolos contenidos compartidos colectivamente. Como cuando “(...) las músicas y los colores del traje dan una dimensión sensible a una categoría cosmológica”. (Martínez, 2014, p. 107). En la fiesta cohabitan sonidos, movimientos y otros elementos visuales que más allá de producir la búsqueda saturación de los sentidos propia del ritual, da origen a configuraciones sensoriales que organizan los sentidos en configuraciones singulares de la experiencia y que, además, pueden poseer una dimensión semiótica (Martínez, 2014, p. 90).

Para poder cumplir con su promesa y llegar danzando a los pies de la imagen santa, las agrupaciones de bailes necesitan una banda musical que pueda interpretar las melodías de su ritmo de danza en particular, en todas las instancias necesarias mientras dura la festividad. Por esto, deben gestionar a través de sus directivas, la contratación de una banda a la que se debe pagar por sus servicios, los que llegan a ser estipulados contractualmente.

El acompañamiento musical de las bandas corresponde a un elemento clave en la performance danzada, imprescindible para el marcaje del compás de la danza y la ejecución de patrones coreográficos. La música es interpretada por bandas compuestas en su mayoría por instrumentos de viento, denominados “bronces” (por el material del que están

hechos) como trompetas, trombones y tubas, además de instrumentos de percusión como bombos, cajas y platillos.

Las melodías interpretadas por las bandas corresponden en su gran mayoría a composiciones musicales provenientes de Bolivia, reconocidas como formas de interpretación musical bolivianas (Mercado, 2014). Algunas composiciones o “temas” musicales son considerados clásicos de La Diablada, por lo que no dejan de ser tocados durante los años, mientras que otros aparecen y desaparecen del repertorio de las bandas. Durante los últimos años es cada vez más común que las agrupaciones entreguen a su banda, un repertorio de las canciones que desea que sean interpretadas durante los turnos de baile, reflejo directo de la importancia que tiene la musicalidad en conjunto con la práctica danzada y la performance presentada a la imagen santa y al público.

Las bandas de bronces que se hacen presentes en las festividades religiosas devocionales del Alto Loa pertenecen, en su mayoría, a la comuna de Calama, aunque también bandas de las ciudades de Iquique, Antofagasta y Arica. Además, acuden bandas provenientes de Bolivia, las que han estado asistiendo constantemente a tocar para algunas agrupaciones de Diablada del Alto Loa desde hace, por lo menos, ocho años. Según lo conversado y consultado en las entrevistas, hasta hace un par de décadas participaban bandas de músicos promesantes, es decir, que tocan sus instrumentos como acto devocional a la imagen, acompañando a un Baile Religioso sin un contrato de por medio. No obstante, hace ya varios años que esta dinámica no se encuentra presente y todas las bandas de bronces prestan servicios pagados.

Dependiendo de la festividad y la cantidad de músicos que se solicita, actualmente algunas bandas de bronces que tocan para las diabladas en Ayquina cobran hasta trece o catorce millones de pesos. Mientras que en el caso de las bandas que tocan para las diabladas de Caspana, el monto asciende a los cinco o seis millones de pesos. Estas altas exigencias monetarias llaman la atención y además dan cabida a un sostenido debate y crítica al desmedido gasto, el sentido que se le otorga a estas danzas y cuáles son los ideales o valores que deberían mostrar.

Algunas consideraciones hechas por los/as integrantes de las agrupaciones que traen bandas bolivianas parecen arrastrar lógicas similares a las del uso de trajes elaborados en Bolivia pues son elementos claves en la performance que legitiman la noción de autenticidad de la danza y su bolivianidad. Se ha conversado también sobre esto con los/as bailarines/as y, al respecto, Camilo dice:

Yo creo que la música es la mayor representación de cuanto nos influencia Bolivia a nosotros porque uno incluso aprende, tu *cachai* altiro cuando una diablada es peruana (...) es tu influencia *po*, tu estas acostumbrado a bailar eso, ahora vas a tambos, hay muchas más de esas cosas que vienen de Bolivia que antes no había tanto, entonces tu ya conoces grupos de Bolivia, conoces música de Bolivia. (Camilo, 43 años. Bailarín y exdirectivo, 19/10/2019. Calama)

Por su parte, Patricia dice

(...) estábamos acostumbrados a bailar con músicos chilenos que era una copia nomas de lo que es boliviano, en cambio aquí cuando cambiamos a banda boliviana fue un cambio fuerte porque sentimos y vivimos lo que era bailar con una banda boliviana y el arrastre que te traía para el baile una banda boliviana. No es por mirarla en menos, pero traer una banda boliviana como que nos subió un poco la categoría y eso también nos trajo que fuéramos más corte boliviano, los trajes, una banda boliviana, no por eso vamos a ser igual, pero nos ha subido, la verdad es que mejor. (Patricia, 50 años. Socia, 08/11/2019. Calama)

Por su parte, Beto añade:

(...) por la cantidad de gente y por todo últimamente, se ha ido trabajando más en el tema de lo que es la música y se llegó a lo que es hoy en día, estamos trayendo bandas y si se puede decir, bandas buenas de Bolivia, bandas que son de renombre dentro de lo que son la música, dentro de lo que es Diablada. (Beto, 55 años. Bailarín caporal y exdirectivo. 24/02/2021. Calama)



Figura 38: Banda Fabulosa Gran Poopo de Oruro tocando para la Gran Diablada Calameña durante la fiesta de Ayquina 2018. Fotografía facilitada por Rodrigo Pérez.



Figura 39: Banda Intercontinental Poopo de Bolivia en la entrada de la Asociación de Bailes del Santuario de Ayquina, 2018. Fotografía facilitada por Rodrigo Pérez.

En términos musicales, el cambio de banda chilena a banda boliviana implica un cambio en las melodías interpretadas, además del tempo de baile. Habiendo analizado y comparado dos melodías de una misma Diablada de Ayquina, una de su turno de baile en 2008 y otra del 2019, se pudo evidenciar que la de 2008⁷, correspondiente a una banda chilena, tiene un tempo de 160 BPM⁸, mientras que, en 2019⁹, con una banda boliviana el tempo es de 130 BPM aproximadamente. Esta situación demuestra que, con la banda boliviana y un tempo más lento, la expresión danzada igual cambia y se torna, como argumentó un bailarín anteriormente, más elegante, con una prestancia y mayor detalle al danzar.

En algunos casos, las agrupaciones de diabladas son acompañadas por bandas chilenas que, de todas formas, interpretan mayormente melodías y temas de creación boliviana, muchos de los cuales poseen versiones de estudios de producción musical que incluyen letras con fuertes insinuaciones o expresiones nacionalistas que luego son incluso cantadas por los bailarines/as durante los ensayos y festividades. A continuación, se presentan 3 fragmentos de canciones de Diablada de creación boliviana, todas ampliamente difundidas entre los/as bailarines/as de Diablada e interpretadas por algunas bandas en las festividades del Alto El Loa:

⁷ Escuchar y ver turno de baile 2008 [aquí](#)

⁸ Los Beat Per Minute (BPM) o “beats por minuto” son una unidad para establecer la duración y/o velocidad de las figuras musicales con exactitud y de esta forma calcular el tempo musical.

⁹ Escuchar y ver turno de baile 2019 [aquí](#)

“Soy el diablo Lucifer, con lujuria estoy
mi gran ira despertó cuando vi bailar
a otros diablos imitando
mi danza infernal, a otros diablos imitando
mi danza infernal.
Esta diablada tiene raíz en Oruro Señor
Por eso yo bailo aquí en La Diablada Oruro”.

“Danza Infernal” (2004). Llajuas¹⁰.

“Es nuestra cultura, orgullo y tradición (bis)
somos Eucas y bailamos con el corazón (bis)
este el legado que Miriam dejó (bis)
eucaliptus los mejores en el gran poder (...)
La Diablada es boliviana sin duda señor”

“El Legado” (2020). Llajtaymanta¹¹.

“La Diablada nace aquí, nadie lo puede negar (...)
De la Ferro siempre seré con orgullo y pasión
de la Ferro de corazón, con mucha devoción (bis)
Cantaré, bailaré con amor, la diablada sin par
por todo el mundo demostrare mi hermoso carnaval (bis)
La Diablada nace aquí, nadie lo puede negar
con buzo rojo la defenderemos con fuerza y mucho valor”

“Ferroviario de Corazón” (2018). Llajtaymanta¹².

No obstante, la contratación de servicios de bandas bolivianas, principalmente orureñas no ha estado exenta de ser motivo de discordancias o disputas al interior de una misma agrupación. Al respecto, Nelson nos cuenta:

¹⁰ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AvY4hPzy75g>

¹¹ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=9tMfgu_XnEU

¹² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=R9YWnkq4Gs4>

Al momento de hacer ese contrato igual hubieron muchos como detractores que decían de qué “¿por qué venía gente de afuera a tocarnos si nosotros teníamos nuestros propios músicos chilenos?”, que eran mejores, que no había que tenerles donde dormir, ni alimentación ni nada. Bueno porque con la banda chilena tu llegabas, les pagabas nomas y ellos veían donde llegaban y todo eso, en cambio con la banda boliviana no, uno tiene que ir a buscarlos, tenerles su alimentación acorde a su cultura. (Nelson, 21 años. Bailarín caporal, 18/06/2020. Calama)

Patricia añade:

Fíjate que ahí si hubo mucha gente que estuvo en contra de que trajéramos banda boliviana, incluso uno de esos era mi esposo, que “como tanto boliviano” que aquí y que allá, que por que no seguimos como estamos. Pero después que la trajimos, la escucharon ellos y bailaron con ella, quedaron todos maravillados, pregúntale ahora a alguno de todos esos que se opusieron si no quieren que la traigamos. (Patricia, 50 años. Socia, 08/11/2019. Calama)



Como elemento constitutivo de la presentación danzada, la musicalidad es de gran importancia para los/as bailarines/as y se compenetra con la danza de tal forma que, a través de ellas, es posible representar y quizás hasta recontextualizar La Diablada boliviana en el Alto Loa. Esto es demostrado por las consideraciones y valorizaciones que hacen los/as integrantes respecto a la autenticidad de las bandas bolivianas, su mayor calidad de sonido, y otras posturas que indican que las bandas bolivianas son mejores por sobre bandas chilenas, desarrollando una vez más, alteridades en relación a la diablada chilena.

Por otra parte, la integración de determinados elementos musicales en las diabladas del Loa, como la presencia de bandas bolivianas, constituye en algunos casos, mecanismos orientados a la adquisición de un estatus social que, como hemos visto, sucede también con otras demostraciones en la performance, ya sea a nivel musical, gestual o de vestimentas. Por eso, algunos/as bailarines/as comentaban que cuando cambiaron a banda boliviana significó una “arrastre” positivo para el baile: “no es por mirarla en menos (banda chilena), pero traer una banda boliviana como que nos subió un poco la categoría y eso también nos trajo que fuéramos más corte boliviano” (Patricia, 50 años. Socia, 08/11/2019. Calama).

Las situaciones expuestas por los/as promesantes también demuestran que han existido personas que no están de acuerdo con la contratación de bandas bolivianas y, al parecer, tampoco con la representación de la bolivianidad en otros ámbitos de la performance. Nuevamente, situaciones como estas nos demuestran como los sentidos identitarios y las categorías nacionales son puestas en discusión y tensión por los/as bailarines/as al interior de las agrupaciones de Diablada, dando paso así a una especie de reconfiguración de las fronteras identitarias.

La Diablada en el Alto El Loa: movilidad de personas y materialidades

3.1. Conectividad Calama - Oruro

Como hemos visto hasta ahora, en La Diablada del Alto Loa el uso de trajes confeccionados en Bolivia se ha tomado las calles y plazas, tanto en los pueblos como en la ciudad. Uso de trajes de confección boliviana que en ocasiones se torna hasta mandatorio por parte de algunas agrupaciones, instituciones o escuadrones de estas. Tales trajes de confección boliviana y especialmente orureña, además de estar directamente relacionados con el fenómeno de la representación de identidades vinculadas a la bolivianidad, involucra una importante movilidad transfronteriza de personas y materialidades entre Calama y Oruro que abordaremos en este capítulo.

