



Indumentaria devocional e identidad en la Diablada del Alto El Loa

Devotional clothing and identity in devil dance of Alto El Loa

Bastían González

Departamento de Antropología, Universidad de Chile (Santiago, Chile)
evbastian23@gmail.com <https://orcid.org/0009-0004-3392-7176>

RESUMEN

El artículo aborda la indumentaria de la danza religiosa de la Diablada en festividades en el Alto El Loa, segunda región de Chile. Se releva la importancia de materialidades asociadas a la