Se identifican tres rutas principales que unen estas dos ciudades y son mayormente usadas por los/as integrantes de las diabladas. Una de las más recurrentes en este flujo transfronterizo es desde Calama hasta Huara, en Tarapacá, por la ruta 5 Panamericana y luego por la ruta 15 hasta la frontera Colchane - Pisiga. Otra de ellas es por la ruta 21 hasta el paso fronterizo Ollagüe, desde donde se llega, por la ruta 5 de Bolivia, a Uyuni y luego a Oruro. Por último, es también frecuente el uso de la ruta desde Calama, esta vez hasta la ciudad de Arica y luego la ruta 11 hasta el complejo fronterizo Chungará - Tambo Quemado, desde donde se puede llegar a Oruro, entre otras opciones, por la ruta 4 de Bolivia.



Figura 39: Mapa de rutas Calama-Oruro. Edición propia a partir de Google Maps.

Según datos estadísticos de aduanas chilenas, el tráfico de pasajeros del complejo fronterizo Colchane - Pisiga entre 1997 y 2004 apenas alcanzó las 85.000 personas al año (Garces y Moraga, 2016). Sin embargo, estas cifras han aumentado fuertemente desde 2005, alcanzando en 2018, las 360.000 personas al año (Aduanas, 2018). También destaca el aumento en el tráfico de bienes, los que tuvieron un significativo aumento, alcanzando más de 317.300 toneladas en 2012 (Garces y Moraga, 2016).

Si bien los datos nos indican un fuerte aumento en el tráfico de pasajeros y mercancías a partir de 2005, el flujo transfronterizo de personas, mercancías y/o materialidades vinculadas a la danza de La Diablada en El Loa, inicia mucho antes. Desde las experiencias y relatos de los/as mismos/as bailarines/as e integrantes, se ha podido constatar que los primeros trajes de Diablada, de confección en Bolivia, fueron traídos por algunos artesanos bolivianos alrededor de la década de los 70's, justo después de la fundación de las primeras diabladas. Sobre esto, Armando me ha contado cómo un directivo del Baile Reyes Morenos de Ayquina trajo a un bordador conocido como el Zuna para confeccionar los trajes de esta agrupación religiosa y otras más:

Mira, yo no conozco bien la historia del Zuna pero lo que sé es que Hernán Chávez que es el presidente de los Reyes Morenos trajo al Zuna cuando era joven para hacerle los traje a la Morenada, se suponía que iba a venir a hacer los trajes e irse pero el loco vio un negocio acá y se quedó en Chile, entonces el hizo trajes por mucho tiempo. (Armando, 33 años. Bailarín, ex caporal y directivo, 07/01/2021. Calama)

Además de confeccionar trajes en Calama, este artesano fue uno de los primeros en traer materiales como telas y pasamanerías desde Bolivia, para trajes de Morenada, Zambos Caporales y Diablada. Por su parte, Mario de la Diablada Hermandad dice que los fundadores de su agrupación "trajeron artesanos de Bolivia y ellos trajeron las caretas y algunos trajes" (Mario, 42 años. Bailarín, exdirectivo y caporal, 22/09/2020. Calama).

Recién en la década de los 90's, algunos/as integrantes de las agrupaciones de Diablada comienzan a viajar a Bolivia, viajes que se caracterizan por ser aún más complejos y agotadores que en la actualidad. Al respecto, Antonio, uno de los integrantes más antiguos de la Diablada Hermanos del Norte, nos dice sobre sus primeros viajes a Oruro:

Será por el 98' o antes, tengo una foto por ahí y el Pato estaba chico *po*, nos fuimos nosotros tres, fuimos un piño de la Diablada *po* iba el "Tuntún" también, el "Chavito", y con los de la Morenada hicimos un buen piño y nos fuimos a la aventura *po* pero quedamos impresionados, quedamos impresionados. (Alberto, 65 años. Exbailarín y directivo, 29/11/2019. Calama)

Otros aspectos importantes de este viaje son señalados por Camilo de la siguiente forma:

Fíjate que antes la accesibilidad que había para ir a buscar trajes a Bolivia no era tal, entonces para el caso de la Diablada, la Diablada se hacía los trajes. No había los medios

como para viajar a Bolivia, una por las lucas y otra porque los caminos, el viaje, nadie sabía. (Camilo, 43 años. Bailarín y exdirectivo, 19/10/2019. Calama)

Al igual que estos integrantes, otros/as más coinciden en que los primeros viajes a Bolivia eran mucho más difíciles debido al desconocimiento de las rutas, las malas condiciones o calidad del camino y por demandar una alta cantidad de dinero. No obstante, con el paso de los años, de la mano del mejoramiento de rutas y la diversificación de medios de transporte, principalmente buses, los viajes desde Calama a Oruro comienzan a ser más factibles para las personas que integran las agrupaciones de Diablada en el Alto Loa.

Si bien no deja de ser un viaje extenso y cansador, hoy en día existe la posibilidad de elegir entre las tres rutas tomadas en consideración, además, existen distintas empresas o agencias de transporte de buses, una mayor disponibilidad de horarios de viaje y maquinas nuevas, algunas con más comodidades. Por otra parte, es cada vez más común que las personas realicen el viaje en sus propios vehículos, lo que normalmente permite acortar el tiempo de viaje si se compara con el bus.

En el escenario actual y respecto a sus opciones de viaje, Ester dice:

Ahora no *po*, ahora hay más alternativas, yo he viajado por Uyuni, también me he ido por Arica y de ahí a La Paz. Sí teníamos como un recorrido, nos íbamos de aquí a Iquique, en Iquique llegábamos, comprábamos los pasajes, nos comprábamos algo para comer, a la 1 - 12 salía el bus a Oruro, eso era relativo. A veces llegábamos a las 7 de la tarde y otras veces a las 11 de la noche. (Ester, 51 años, socia y junta de disciplina, 19/10/2019. Calama)

Por su parte Patricia, sobre su opción de ruta de viaje actual, dice:

(...) para nosotros fue cómodo venimos por ahí porque el bus sale en la mañana de Oruro, sale como a las 10 de la mañana entonces, por ejemplo, tu alcanzas a dormir en el hotel a tomar un buen desayuno y te vienes y llegas en la noche acá. En cambio, cuando te vienes por Iquique, tienes que dormir en el bus y esperar ahí en la aduana, si ese es el único sacrificio que uno hace de dormir ahí en el bus, pero acá por Ollagüe no encontré malo el camino. (Patricia, 50 años. Socia, 08/11/2019, Calama)

Junto a las experiencias de quienes realizan estos viajes podemos constatar que las mejores condiciones de ruta y viaje han permitido facilitar y hasta aumentar el flujo de personas y materialidades vinculadas a la Diablada. Esta mayor accesibilidad, vinculada, por lo demás, a ciertas condiciones materiales, ha conllevado a que los/as integrantes de las agrupaciones de Bailes puedan establecer relaciones directas con los/as artesanos/as bolivianos/as, además de otras personas y agencias involucradas en el fenómeno de las danzas.

A continuación, se presenta un relato etnográfico de un viaje que realicé a comienzos de enero de 2020 desde Calama a Oruro a buscar mi traje y los de todo mi escuadrón:

Se venía el primer fin de semana de enero y ya casi nos podíamos sentir bailando en Caspana. Era de suma urgencia ir a buscar nuestros trajes puesto que se trataban de los trajes de nuestro nuevo escuadrón: pecados capitales y tentaciones. Nosotros seríamos 3 parejas, es decir, un bloque de 6 personas y 6 trajes que debíamos traer.

Junto a mi tía fuimos el domingo 29 de diciembre de 2019 al centro de la ciudad a cotizar los pasajes. Cerca de avenida Balmaceda, por donde pasa el tren, encontramos el más barato a 25 mil pesos con destino directo a Oruro. Decidimos comprar esos por ser los más económicos, sin conocer bien la ruta o la empresa de buses.

Partimos el viernes 3 de enero de 2020 a las 21:00 horas desde una sub-agencia en calle Santa María. El bus era bastante cómodo y no iba completamente lleno. Junto a mi tía pudimos encontrar el sueño por un par de horas hasta que el bus se detuvo alrededor de las 3 o 4 de la madrugada, habíamos llegado a la frontera de Colchane. Todos/as seguimos durmiendo en el bus, a ratos yo despertaba por la ansiedad del amanecer y, sobre todo, por la incomodidad de dormir en esos asientos semi-inclinables y el frío fronterizo que se podía sentir a través de la única frazada que teníamos.

Cuando amaneció cerca de las 7 de la mañana y algunas personas ya comenzaban a conversar y hacer ruido, decidí bajarme del bus para ver en qué posición nos encontrábamos. Cuando apenas pisé el suelo y avancé mirando hacia adelante, quedé atónito al ver que nos encontrábamos en una enorme fila de buses. Comencé a caminar sorprendido por un costado y a contar los buses que había antes del nuestro, cuando pasé los 10 ya comencé a sentir angustia pues se alejaba la posibilidad de pasar de forma expedita. En total había 21 buses antes del nuestro, lo que sin duda me hacía caer en una actitud algo pesimista respecto a la hora de llegada, pero desde temprano nos intentamos autoconvencer de que el movimiento sería rápido.

Durante la mañana me entretuve conversando con algunas personas de Bolivia que, al igual que yo, bajaban de los buses a ver el movimiento y estimar su momento de pasar la aduana. Recién cerca de las 5 de la tarde nos tocó bajar nuestro equipaje y acercarnos a las ventanillas de las aduanas para entregar los documentos solicitados. Sin ningún percance, recién a las 6 de la tarde pasamos la frontera y partimos rumbo a Oruro, a través de un trayecto que nos sorprendió con momentos de intensa lluvia con tormenta eléctrica y los últimos rayos de sol que atravesaban las nubes de forma celestial. Con mi tía podíamos sentir la velocidad de bus corriendo por la carretera húmeda, nos mirábamos con nervios, ambos íbamos algo asustados y con los cinturones de seguridad bien ajustados.

Llegamos a Oruro a las 8 de la noche, habiendo transcurrido casi 24 horas desde que habíamos salido de Calama. Desde el terminal de buses nos precipitamos a tomar un taxi que nos llevó a la calle Aroma con avenida La Paz, al taller de bordados de Richar Yave: "Bordados Ancestral" donde nos esperaban. Una vez ahí, nos recibió una de las mujeres que forman parte del taller, ella nos entregó todas las caretas, botas y trajes, junto a todos sus accesorios, como pelucas, guantes y cetros. Yo y mi tía quedamos realmente deslumbrados y contentos con el resultado final, eran trajes hermosos y elegantes, de colores nítidos con adornos dorados y plateados que relucían al más mínimo movimiento.

Casi la totalidad del costo de los trajes ya había sido pagada por mí a través de envíos de dinero internacionales por Western Union desde Calama, por lo que la diferencia que pagué en efectivo fue poco en comparación al precio total. La misma persona que nos recibió, nos ayudó con una caja para las caretas y el resto de las cosas las guardamos en las maletas que llevamos vacías justamente para luego llevarlas cargadas con los trajes.

Cuando salimos del taller nos encontramos nuevamente con una lluvia que comenzaba a ser más fuerte mientras pasaban los minutos. Volvimos a pedir un taxi, esta vez con dirección al nuevo terminal de buses puesto que teniendo los trajes queríamos volver a Calama lo antes posible, ya que el domingo a las 16:00 teníamos nuestros ensayos de baile. Al llegar al terminal las calles de alrededor se comenzaban a llenar de agua, por lo que, tratando de ser lo más cuidadosos posibles con los trajes, nos apuramos a entrar al terminal. La nueva estación de autobuses Oruro es bastante grande, con una gran variedad de agencias de buses. Entre sobre estímulos, con mi tía nos dispusimos a buscar y cotizar pasajes, no había ninguno que fuera directo a Calama, por lo que debimos comprar con destino a Iquique a un precio de diez y seis mil pesos cada uno.

Las personas que nos vendieron los pasajes nos ofrecieron amablemente guardar nuestras maletas y caretas en la habitación de 2 por 5 metros que les correspondía al igual que los/as demás. Tuvimos un par de horas para sentarnos a descansar, usar el baño y, por supuesto, comer algo, subimos al segundo piso a comer pizza, donde se encuentran otros locales comerciales.

El bus se atrasó al menos 1 hora y salimos de Oruro pasada la medianoche, llegando a la frontera cerca de las 3 de la madrugada, por lo que nuevamente debimos dormir en el bus detenido. Al amanecer, alrededor de las 7 de la mañana, me dispuse a bajar y ver en qué posición nos encontramos, no lo podía creer. Ante la expectativa de que la vuelta sería más rápida, estaba casi horrorizado al caminar contando las flotas y esta vez darme cuenta de que había 40 buses antes del nuestro.

El chofer del bus y otros de las demás flotas, cansados por los recorridos nocturnos se iban a comer y descansar en las casas y construcciones cercanas. El joven auxiliar se quedó unos momentos a cargo de bus y luego bajo a descansar y dormir en el compartimiento de un costado. Yo observaba atento los movimientos de los buses y sus choferes, detectando como al quedar sin alguien a cargo, otros buses que llegaban aprovechaban las flotas quietas y sin conductor para saltarse la fila y quedar más adelante.

Haciendo una comparación con la ida y la cantidad de buses que había en ese entonces, me preocupaba no pasar la aduana esta vez, pues permite el ingreso de vehículos al recinto cercado solo hasta cerca de las 20:00 horas. Por este motivo, alrededor de las 11:00 am, me dispuse a despertar al auxiliar de mi bus para avisarle que debíamos avanzar. De igual manera comencé a alarmar a otros auxiliares y hasta choferes de otros buses para agilizar nuestro movimiento, sin duda me rehusaba al hecho de no pasar ese día y tener que dormir nuevamente en el bus.

Con el trascurso de las horas y la preocupación de no pasar la aduana, muchas personas, caminaban al largo de la fila preguntando a los choferes de buses ubicados más adelante si acaso tenían asientos disponibles. Quienes tenían los ofrecían a precios más altos de lo

normal, algunas personas los compraron, otras no teníamos contemplado el gasto de más dinero en pasajes así que solo nos quedaba tener la esperanza de que lograríamos pasar.

El auxiliar de viaje nos vio con la caja de caretas y las otras encima nuestro, y nos ofreció llevarnos las cosas en el compartimiento de abajo donde el descansaba, por un precio de 50 bolivianos, en ese entonces alrededor de 5.500 pesos chilenos. Accedimos y yo mismo lo ayudé a acomodar las cosas abajo. No obstante, el no poder ver las cosas durante el viaje me hizo imaginar escenarios terribles de ahí en adelante.

Cerca de las 19:00 estábamos bastante cerca del recinto aduanero y se podía sentir la ansiedad y el deseo que teníamos de pasar. Varios/as hablábamos entre nosotros/as por primera vez, a la vez, mirábamos por las ventanas y estábamos pendientes del movimiento de los buses que estaban adelante nuestro. En un momento vi a un personal de la aduana de Chile cerca del bus, me bajé a preguntarle por el horario de cierre y si acaso mi bus lograría pasar, me dijo que si, lo cual me devolvió un poco la esperanza.

Alrededor de las 20:00 bajamos con nuestras maletas y bolsos, ya comenzaba a oscurecer y a sentirse frío y ventoso, nos abrigamos. Muy pendientes de la fila, entramos cerca de las 21:00 al recinto aduanero. Junto a mi tía íbamos con 2 maletas llenas, una caja con 4 caretas y 6 accesorios de mano, los cetros, además de una careta grande en cada mano, por lo que nos costaba un poco movernos. Sin embargo, lo hicimos tan bien que no provocamos ningún tipo de retraso.

Ambos teníamos un nerviosismo agregado puesto que no sabíamos si nos cobrarían impuestos o no. Llevábamos casi cincuenta mil pesos adicionales en caso de que eso sucediera. Para nuestra suerte, no nos cobraron impuestos y ni siquiera nos preguntaron por los trajes y caretas. El trámite fue bastante rápido, pues la mayoría llevaba toda su documentación lista para ser entregada pues ya estábamos tan cerca de lograrlo. A las 22:00 recién partimos desde la aduana hacia Iquique, un viaje que me llevaba algo atemorizado pues la velocidad del bus era demasiada, el chofer aprovechaba el camino en descenso y con tramos bastante rectos.

De esta forma llegamos a Iquique casi a la 1 de la mañana. Para el horario el movimiento era muy alto, el Rodoviario estaba lleno por dentro y por fuera. No había pasajes a Calama sino hasta el otro día, lo cual no era primera ni segunda opción para nosotros, pues queríamos llegar lo antes posible. Nos dirigimos al terminal de buses de la agencia Tur Bus en calle Esmeralda esperando poder encontrar pasajes. Sin embargo, tampoco había sino hasta la mañana. No nos convenia devolvemos al terminal anterior a seguir buscando, por lo que preferimos comparar pasajes con destino a Antofagasta, ya que un bus salía pronto.

Llegamos a Antofagasta a las 7 am, ahí los pasajes a Calama son mucho más frecuentes por lo que aprovechamos de desayunar y pasado las 8 am partimos rumbo a Calama. Estábamos cansados pues los momentos de sueño fueron muy pocos, pero también estábamos contentos de estar tan cerca y llevar todo lo que necesitábamos, además las caretas no habían sufrido ningún impacto. Llegamos a Calama cerca del mediodía, un amigo del Baile nos fue a buscar al terminal de buses de Granaderos y llegamos a casa justo para el almuerzo.

3.2. Personas y materialidades en movimiento

Agentes y actores participantes

Entre los/as principales agentes que ponen en marcha este flujo transfronterizo de materialidades se encuentran, por supuesto, los/as integrantes bailarines/as, directivos/as, apoderados/as y/o socios/as de las agrupaciones de Bailes Religiosos que participan, principalmente, en las fiestas religiosas de la Virgen Guadalupe de Ayquina, Candelaria de Caspana y la Virgen de Urkupiña en Calama, así como también para la Virgen del Carmen de Conchi Viejo y San Santiago de Toconce.

Quienes realizan el viaje suelen hacerlo con amigos/as y/o familiares debido, además de la compañía, a determinadas políticas aduaneras existentes que dicen relación con la cantidad de trajes que pueden ser transportados, por persona, en las aduanas. Quienes no pueden viajar a Bolivia a buscar sus trajes suelen pedirles a familiares y/o amigos/as que puedan ir a buscarlos y llevarlos a Calama. Es común que, en fechas cercanas a algunas festividades, como la Virgen de Ayquina, varias personas provenientes de Calama nos encontremos en los buses y/o aduanas, con maletas y “matuteras” llenas de preciosos trajes, algunos/as incluso compran asientos del bus exclusivamente para llevar sus caretas.

Para quienes viajan en bus, el valor de un pasaje actualmente fluctúa entre los 25 y 40 mil pesos, pudiendo alcanzar valores por sobre eso en temporada estival. Además, el precio depende de la agencia de buses, el tipo de asiento (clásico, semi cama, premium) y la ruta elegida. En el caso de los viajes en vehículo particular, se debe contemplar el gasto de combustible para los casi 1600 km. de recorrido total (ida y vuelta) entre Calama y Oruro.

Cabe mencionar que algunos/as integrantes de agrupaciones de Diablada del Alto El Loa participan también como bailarines en el Carnaval de Oruro, donde son parte de agrupaciones o fraternidades de Diabladas bolivianas. Solo para esta investigación se ha podido identificar a una veintena de personas calameñas que bailan en agrupaciones como la Fraternidad Artística y Cultural La Diablada, la Diablada Ferroviaria y la Diablada Artística Urus. Además de asistir los días de carnaval, varios/as asisten en fechas previas, a instancias como ensayos y convites.

Otras/os agentes que participan movilizándose y movilizandando distintas materialidades vinculadas a la danza de La Diablada son los/as dueños/as de locales comerciales al interior de la “Feria Modelo” y “Feria El Loa” en el centro de Calama. La mayoría de ellas/os es de nacionalidad boliviana y algunas/os viven en la ciudad hace mucho tiempo, donde venden variedades de trajes, máscaras y botas que traen desde Bolivia. La compra y venta puede ser de forma inmediata en el caso de trajes que están listos y disponibles en el local, o haciendo pedidos personalizados y a la medida del bailarín/a, los que deben ser confeccionados y luego llevados a Calama. En ese caso, quien encarga el o los trajes, normalmente debe dejar un abono de un determinado porcentaje del valor total del pedido (normalmente entre 30% y 50%), y esperar un par de semanas o incluso mucho más, para la llegada de este/estos.

Quienes se dedican al comercio de trajes en los locales mencionados son agentes fundamentales para la movilidad de las materialidades en cuestión y, de la mano de un sacrificado trabajo, han contribuido por muchos años a exhibir, dar a conocer y ofrecer a los/as loínos/as una variedad de nuevas máscaras, trajes y calzados, así como accesorios, telas y decoraciones en general, no solo de Diablada sino de una variedad de danzas insertas en los contextos devocionales postcoloniales de los Andes del Sur, especialmente Bolivia, Perú y Chile.

Directamente involucrados en el flujo de materialidades también están quienes confeccionan y fabrican los distintos trajes, caretas, botas y accesorios: los y las artesanos/as bolivianos/as. Entre ellos/as están los/as bordadores/as, quienes confeccionan los trajes y sus distintas partes, utilizando telas de fondo sobre las que, ayudados por bastidores, plasman figuras e iconografías de gran detalle que deslumbran aún más en persona. También están presentes los/as careteros/as, quienes con diversos materiales y gran creatividad e innovación confeccionan las máscaras de diablos/as y de los distintos personajes de la danza. Por último, otros/as artesanos/as fundamentales son los/as boteros/as que fabrican los distintos calzados de los/as bailarines/as, calzado que por una parte es variado, pero por otra, mantiene una forma y patrón tradicional desde al menos, la década de 1930.

Muchos/as de los/as artesanos/as aprenden los oficios a través de una destacada tradición familiar y transgeneracional en la que se traspasan conocimientos, costumbres, técnicas y experiencias. Con el paso de los años los/as artesanos/as han perfeccionado sus técnicas y han demostrado una creatividad innovadora con nuevos diseños, figuras y colores. Los/as artesanos/as bordadores de Oruro tienen además una organización sindical de más de cincuenta años y que actualmente reúne a 105 socios afiliados.

En mis viajes a la ciudad de Oruro, Bolivia, he podido conocer algunos de los talleres de bordados que se encuentran concentrados en Avenida La Paz y algunas calles colindantes, a la altura de calle Aroma. Entre los talleres que más destacan en el lugar están Bordados Illimani, Bordados Los Andes, Bordados Monarca, Bordados Pagador, Bordados Patriarca, Bordados Arte Orureño, Bordados Ríos de Edgar Ríos y Bordados Ancestral, de Richar Yave. Estos dos últimos artesanos son reconocidos por su producción especializada de trajes de Diablada, por sus innovadores diseños, técnicas y llamativa estética.

Los talleres de bordado en Oruro pueden tener trajes disponibles para la compra inmediata, pero ante esto prima el encargo de trajes personalizados, ya sea para una o muchas personas, como un bloque de 40 bailarines, por ejemplo. Cabe mencionar que los/as bailarines/as del Alto Loa siempre compran sus trajes y les dan uso, al menos, un par de años (algunos/as hasta por más de 5 años), por lo que buscan trajes que sean cosidos y duraderos. Algo distinto sucede con los/as bailarines/as de las agrupaciones de Oruro que en muchas ocasiones alquilan o arriendan los trajes para los días de fiesta/carnaval, puesto que cada año cambian o varían los trajes que presentan.

Materialidades

En cuanto a las materialidades asociadas, corresponden a las distintas partes de los trajes de los diversos personajes de La Diablada, como la capa, charretera, capilla, pechera, pollerín, pollera, blusa, incluyendo botas y máscaras. Es más común transportar trajes completos, con todas sus partes, pero estas también se venden por separado, siendo posible llevar solo una capa, una careta, o el conjunto delantero de pechero y pollerín.

Sumado a trajes, mascararas, caretas y botas, encontramos indumentaria como escudos, espadas, cascos y hombreras con parecido a las armaduras romanas, varias de estas son de metal cromado. Por otra parte, personajes como el diablo y la diablesa (entre otros) utilizan una faja de monedas hecha a mano, con cada moneda perforada y cosida a la tela de fondo. Hasta hace unos años atrás muchos/as bailarines/as (por no decir la mayoría) confeccionaban sus monederos con pesos chilenos, mientras que hoy se utilizan y hasta exigen las monedas bolivianas (Anexo 2. Imagen 26).

Si bien hemos visto que hoy en día predomina la compra de trajes confeccionados, hay quienes aún compran y movilizan materiales para realizar sus propios trajes e indumentaria, o bien para arreglarlos, de ser necesario. Entre estos materiales encontramos principalmente telas, hilos metalizados, pasamanerías, piedras de fantasía o “gemas” y bordados con dimensión, listos para poner sobre la tela.

Hace 10 años, cuando en la Gran Diablada Calameña y Diablada Hermanos del Norte se crean los escuadrones o bloques de las 7 virtudes y 7 pecados capitales, se suman a las materialidades puestas en movimiento, plumas de aves estrutiiformes para la confección de las alas que utiliza el personaje de la “virtud”, un personaje bastante reciente que en Bolivia fue creado en 2007 por la Diablada Artística Urus. De la misma forma, los ángeles o arcángeles de la Diablada también usan alas, muchas veces de las mismas plumas. Sin embargo, por corresponder a material orgánico su paso transfronterizo se vio condicionado y limitado según determinadas normativas provenientes del Servicio Agrónomo Ganadero de Chile (SAG). Hoy, diversos sectores y agentes directamente involucrados manifiestan la necesidad de sustituir estas plumas por otras de fantasía, probando incluso que se pueden imitar con materiales sintéticos y hasta reciclables.

Se ha identificado que durante las semanas previas a las fiestas más concurridas del Alto Loa es cuando existe mayor flujo de las materialidades en cuestión. Esto sería durante los meses de julio y agosto, justo antes de las fiestas de la Virgen Guadalupe en Ayquina y la Virgen de Urkupiña en Calama. De hecho, Solange cuenta que “para la Diablada de Urkupiña han llevado un camión lleno de trajes y caretas, eran unas 20 caretas y deben haber sido la misma cantidad de trajes, llenitos se venían”. También existe un flujo más alto durante los meses de diciembre y enero, previo a la fiesta de la Virgen Candelaria en

Caspana y algunos carnavales como el Carnaval de Arica y luego el Remate de Carnavales en Calama¹³.

Por último, algunas materialidades vinculadas a la danza de La Diablada que transitan en menor medida entre Calama y Oruro corresponden a libros, revistas y publicaciones informativas/educativas sobre la historia y significados de las danzas del Carnaval de Oruro. Muchas de estas publicaciones y material le han permitido a la población calameña danzante adquirir y traspasar conocimientos sobre La Diablada, sus personajes y trajes, además de servir como una especie de guía para representar la danza de la forma más “auténtica” posible. En algunas agrupaciones de Baile incluso circulaban un par de revistas de moda con fotografías de algunos de los últimos y considerados mejores diseños de trajes. Hoy en día, a través de internet y las redes sociales, es posible ver estos contenidos prácticamente de forma inmediata.

3.3. Dinámicas comerciales en torno a trajes de Diablada

De acuerdo con Appadurai, la producción de mercancía es también un proceso cultural y cognoscitivo (Appadurai, 1991, p. 89) pues las mercancías no solo deben producirse como cosas, sino que también deben estar marcadas culturalmente como un tipo particular de cosa. En ese sentido, consideramos a los trajes e investidura de La Diablada como mercancías que sostienen diversas relaciones sociales y comerciales entre los distintos actores o agentes involucrados, como los/as mencionados/as artesanos/as bolivianos/as, las/os integrantes de las diabladas del Loa y locatarios de comercios de trajes establecidos en el centro de Calama. Algunas de estas relaciones son expuestas de la siguiente manera por Ester, la integrante socia de una de las Diabladas de Ayquina:

Con los artesanos, una relación muy buena, conociéndolos *po*, al principio era como “ya, los chilenitos” pero con el tiempo ya fuimos conociéndonos. Yo conozco a don Edgar Ríos, yo he tratado mucho con él, los negocios, excelente persona, muy buen artesano y siempre sin desconfianza. Y con el otro que muy buena llegada, con el botero, Fernando Encinas, sí, con ellos se ha mantenido una relación de amistad, de contacto. Y nosotros le llevábamos a los bailarines *po*, otros bailarines, llevamos muchas personas que querían y a través de esos bailarines, llevaban de otros bailes, y así también el creció porque el empezó en un tallercito pequeño y ahora anda a verle la media construcción que tiene. (Ester, 51 años, socia y junta de disciplina, 19/10/2019. Calama)

Por su parte, Nelson dice:

En mi caso, con el artesano que me gusta trabajar a mi es con don Edgar Ríos Juaniquina, el, bueno desde el comienzo como que fue el artesano que tuvo el nexa con los chilenos,

¹³ Cabe señalar que debido a la actual pandemia del COVID-19 se han cerrado varias fronteras terrestres, como la de Colchane – Pisiga, lo que tiene a muchas/os bailarinas/es sin poder viajar a buscar los trajes que han encargado desde el año 2019.

con nosotros, o por lo menos, con el caso de nosotros porque cuando se realizó el primer viaje fue cuando que se hizo el contacto con él, así que, en la actualidad, por lo menos en mi caso, él es mi artesano. Yo confío plenamente en su diseño, en su estilo, él también nos da facilidades de pago, no tener que hacer como este abono ni nada así *po*, también el ya maneja las medidas de cada uno, como los gustos de cada uno y bueno como todo artesano le pone su sello y a mi ese sello personalmente me gusta. (Nelson, 21 años. Bailarín caporal, 18/06/2020. Calama)

Como hemos visto, las mayores posibilidades de realizar el viaje transfronterizo han promovido que los/as integrantes de las agrupaciones de Bailes puedan establecer relaciones directas con los/as artesanos/as bolivianos/as. Luego de establecer el contacto por primera vez, (para varios/as de los/as bailarines/as alrededor del año 2009 en adelante) las relaciones entre ellos/as y los/as artesanos/as bolivianos/as parecen desarrollarse de forma positiva, manteniendo el contacto en el tiempo y trabajando con ellos/as incluso más de una vez al año. En algunos casos se han establecido relaciones de amistad y hasta compadrazgo entre bailarines/as y artesanos/as, además de crear y ampliar redes de contactos con otros/as bailarines/as o artesanos/as. Actualmente, con la masificación de tecnologías como aplicaciones de mensajería y videollamadas en línea, muchos/as pueden comunicarse a larga distancia con los/as artesanos/as para acordar los detalles de trajes y otros elementos.

Ahora bien, en cierto contraste a la actual caracterización positiva de las relaciones expuestas, Solange, la locataria de un comercio de los trajes involucrados, nos cuenta sus experiencias encargando pedidos de bailarines/as de Calama a los/as artesanos/as en Bolivia:

Al principio no les gustaba, en un principio no querían trabajar para Chile, yo notaba que era que tenían como celos y rabia de que sus trajes llegaran hasta acá. Decían que “claro, le vendes trajes a los chilenos que nos copian nuestras danzas”, y hacían diferentes los trajes que eran para acá. Hasta que después ya vieron que es buen dinero y pues ahora hacen, y hacen hartos (...) Pero a los bordadores allá no les gusta trabajar con los chilenos, dicen que son muy complicados, muy difíciles para trabajar. (Solange, 48 años. Comerciante y socia, 10/12/2020, Calama)

Armando, por su parte nos cuenta:

(...) el caretero que yo te digo es el Sandro, Sandro Flores que es el hijo del Chuleta, del antiguo caretero Flores que es de los más reconocidos a nivel de Oruro, de Diablada, y ese viejito es complicado *po*, ha echado a varios chilenos, creo que hace cinco años atrás fue alguien de la Calameña, por ahí va la anécdota y le pidió caretas para los diablos *po*, y le pidió 30 caretas iguales y el viejo lo echó porque pensó que iba a hacer negocios con sus caretas. Y cuento corto, el año pasado les hizo a todos los diablos de la Calameña, entonces era reticente y ha ido aprendiendo. (Armando, 33 años. Bailarín, excaporal y directivo. 29/11/2019, Calama)

La construcción de sentidos identitarios nacionales y de pertenencia de la danza de La Diablada es en este caso manifestada por algunos/as bordadores/as bolivianos que

cuestionan la ejecución de este tipo de danzas fuera de Bolivia. Como cuenta Solange, esto puede influir directamente en la confección de los mismos trajes para los/as bailarines/as chilenos/as. En ese ámbito, los/as artesanos/as plantean dificultades a los/as comerciantes que movilizan trajes para trabajar con “los chilenos” puesto que consideran o consideraban que son más complicados que otros clientes, por sus mayores exigencias y/o búsqueda de detalles en los trajes.

Aún con las experiencias y situaciones que se plantean, la utilización de trajes de confección boliviana ha aumentado de forma exponencial en el Alto Loa. Un aspecto que explica esto es lo que dice Solange sobre que los/as artesanos/as “después ya vieron que es buen dinero y pues ahora hacen, y hacen hartos”, o lo que decía Armando sobre que el Zuna “se suponía que iba a venir a hacer los trajes e irse, pero el loco vio un negocio acá y se quedó en Chile”. Estas situaciones nos plantean cómo con el paso de los años, algunos/as artesanos/as boliviano/as han accedido a confeccionar los trajes requeridos por bailarines/as chilenos/as, especialmente provenientes de Calama, pero a la vez, demandando un costo considerablemente alto por estos trajes.

Algunas apreciaciones y posturas respecto a los precios que establecen los/as artesanos/as a los trajes para los/as bailarines/as chilenos/as se exponen a continuación. Wence dice:

Los artesanos han ido aumentando en cuanto a un excesivo precio, incluso a poner condiciones y eso a mí no me parece (...) porque cuando tú vas para allá, tú le compras a un boliviano y se lo venden a mitad de precio *po*, si se nota que tú eres de Chile o de otro lado te sacan el doble. O gente que es de Bolivia acá en Calama que son distribuidores de trajes, como la Feria Modelo, que venden carísimo y una careta de juguete prácticamente. Me paso en el grupo, tenía una culebra acá como de goma, nada que ver con una careta original, entonces abusan los artesanos también de la danza y eso también es malo. (Wence, 49 años. Bailarín, exdirectivo, 12/11/2019. Calama)

Por su parte, Mario añade:

Claro y los bolivianos se pegaron la *cachá* ya de que esto es un negocio y se aprovechan *po*. La bota en Bolivia te sale 25 lucas y acá estas pagando 70, 80 lucas por un par de botas (...) Nosotros los primeros trajes los comprábamos en 120 mil pesos, ahora un traje de satanás mínimo nos sale 380, una careta tú la comprabas en 35 lucas hace años atrás, estoy hablando de varios años atrás, pero una careta de nosotros, mandarla a hacer exclusiva, pagamos 180 o 200 lucas por una careta. (Mario, 42 años. Bailarín, exdirectivo y caporal, 22/09/2020. Calama)

Desde las experiencias de quienes han estado y están involucrados/as en la compra y venta de trajes, se reconoce que los precios han aumentado incluso en más de un cien por ciento en comparación a años anteriores. Además, varios/as bailarines/as señalan que los precios son aún más altos para los/as chilenos/as.

Actualmente los precios de los trajes son fijados en bolivianos o dólares, por lo general, a conveniencia del cambio de moneda para los/as artesanos/as. Debido a la aparición de algunas/os diseñadoras/es bolivianas/os que han elevado aún más el detalle en la

confección de los trajes y los han llevado a contextos globalizados como pasarelas y revistas de alta moda, sumado a las nuevas técnicas y diseños de los bordadores/as y la misma demanda de trajes, los trajes bordados con hilo milán y diseños actuales tienen precios entre los 400 y 600 USD, llegando hasta los 1.000 USD, cuando se tratan de confecciones con diseños y técnicas actualizadas. Estos precios contemplan, por supuesto, la totalidad del traje, incluyendo el calzado, la careta y los accesorios.

Una vez que las personas tienen los trajes en su poder, deben ingresarlos a Chile, debiendo pasar por la aduana de la ruta que hayan escogido, donde se controla y fiscaliza el ingreso de las mercancías. Aduanas de Chile permite el ingreso de artículos de uso personal, ya sean nuevos o usados y, además, otras mercancías que no se consideren de carácter comercial (para ser vendidas). Cuando las mercancías sí son consideradas de carácter comercial, estas deben ser declaradas y están sujetas al pago de impuestos aduaneros.

El ingreso de trajes y su pago de impuestos depende de la cantidad de trajes, así como de las aduanas, sus funcionarios y movimiento. Si una persona transporta un traje consigo se considera como artículo personal, pero el llevar más de uno puede ser motivo para declararlos como mercancías, muchas veces sujeto a criterio de los funcionarios y trabajadores de las aduanas. Sobre el cobro de impuestos en la aduana, Solange comenta:

Si, si nos cobran impuestos, el 20% de cada traje. Entonces ahí también yo tengo problemas a veces porque el que está ahí en la aduana me dice ¿Cuánto valen estos trajes? Y yo le digo un valor, pero a veces el me discute y me dice “mentira porque yo sé que estos trajes son más caros”. Entonces a veces son jodidos, y te hacen pagar, me sale un ojo de la cara. (Solange, 48 años. Comerciante y socia, 10/12/2020, Calama)

Por su parte, Patricia dice:

(...) lo que sí, nos dijeron que este año estaba complicado el asunto con los aduaneros por esta cuestión de que tienes que pagar impuesto por todo (sobre la aduana de Ollagüe). En cambio, por Iquique donde pasa tanta gente yo creo que por eso ya no les cobran todos. Tú tienes que acostumbrarte a pasar como un juego nomas porque si tú vas y pasan muchas cosas que sean iguales ahí ya te van a cobrar. Nosotros cuando fuimos a buscar las cosas nuevas del escuadrón de ancestros, éramos como 10 - 8, y cada uno traía su traje y ponte tu hubo algunas personas que no pudieron viajar a buscar sus trajes y le pagaban todos los gastos a otra persona, pero no pagabas impuesto *po*, así que es bueno. (Patricia, 50 años. Socia, 08/11/2019, Calama)

Las vivencias de Solange muestran que el pago de estos impuestos por los trajes, caretas y otros elementos de la vestimenta, pueden estar sujetos a cuestionamientos y criterios subjetivos por parte de algunos/as funcionarios/as de aduanas. En su caso particular como comerciante está legalmente justificado el cobro de impuestos por los trajes que moviliza, pero en muchos casos, integrantes de las Diabladas del Alto Loa viajan a buscar los trajes de ellos/as, amigos/as y/o familiares, sin intenciones de hacer una actividad comercial con ellos y aun así se les cobran altos impuestos.



En este último apartado hemos conocido varios aspectos en torno a La Diablada y la importante movilidad transfronteriza de personas y materialidades que permite la obtención de los trajes o investiduras utilizadas en la danza. Un primer aspecto que destacamos es la percepción y juicio de algunos/as artesanos/as que años atrás solían criticar y desaprobar la ejecución de danzas consideradas de origen boliviano en Chile. Tal situación se habría reflejado en la negativa de hacer trajes para bailarines chilenos/as o, de hacerlos, cambiar los diseños y modelos.

Sol, dedicada al comercio de trajes en Calama decía notar sentimientos de celos en aquellas personas, pues consideraban que de alguna forma se le estaba quitando o robando sus danzas. Tales sentidos de pertenencia en torno a expresiones culturales, como las danzas devocionales, nos llevan a consideraciones respecto de los procesos de patrimonialización que ha atravesado La Diablada y otras danzas del Carnaval de Oruro, especialmente luego de su declaración como Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. Desde entonces comienzan a jugar un rol importante en la construcción de la identidad y etnicidad boliviana, de esa forma, la danza de La Diablada comienza a ser expuesta con un sello o emblema nacionalista, como parte del folklore boliviano y como símbolo de “lo nuestro” (Rocha, 2010, p. 335).

Los sentidos de pertenencia en torno a las danzas levantan situaciones de disputas nacionalistas en torno a ellas pues, parte del proceso de chilenización incluye la construcción de identidad nacional con respecto a la diferencia con un otro. En ese sentido, por muchos años se ha reproducido en la sociedad nortina, un falso ideario de los chilenos/as como personas civilizadas y modernizadas, a diferencia de lo boliviano que es asociado a lo campesino e indígena. También ha influido el conflicto en torno a la posesión marítima de Chile y las demandas de una negociación por parte de Bolivia, puesto que ha contribuido a reforzar los sentimientos patrióticos en muchas personas del Norte Grande de Chile y el país entero.

Otro aspecto relevante es la participación de bailarines/as loínos/as en agrupaciones bolivianas dentro del Carnaval de Oruro, pues involucra su socialización e inmersión en aquellos contextos con los/as bailarines/as de las fraternidades orureñas, lo que permite un traspaso directo entre las formas de representación de la danza y los sistemas de vestuario y coreografía elaborados en torno a la misma. Además, los/as bailarines/as loínos/as, han desarrollado importantes redes de contacto con otros/as agentes involucrados/as en la movilidad de trajes, como los/as artesanos/as, careteros/as y boteros/as bolivianos/as.

Por último, consideramos que los trajes e investidura de La Diablada son mercancías que forman parte de un mercado de trajes presente tanto en el norte de Chile, como en ciudades de Bolivia y Perú. Los precios en este mercado han aumentado sostenidamente en el

tiempo, en especial con la confección de trajes de diseñadores/as que buscan posicionarse en plataformas asociadas a la alta costura en contextos globalizados, existiendo varias críticas de parte de los/as promesantes loínos/as al desmedido precio que solicitan algunos/as artesanos/as y comerciantes.

Discusión de resultados y conclusiones

La memoria de título abordó la problemática de las representaciones identitarias colectivas de agrupaciones de bailes devotos y promesantes que ejecutan la danza de La Diablada en determinados contextos festivos y rituales del Alto Loa, donde se hacen presentes varias categorías socioculturales, siendo una de las principales, la identidad nacional. En ese sentido, los/as bailarines/as reproducen una distinción central que distingue entre danzas chilenas y danzas bolivianas.

Los/as integrantes de las diabladas reconocen los orígenes de La Diablada en Oruro, Bolivia y hacen una valoración positiva de la identidad boliviana, asociada con lo tradicional y autentico. Esto resulta anómalo considerando que, sobre todo en la sociedad del Norte de Chile, históricamente se ha impulsado un proceso de chilenización por parte del Estado y diversos agentes, tanto estatales como civiles. Asociado a esto, se han difundido ideologías racistas y sentimientos xenófobos que asocian lo boliviano a lo indígena, lo “cholo/a” y “paisano/a”. Sin embargo, en los contextos devocionales estudiados y a través de la performance danzada, la bolivianidad es incluso una especie de modelo cultural a seguir, introduciendo sin duda la tensión en el imaginario de nación homogénea que ha construido la República de Chile.

Los resultados obtenidos a partir de los datos etnográficos y diversas entrevistas fueron segmentados en tres apartados. En el primero de ellos hemos identificado que la experiencia promesante esta permeada por esquemas de acción y pensamientos adquiridos durante la trayectoria social de los/as bailarines/as al interior de las instituciones. Por esto, hemos abordado a las agrupaciones de bailes desde la noción del *habitus* (Bourdieu, 2007) y más específicamente, del *habitus* promesante, acuñado por Mercado (2014). Resaltamos así, la importancia de las agrupaciones como potentes instituciones que socializan y traspasan determinados valores morales, religiosos y culturales, así como conocimientos, prácticas y costumbres, especialmente a las generaciones mas jóvenes.

En la otra mano, nuestra investigación recoge importantes planteamientos de Mercado (2014) respecto del potencial de los estudios de la performance en el fenómeno de las identidades, pues “permite adentrarnos en las agencias de los actores y percibir como los *habitus* de los/as promesantes son reformulados y sometidos a discusión a partir de la ejecución de las practicas rituales y las danzas” (Mercado, 2014, p. 23). Tales planteamientos resultan muy importantes, pues nos acercan aún más a la comprensión de aquellos espacios de indeterminación en el juego de las representaciones identitarias, aquellos que, mediante la construcción de nuevas experiencias, significados y procesos de interpretación, se construyen y afirman en la diferencia.

En el segundo apartado vimos que los/as bailarines/as desarrollan un alto grado de implicación con lo representado. Por esto, las diferencias entre categorías socioculturales chileno/boliviano se desarrollan y operan a través de los elementos constitutivos de la danza, en donde la fidelidad de los productos mostrados, como las investiduras, los

patrones coreográficos e inclusive la forma de interpretación musical, son elementos claves en la presentación danzada, ya que de esa manera los/as bailarines/as legitiman la práctica de esta danza y su bolivianidad, a partir de una noción de autenticidad.

La noción de autenticidad construida en torno a La Diablada boliviana por parte de los/as bailarines/as loínos/as esta influenciada por los procesos de construcción de sentidos identitarios en torno a la danza, así como por los fenómenos de patrimonialización que ha atravesado la misma, en Bolivia. Más allá de la devoción a la Virgen, diversos agentes como el Estado boliviano, los medios de comunicación, agencias de turismo y los/as mismos/as bailarines/as han tenido intereses particulares para buscar el reconocimiento del patrimonio orureño y boliviano. De esa forma, todos promueven una identidad nacional a través del uso de su patrimonio cultural (Gavazzo, 2002). Las fraternidades de Diabladas bolivianas, de forma similar a las loínas, resaltan y promueven su bolivianidad a través de los distintos elementos materiales y simbólicos. Algunas de ellas han sido invitadas a engalanar diversos eventos cívicos, sentando así los inicios de una promoción explícitamente politizada del “folklore”. Otros conjuntos incluso exponen la danza fuera de Bolivia, como en Chile, Argentina, Estados Unidos, España y Suecia.

Por otra parte, hemos visto que, a través de los elementos constitutivos de la danza, como los trajes y la gestualidad, los/as bailarines/as promesantes demuestran un estatus social al interior de los contextos festivos. Es más, a través de la danza no solo se demuestran estatus sociales, sino que también puede actuar como vehículo de movilidad social, donde la modificación de determinados aspectos expresivos permite, por ejemplo, representar un mayor poder adquisitivo. Debido a categorías que distinguen a las agrupaciones de Diabladas como bailes grandes (en oposición a bailes chicos), asociados a una mayor preocupación de los aspectos materiales (mejores trajes y bandas musicales), hemos identificado que las representaciones identitarias de tipo nacional operan de la mano con otros sistemas de adscripciones y categorías socioculturales, como clase, etnicidad y género, articulando así un entramado aún más denso de significados y distinciones identitarias.

En el tercer apartado conocimos algunos aspectos relevantes de la movilidad transfronteriza de personas y trajes asociados a la danza de La Diablada. Destacan las relaciones sostenidas entre bailarines/as loínos/as, artesanos/as bolivianos/as y comerciantes de trajes que, si bien en la actualidad son caracterizadas como positivas y duraderas, en otros momentos han reflejado disputas y sentimientos nacionalistas en torno a la pertenencia de La Diablada y su ejecución fuera de Bolivia. Aun así, la obtención de trajes de confección boliviana en El Loa ha sido sostenida y se ha instaurado un importante mercado de trajes con productos más elaborados y pretenciosos.

Hemos de concluir, por ende, que los procesos de construcción y representación identitaria se expresan y reconfiguran a través de los elementos rituales y performativos de la danza. Tales procesos se construyen y afirman en la diferencia e involucran diversas relaciones de alteridad con respecto a lo representado. Las identidades de tipo nacional se solapan junto a otras categorías de adscripción identitaria sociocultural que dan un sustento aún más denso a la problemática de las identidades y sus representaciones. El funcionamiento performativo de las adscripciones identitarias es capaz de provocar una reconfiguración

constante de las fronteras identitarias a través de las prácticas rituales y la presentación danzada, así como a través de los *habitus* promesantes. Por tanto, La Diablada es una práctica cultural que está en constante construcción y negociación de sentidos, reafirmando que las identidades socioculturales son definidas, dinámicas, fluidas y construidas situacionalmente en lugares y tiempos particulares.

Referencias Bibliográficas

Abercrombie, T. (1992). La fiesta del Carnaval Postcolonial en Oruro: clase, nacionalidad y nacionalismos en la danza folklórica. *Revista Estudios y Debates* 2, 279-352.

Abercrombie, T. (1996). Q'aqchas and la plebe in "rebellion": carnival vs. lent in 18th-century Potosí. *Journal of Latin American Anthropology*, 2 (1), 62-111.

Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo. México.

Anderson, B. (2000). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

Arnold, M. (1990). Perspectivas para la observación de la religiosidad popular chilena. *Revista chilena de antropología* 9: 15-35.

Banks, M. (2010). *Los Datos Visuales en Investigación Cualitativa*. Ediciones Morata. Madrid, España.

Barth, F. (1976). *Los Grupos Étnicos y sus Fronteras*. México. Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1964). *Elements of semiology*. Hill and Wang. New York.

Baumann, Z. (2002). *Modernidad líquida*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Beltrán Heredia, B. (1956). *El Carnaval de Oruro*. Editorial Universitaria. Oruro, Bolivia.

Biblioteca Nacional de Chile. "Diabladas", en: Bailes folclóricos chilenos. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92445.html> . Accedido en 9/10/2021.

Boccaro, G. (2007). Etnogubernamentalidad. La formación del campo de la salud intercultural en Chile. *Chungará, Revista de Antropología Chilena*, 39 (2): 185-207.

Bourdieu, P. (2007 [1980]). *El sentido práctico*. Siglo XXI. Buenos Aires.

Bourdieu, P. (2012 [1979]). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Canales, M. (2006). *Metodologías de Investigación Social: Introducción a los oficios*. LOM Ediciones. Santiago de Chile.

Castro, V. (2009). *De ídolos a santos. Evangelización y religión andina en los Andes del Sur*. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales.

Cereceda, V. (1978). Sémiologie des tissus andins: les talegas d'Islluga. *Annales*, 33(5-6), 1017-1035.

Cereceda, V. (2011). Demonios, barrocos y textiles. V Encuentro Internacional sobre Barroco.

Cereceda, V. (2016). En torno al supay andino: El aporte de lo visual a su interpretación. En: *Mitologías Amerindias* (2006). Enciclopedia Iberoamericana de religiones, Madrid.

Cieza de León, P. (1553) [1880] *Primera parte de la crónica del Perú*. Montesdoca, Sevilla: Marcos Jiménez de la Espada [*Biblioteca Hispano-Ultramarina*]. Madrid.

Cifuentes, M. (2008). Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza. *AISTHESIS* N° 43, pp. 85-98. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.

Contreras, R. y González, D. (2019). Control social, disciplinamiento y autonomía cultural: el caso de la tradición devocional en los bailes chinos de Andacollo (Chile, siglos XVII a XIX) . En J. L. Cirqueira, *Performances culturales en America Latina: estudios de los popular, genero y arte* (págs. 45 - 72). San Salvador de Jujuy : Purmamarka Ediciones.

Delgado, M. (1993). La religiosidad popular. En torno a un falso problema. *Gazeta de Antropología*, 10 (8), 1–16. http://www.ugr.es/~pwlac/G10_08Manuel_Delgado.pdf

Díaz, A. (2011). En la pampa los diablos andan sueltos. Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana. *Revista Musical Chilena*, Año LXV, Julio-Diciembre, 2011, N° 216, pp. 58-97.

Díaz, A. & Lanas, P. (2013). Al compás de un danzar telúrico. Pampinos e indígenas en la fiesta de la Virgen de La Tirana, 1900-1950. En RIL (Ed), *La Sociedad del Salitre. Protagonistas, Migraciones, Cultura Urbana y Espacios Públicos* (pp. 279-300). Universidad Arturo Prat, Universidad de Valparaíso, Universidad Católica del Norte, Santiago de Chile.

Douglas, M. (1988 [1970]). *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza.

Entwistle, J. (2002). El cuerpo y la moda. Una visión sociológica. Paidós. Barcelona. Recuperado a partir de: <https://intranet.iesmoda.edu.mx/docs/entwistle%20ii%20cap.pdf>

Garcés, A. & Moraga, J. (2016). Transporte terrestre y nuevas interconexiones entre sociedad y economía aymara. *Chungara, revista de antropología chilena*, 1-11.

García, M. & Spira, G. (2008). Voces Fotográficas: El uso de la Imagen en Proyectos de Comunicación y Desarrollo en el sur de Bolivia. Hallazgo. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413835170004> ISSN 1794-3841

Gatti, G. & Martínez de Albeniz, I. (2006). "Consideraciones finales: Las nuevas reglas del juego de la identidad en la sociedad del conocimiento". *Azkoaga* 13, 155 – 160.

- Gatti, C. & Martínez de Albeniz, I. (2006). Banalización de la identidad, cultura experta y sociedad del conocimiento. El estudio de la identidad colectiva en el país vasco hoy. *Azkoaga* 13, 5 – 22.
- Gonzalez, S. (2006). La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: una reflexión en torno a la fiesta de la tirana. *Chungará, Revista de Antropología Chilena* 38(1), 35 – 49.
- Guamán Poma de Ayala, F. (1615) [1992] *El primer nueva coronica y buen gobierno*. Edición a cargo de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste. México: Siglo XXI Editores.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, Campo y Reflexividad*. Grupo Editorial Norma.
- Guerrero, B. (2013). “Chile, aquí tienes a tu madre”: chilenización y religiosidad popular en el Norte Grande. *Persona y Sociedad. Universidad Alberto Hurtado*, 27(3), 101–124.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora, en J. Rutherford, Ed: *Identity*, Londres: Lawrence & Wishart.
- Hall, S. (1993) Cultural identity in question, en S. Hall, D. Held y T. McGrew, eds., *Modernity and Its Futures*, Cambridge: Polity Press.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Editorial Crítica. Barcelona.
- Jackson, M (2010 [1983]). Conocimiento del cuerpo. En: Silvia Citro: *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos, 58 – 82.
- Kulemeyer, J. (2013). *La Danza de los Diablos: Creencias, fiestas, devoción, historia, política, controversias y trasfondos. Usos de patrimonio cultural en el área andina. EDIUNJU. Jujuy, Argentina.*
- Martínez, R. (2014). Músicas, movimientos, colores en la fiesta andina. Ejemplos bolivianos. *Anthropologica*, 32(33), 87-110. Recuperado a partir de: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/11327>
- Meier, M. (2011). La transformación del mito de Wari en las fiestas mestizas de Oruro y Puno en el Altiplano peruano-boliviano: la Diablada y la construcción de nuevas identidades regionales. *Mitologías Hoy* 2, 61-72.
- Mercado, J. (2014). Práctica Ritual y Tensiones Identitarias en las Danzas Promesantes de la Fiesta del Santuario de Ayquina, Norte de Chile. *Diálogo andino*, 45, 193-213.
- Mercado, J. (2014). *Cuerpos e identidades en movimiento: El fenómeno promesante en la comuna de Calama, Chile*. Universitat de Barcelona.
- Montes, F. (1999). *La máscara de piedra. Simbolismo y personalidad aymara en la historia, Armonía*, La Paz.
- Morales, H. (2013). Construcción social de la etnicidad: Ego y Alter en Atacama. *Estudios Atacameños*, 46, 145-164.

- Morales, H. (2016). Etnopolítica Atacameña: Ejes de la Diversidad. *Estudios Atacameños* 53,185-203.
- Morales, H. (2018). *Habitar el desierto. Cuadernos de Campo de la Puna Atacameña* (1995-2015). Santiago, Chile: Ed. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Morandé, P. (1980). Ritual y Palabra: Aproximación a la Religiosidad Popular Latinoamericana. Centro Andino de Historia. Perú. Recuperado a partir de: fondoeditorial.unmsm.edu.pe/index.php/fondoeditorial/catalog/view/267/247/1071-1
- Muriel, D. (2007). El Patrimonio como Tecnología para la Producción y Gestión de Identidades en la Sociedad del Conocimiento. *Revista de Antropología* (19), 63-87.
- Núñez, L. (2004). La Tirana del Tamarugal. Ediciones Universitarias de la Universidad Católica del Norte, Antofagasta.
- Rocha, E. (2010). La danza boliviana: nacionalismos, regionalismos e imaginaciones hacia el otro Un estudio ciber-antropológico y transnacional. *RAE. Cultural Populares*, (2), 335-356.
- Rodríguez, S. (1999) Patrimonio Cultural y Patrimonio Antropológico. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (54)2, 108-123.
- Rodríguez, M. (2014). Performance en Antropología: Contexto de surgimiento, apropiaciones y aplicación. *Revista de la Escuela de Antropología N°XX*. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario, Argentina.
- Schechener, R. (1987). Victor Turner's last adventure. En Turner, V, *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications, New York.
- Orche, E., Puche, O., Amaré, M. P., Mazadiego, L. (2004). Un caso de patrimonio minero intangible: El Tío de las minas bolivianas. *De Re Metallica*, 33-42.
- Ortiz, F. (1991). Los viejos carnavales habaneros. *Estudios Etnosociológicos*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Palavecino, E. (1949). Los indios Uru de Iruito. *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, 2. <https://doi.org/10.34096/runa.v2i0.4864>
- Sigl, E. (2009). Donde papas y diablos bailan. Danza, producción agrícola y religión en el altiplano boliviano. *Maguaré* 23, 303-341.
- Toledo, F. de. (1989). Disposiciones gubernativas para el virreinato del Perú, 1575-1580. *Escuela de Estudios hispanoamericanos*. Sevilla, España.
- Turner, V. (1987). *The Anthropology of Performance*. PAJ Publication, New York.
- Viveiros de Castro, E. (1996). Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. *Mana* 2(2), 115-144.

Fuentes Documentales

Documentos inéditos

Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria (2017). Reglamento Interno del Baile. Calama.

Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria. Libro de Cantos. Calama – Caspana.

Estatuto Baile Religioso Gran Diablada Calameña (2016). Calama. Disponible en: <https://www.xn--grandiablada-calamea-d4b.cl/descargas.htm>

Diablada Hermanos del Norte. Libro de Cantos. Ayquina – Calama.

Gran Diablada Calameña. Libro de Cantos. Ayquina – Calama.

Documentos oficiales

Aduanas de Chile. (2018). Anuario Estadístico 2018. Ministerio de Hacienda. Gobierno de Chile. Disponible en: https://www.aduana.cl/aduana/site/docs/20181214/20181214113928/anuario_estadistico_servicio_nacional_de_aduanas_2018.pdf

Instituto Nacional de Estadísticas. (2002). Estadísticas Sociales de los pueblos indígenas en Chile – CENSO 2002. Santiago de Chile.

Instituto Nacional de Estadísticas. (2017). Radiografía de género: Pueblos originarios en Chile 2017. Chile. Disponible en: <https://historico-amu.ine.cl/genero/files/estadisticas/pdf/documentos/radiografia-de-genero-pueblos-originarios-chile2017.pdf>

UNESCO (2008). Convention for the Sefeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Intergovernmental committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Istanbul, Turkey. Disponible en: [Third Session of the Intergovernmental Committee \(3.COM\) - Istanbul, 4 to 8 November 2008 - patrimonio inmaterial - Sector de Cultura - UNESCO](#)

Referencias discográficas

Llajuas (2005). Danza infernal. Si te pica... Llajuas somos. Efecto Record, Bolivia.

Llajtaymanta (2016). El Legado. A bailar, volumen 4. Discolandia Dueri & Cia. Ltda., Bolivia.

Llajtaymanta (2018). Ferroviario de corazón. A bailar, volumen 5. Discolandia Dueri & Cia. Ltda., Bolivia.

Anexos

Anexo 1: Tablas

Tabla 1.1: Jornadas de terreno y actividades

Festividad	Lugar	Fecha/as	Actividad	Tareas realizadas
Virgen Candelaria	Caspana	30-01-2019 y 30-01-2020	Observación y participación en Santo Waque y sahumero de trajes	Identificación y anotación de momentos al interior del ritual, aspectos normativos, elementos rituales y sus formas de usos
Virgen Candelaria	Caspana	31-01-2019 y 31-01-2020	Observación y participación en la entrada de pueblo de la Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria	Caracterización y documentación fotográfica de la tenida de presentación de la agrupación, registro de canticos de entrada
Virgen Candelaria	Caspana	31-01-2019 y 31-01-2020	Observación de la entrada de pueblo de la Diablada Iquilla Uasara	Caracterización y documentación fotográfica de la tenida de presentación
Virgen Candelaria	Caspana	31-01-2019 y 31-01-2020	Observación y participación en la bendición de la luz	Identificación de dinámicas colectivas en torno a la instancia religiosa
Virgen Candelaria	Caspana	01-02-2019 y 01-02-2020	Observación y participación en la procesión a lo alto del pueblo	Identificación de altares durante la procesión, de santos patrones, elementos rituales, usos y dinámicas colectivas en las actividades religiosas
Virgen Candelaria	Caspana	02-02-2019 y 02-02-2010	Observación del turno de baile de la Diablada Iquilla Uasara – Participación en turno de baile de la Fraternidad Diablada	Identificación de patrones coreográficos y musicalidad, registro fotográfico de tipos de trajes, formas, largos y colores
Virgen Candelaria	Caspana	02-02-2019 y 02-02-2020	Observación y participación en los “Cuartos”	Identificación de momentos y elementos rituales, anotación de aspectos espirituales y religiosos en torno a la actividad

Virgen Candelaria	Caspana	03-02-2019 y 03-02-2020	Observación y participación en la procesión religiosa hacia los campos de cultivos	Conteo de bailarines y registro de canticos de procesión de las Diabladas
Virgen Candelaria	Caspana	03-02-2019 y 03-02-2020	Observación y participación en la despedida de pueblo de la Fraternidad Diablada e Iquilla Uasara	Identificación y registro de dinámicas colectivas de cada agrupación, momentos durante el ritual y registro de cantos de despedida
Virgen Guadalupe	Ayquina	02-09-2019	Observación y participación en la entrada de pueblo de la Diablada Hermanos del Norte	Caracterización y documentación fotográfica de la tenida de presentación de la agrupación, registro de canticos de entrada
Virgen Guadalupe	Ayquina	03-09-2019	Observación de la entrada de pueblo de la Gran Diablada Calameña	Caracterización y documentación fotográfica de la tenida de presentación de la agrupación, registro de canticos de entrada
Virgen Guadalupe	Ayquina	05-09-2019	Observación de turno de baile de la Gran Diablada Calameña	Identificación de patrones coreográficos, documentación y análisis de tipos de trajes, formas, largos y colores
Virgen Guadalupe	Ayquina	05-09-2019	Observación de turno de baile de la Diablada Hermandad	Identificación de patrones coreográficos, documentación y análisis de tipos de trajes, formas, largos y colores
Virgen Guadalupe	Ayquina	05-09-2019	Observación y participación en el turno de baile de la Diablada Hermanos del Norte	Identificación de patrones coreográficos, documentación y análisis de tipos de trajes, formas, largos y colores
Virgen Guadalupe	Ayquina	07-09-2019	Observación y participación en la víspera del día	Identificación de elementos emblemáticos e identitarios perceptibles, dinámicas sociales y aspectos religiosos

			de Guadalupe de Ayquina	
Virgen Guadalupe	Ayquina	08-09-2019	Observación y participación en la procesión de la imagen santa	Identificación de elementos identitarios, registro de canticos de procesión y registro de trajes utilizados
Virgen Guadalupe	Ayquina	09-09-2019	Observación de la despedida de pueblo de la Diablada Hermandad	Identificación y registro de dinámicas colectivas de la agrupación, momentos durante el ritual y registro de cantos de despedida
Virgen Guadalupe	Ayquina	09-09-2019	Observación y participación en la despedida de pueblo de la Diablada Hermanos del Norte	Identificación y registro de dinámicas colectivas de la agrupación, momentos durante el ritual y registro de cantos de despedida
Virgen de Urkupiña	Calama	10-08-2019	Observación del recorrido nocturno de la Tradicional Auténtica y Cultural La Diablada	Identificación y registro fotográfico de elementos identitarios (estandartes, insignias, trajes, colores). Identificación de patrones coreográficos y musicales
Virgen de Urkupiña	Calama	14-08-2019	Observación y participación en última velada a la Virgen de Urkupiña antes del día de su fiesta	Identificación de elementos rituales y usos, dinámicas sociales en torno a la actividad, y aspectos espirituales y religiosos
Virgen de Urkupiña	Calama	16-08-2019	Observación del pasacalle de las agrupaciones de baile, especialmente la Diablada Tradicional	Identificación de patrones coreográficos, musicalidad, documentación y análisis de tipos de trajes, formas, largos y colores

Tabla 1.2: Listado de Festividades Religiosas del Alto El Loa

		Fecha	Lugar	Extensión de actividades
1	Festividad de la Virgen Guadalupe de Ayquina	8 de septiembre	Ayquina	2 al 9 de septiembre
2	Festividad de la Virgen Candelaria de Caspana	2 de febrero	Caspana	31 de enero al 3 de febrero
3	Festividad de la Virgen del Carmen de Conchi Viejo	16 de Julio	Conchi Viejo	15 al 17 de Julio
4	Festividad de San Santiago de Toconce	25 de Julio	Toconce	23 al 26 de Julio
5	Festividad de San Francisco de Chiu Chiu	4 de octubre	Chiu Chiu	2 al 5 de octubre
6	Festividad de San Isidro de Lasana	15 de mayo	Lasana	s/i
7	Festividad de San José de Cupo	19 de marzo	Cupo	s/i
8	Festividad de la Virgen de Urkpiña	15 de agosto	Calama	1 al 16 de agosto

Tabla 1.3: Catastro de agrupaciones de Bailes Religiosos del Alto El Loa

Central de Caporales de Bailes Religiosos			
	Nombre Baile	Fecha fundación	Lugar
1	Sociedad Religiosa Baile Chino Promesante a la Virgen de Ayquina	08-08-1936	Calama
2	Baile Chunchos Promesante a la Virgen de Ayquina	01-09-1943	Chuquicamata
3	Baile Religioso Gitano Nacional "Benigno Patiño" Promesante de Nuestra. Sra. Guadalupe de Ayquina	05-11-1944	Chuquicamata
4	Baile Moreno Hijos de Guadalupe	14-12-1944	Calama
5	Baile Gauchos Promesantes a la Nuestra. Sra. Guadalupe de Ayquina	28-02-1948	Chuquicamata
6	Baile Hindú Promesante a la Virgen Nuestra Sra. Guadalupe de Ayquina	06-03-1949	Chuquicamata
7	Baile Pieles Rojas Promesantes a la Virgen Guadalupe de Ayquina	10-07-1953	Calama
8	Baile Cosacos de Chuquicamata Promesante de Nuestra Sra. Virgen Guadalupe de Ayquina	12-09-1953	Chuquicamata
9	Baile Promesante Español a la Virgen de Ayquina	23-01-1955	Chuquicamata
10	Baile Torero Devotos de la Virgen de Ayquina	15-04-1955	Calama
11	Baile Promesante Guajiro a Nuestra Sra. Guadalupe de Ayquina	05-06-1961	Chuquicamata
12	Auténtica Original Diablada Calameña	22-10-1961	Calama
13	Baile Kuyacas	07-05-1964	Calama
14	Baile Promesante Cosacas Devotos Virgen Guadalupe de Ayquina	23-08-1965	Chuquicamata
15	Baile Religioso Diablada Hermandad Promesantes a Nuestra Sra. Virgen Guadalupe de Ayquina	08-09-1966	Calama
16	Baile Campero Promesante a Guadalupe de Ayquina	08-01-1968	Calama

17	Sociedad Baile Chuncho Promesante a la Virgen del Carmen de La Tirana	01-07-1968	Chuquicamata
18	Baile Marino Promesante	25-09-1972	Calama
19	Baile Religioso Mexicano Promesante a Nuestra Sra. Virgen Guadalupe de Ayquina	30-09-1973	Calama
20	Baile Religioso Amerindio Promesante a Nuestra Sra. Guadalupe de Ayquina	20-04-1976	Calama
21	Baile Promesante Los Salteños	09-09-1976	Calama
22	Baile Religioso Jalaguayo Devotos de la Virgen de Ayquina	25-01-1978	Calama
23	Baile Religioso Huasada Calameña	12-10-1980	Calama
24	Diablada Hermanos de Norte Promesantes a la Virgen Guadalupe de Ayquina	22-04-1981	Calama
25	Baile Religioso Estrella Dorada	05-09-1981	Calama
26	Baile Religioso Peregrinos de Guadalupe de Ayquina	12-09-1983	Calama
27	Baile Religioso Pirata de Cristo Rey Devotos de Nuestra Santísima Virgen de Guadalupe	30-09-1983	Calama
28	Baile Promesante Samurai	09-12-1984	Calama
29	Baile Flor del Desierto	17-08-1986	Calama
30	Baile Osada Devoto a Nuestra Sra. Guadalupe de Ayquina	30-08-1987	Calama
31	Baile Religioso Vaqueros del Norte	21-01-1990	Calama
32	Fraternidad Awatiri Baile Promesante a la Virgen Guadalupe de Ayquina	24-02-1991	Calama
33	Baile Religioso Reyes de la Tuntuna Hijos de Guadalupe	21-09-1995	Calama
34	Fraternidad Religiosa Tobas	15-08-1996	Calama
35	Agrupación Religiosa Tinkus Hijos de Guadalupe	23-01-2000	Calama
36	Fraternidad Centralistas Virgen de Guadalupe	21-08-2000	Calama
37	Baile Religioso Unión Morenada Centralista	09-09-2000	Calama
38	Gran Unión Familiar Tobas Hijos de Guadalupe de Ayquina	22-04-2001	Calama
39	Baile Promesante Diablada San José Hijos de Guadalupe	21-10-2001	Calama
40	Baile Chino Devotos de Guadalupe	07-11-2001	Calama
41	Baile Religioso Siervos de Guadalupe	06-10-2002	Calama
42	Sambos Guaguasniqi Virgen de Guadalupe	06-08-2004	Calama
43	Fraternidad Kullaguada K'alinchos	14-08-2005	Calama
44	Caporales Inni Jalpa	09-09-2011	Calama
45	Morenada Central Ukamau	23-03-2021	Calama
Asociación de Bailes Religiosos del Santuario de Ayquina			
46	Baile Religioso Gran Diablada Calameña	22-10-1961	Calama
47	Fraternidad Reyes Morenos Hijos de Guadalupe	06-02-1982	Calama
48	Baile Religioso Zambo Saya Hijos de Guadalupe	16-10-1986	Calama
Agrupación de Bailes Religiosos de Caspana			
49	Fraternidad Cullaguada Caspana	03-02-1996	Caspana
50	Baile Religioso Real Morenada	15-03-1999	Caspana
51	Union Negritos	18-02-2002	Caspana

52	Baile Religioso Gitano de la Misericordia	23-10-2015	Calama
53	Fraternidad Salay Caspana	11-02-2018	Calama

Bailes de Caspana fuera de la Agrupación

54	Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria	02-02-1997	Caspana
55	Baile Promesante Tinkus Caspana a nuestra Madre de Candelaria	03-02-2003	Caspana
56	Baile Tobas Centralistas Hijos de la Hondonada	09-04-2006	Caspana
57	Baile Promesante Fraternidad Osada de la Virgen Candelaria	15-02-2009	Caspana
58	Fraternidad Llamerada San Lucas	23-02-2019	s/i
59	Baile Morenada Central Hijos de Candelaria	s/i	Caspana
60	Diablada Iquilla Uasara	24-04-2015	Calama

Agrupación de Bailes Religiosos de Conchi Viejo

61	Baile Chunchos Promesantes a la Virgen del Carmen de Conchi Viejo	17-02-1950	s/i
62	Sociedad Baile Pieles Rojas	16-07-1940	s/i
63	Baile Gitano Promesantes a la Virgen del Carmen de Conchi Viejo	06-11-1966	s/i
64	Sociedad Baile Chunchas Promesantes a la Virgen del Carmen de Conchi Viejo	18-07-1978	s/i
65	Baile Religioso Reyes Caporales Promesantes a la Virgen del Carmen de Conchi Viejo	30-07-1985	s/i
66	Sociedad Baile Religioso Indio Sioux Devoto a Nuestra Señora del Carmen de Conchi	15-12-1985	s/i
67	Promesantes Negros Reyes de la Tuntuna	29-11-1986	s/i
68	Baile Caporal Kullagua del Carmen Promesantes a la Virgen del Carmen de Conchi Viejo	15-08-1990	s/i
69	Sociedad Baile Sambo del Rosario Promesantes de la Virgen del Carmen de Conchi Viejo	03-04-1996	s/i
70	Baile Tinkus del Carmen de Conchi Viejo	12-08-1999	s/i
71	Fraternidad Tobas del Carmen de Conchi Viejo	17-10-2004	s/i
72	Fraternidad Morenada Señor del Gran Poder Promesante a la Virgen del Carmen	06-08-2007	s/i
73	Baile Religioso Moreno Hijos de Belén	s/i	s/i

Cupo

74	Baile Religioso Tinku Nuevo Amanecer San Andrés de Cupo	15-03-2003	s/i
75	Baile Religioso Morenada Centralista del Folklore de Cupo	25-11-2003	s/i

Chiu Chiu

76	Baile Morenada	s/i	s/i
77	Baile Tinkus	s/i	s/i
78	Baile Caporal	s/i	s/i

Lasana

79	Baile Tinku Hijos de San Isidro	s/i	s/i
80	Baile Kullaguada San Isidro	15-08-07	s/i

Asociación de Bailes Religiosos del Pueblo de Kosca			
81	Baile Religioso Llamero de Kosca	25-12-1926	Ollagüe
82	Baile Gitano de Ollagüe	27-12-1944	Ollagüe
83	Baile Religioso Moreno de Buenaventura	26-12-1952	Amincha
84	Sociedad Religiosa Zambos Caporales Reyes de la Tuntuna de Kosca	25-12-1981	Calama
85	Fraternidad Religiosa Morenada Kallawayá	28-12-1982	Kosca
86	Baile Tobas de Amincha	25-12-1985	Amincha
87	Baile Gitano Hijos de Amincha	25-12-2004	Ollagüe
88	Negros Tundique	s/i	s/i

Toconce

89	Baile Religioso Llanero Hijos de San Santiago	25-07-1978	s/i
90	Baile Sambo Saya de Toconce	27-04-1997	s/i
91	Baile Religioso Tobas Nuevo Amanecer	25-07-2000	s/i
92	Baile Religioso Osada de Toconce	25-07-2011	s/i
93	Baile Religioso Tobas Ukamarka	25-07-2012	s/i
94	Tinkus Inti Yacta	2004	s/i
95	Baile Caporales del Norte	02-10-1983	s/i

Bailes Religiosos de Nacimientos de Calama

96	Baile Pastorcillo	22-08-1954	s/i
97	Baile Promesante Campesinos	03-10-1976	s/i
98	Sociedad Baile Religioso Zambos Caporales de La Tirana	15-06-1984	s/i
99	Baile Religioso Sambo Caporal Promesantes a Emanuel	24-12-1986	s/i
100	Sociedad Baile Moreno de Belén Promesantes al Niño Jesús	12-07-1989	s/i
101	Baile Religioso Sambo Caporal San Isidro Labrador	12-06-2001	s/i
102	Baile Gran Diablada San José Promesante del Niño Jesús	23-10-2001	s/i
103	Baile de Nacimiento Osos Panda Hijos de Danielito	19-11-2003	s/i
104	Baile Religioso Tobas Promesante Manuelito Andrés	06-01-2009	s/i
105	Baile Llamerada Los Volcanes	29-10-2010	s/i
106	Baile Religioso Sambo Inti Churin	05-11-2013	s/i
107	Baile Gitano Hijos de Belén Promesante al Niño Jesús	19-06-1905	s/i
108	Baile Religioso Zambo San Lorenzo	s/i	s/i
109	Baile Religioso Osada Devoto del Niño Jesús	s/i	s/i
110	Baile Religioso Diablada Manuelito Chuncho	s/i	s/i
111	Baile Morenada Señorial del Niño Jesús	24-01-1998	s/i
112	Baile Religioso Caporales del Niño Jesús	17-01-1987	Ayquina
Comunidad Devotos de Urkupiña Calama			
120	Fraternidad Morenada El Loa	10-04-2010	Calama
121	Tradicional, Auténtica y Cultural La Diablada	15-02-2015	s/i
122	Fraternidad Cultural Morenada Virgen de Urkupiña	20-10-2013	Calama
123	Fraternidad Cultural Morenada Gran Señorial	11-06-2013	Calama

124	Fraternidad Señorial de Morenos y Achachis Fanáticos del Folklore	s/i	s/i
125	Gran Fraternidad Tinkus de Urkupiña	24-06-1998	s/i

Tabla 1.4: Muestra de agrupaciones de Diablada en el Alto El Loa

		Año de fundación	N° de bailarines/as	Antigüedad (años)
1	Gran Diablada Calameña	1961	220	61
2	Diablada Hermandad	1966	170	56
3	Diablada Hermanos del Norte	1981	170	41
4	Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria	1997	50	25
5	Diablada Iquilla Uasara	2015	25	7
6	Tradicional, Auténtica y Cultural La Diablada	2015	100	7

Tabla 1.5: Presencia de bloques o escuadrones según cada agrupación de Diablada de la muestra

	G.D.C	Diablada Hermandad	D.H.N	Diablada San José	Auténtica Diablada Calameña	Fraternidad Diablada	Diablada Iquilla Uasara	Tradicional La Diablada
Ángel Miguel	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
Arcángel Gabriel	Si	Si	Si	No	No	No	No	Si
Lucifer	Si	Si	Si	Si	No	Si	No	Si
Satanás	Si	Si	Si	Si	No	Si	Si	Si
Ñaupá	Si	Si	Si	Si	No	No	Si	Si
Huari/Lucifera	Si	Si	No	No	No	No	No	Si
China Supay	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
China Doble Cara	Si	Si	Si	Si	No	Si	Si	No
Pecado capital	Si	No	Si	No	No	Si	No	No
Tentación	Si	No	Si	Si	No	Si	No	No
Virtud	Si	Si	Si	Si	No	No	No	No
Diablo	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
Diabla/China diabla	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
Viuda	Si	No	Si	No	No	Si	Si	No
Yana	Si	No	Si	No	No	No	No	No
Alma/Condenado	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
Oso	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si
Jukumari	Si	No	No	No	No	No	No	Si

Condor	Si	Si	Si	Si	Si	No	No	Si
--------	----	----	----	----	----	----	----	----

Anexo 2: Imágenes



Imagen 1: Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria vestidos/as con tenida de presentación que, al igual que los colores de la institución, son rojo, azul y blanco. Caspana 2021. Fotografía facilitada por Joel Anza.



Imagen 2: Gran Diablada Calameña con tenida de presentación durante su entrada de pueblo, Ayquina 2018. Fotografía facilitada por Rodrigo Pérez.



Imagen 3: Diablada Hermandad usando su vestimenta de presentación que al igual que algunos de sus trajes, se caracterizan por ser de color calipso. Ayquina, 2019. Captura de videoclip de Rodrigo Pérez.



Imagen 4: Diablada Hermanos del Norte durante su entrada de pueblo, Ayquina 2019. Fotografía facilitada por Rodrigo Pérez.



Imagen 5: Familia de la Fraternidad Diablada de Caspana haciendo costumbre de pago a la santa tierra en el calvario antes de comenzar la entrada de pueblo. Caspana 2020. Fotografía facilitada por Ariana Anza.



Imagen 6: Altar con los santos y santas patrones/as del pueblo de Caspana durante la procesión del día 1 de febrero de 2019. Fotografía facilitada por Ariana Anza.



Imagen 7: Cruz de Chile siendo instalada en punto alto del pueblo de Ayquina, el año 2010. Captura de videoclip de Mauricio Alcayaga

Imagen 8: Celebración en torno a la Cruz de Chile en Ayquina. Fotografía obtenida en prensa.



Imagen 9: Arcángel Miguel de la Gran Diablada Calameña. Ayquina 2019
Fotografía facilitada por Rodrigo Pérez.



Imagen 10: Lucifer de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2019
Fotografía facilitada por Rafael Castillo.



Imagen 11: Huari de la Tradicional Auténtica y Cultural La Diablada. Calama 2018.
Fotografía facilitada por Rodrigo Pérez.

Imagen 12: Satanás de la Diablada Hermanos del Norte. Calama 2018.
Fotografía facilitada por Rodrigo Pérez.



Imagen 13: China supay de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2018. Fotografía facilitada por Rodrigo Pérez.



Imagen 14: China doble cara de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2018. Fotografía facilitada por Rodrigo Pérez.



Imagen 15: Diabla de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2019. Fotografía facilitada por Rafael Castillo.



Imagen 16: Diablo de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2019. Fotografía facilitada por Rafael Castillo.



Imagen 17: K'acha viuda de la Gran Diablada Calameña. Ayquina 2018. Fotografía facilitada por Rodrigo Pérez.



Imagen 18: Yana de la Gran Diablada Calameña. Ayquina 2018. Fotografía facilitada por Rodrigo Pérez.



Imagen 19: Oso de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2019. Fotografía facilitada por Rafael Castillo.



Imagen 20: Almas de la Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria. Caspana 2020. Fotografía facilitada por Evelyn Anza.



Imagen 22: Tentación de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2019. Fotografía facilitada por Rafael Castillo.

Imagen 21: Condor de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2018. Fotografía facilitada por Rafael Castillo



Imagen 23: Pecado capital de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2019. Fotografía facilitada por Rafael Castillo.



Imagen 24: Virtud de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2018. Fotografía facilitada por Rafael Castillo.



Imagen 25: China supay de Ayquina utilizando traje con técnica de pintado con aerógrafo en tela. Calama 2021. Fotografía de Vanessa Osses.



Imagen 26: Monedero de diablo de un bailarín de Ayquina. Confeccionado en Bolivia. Fuente: Propia.

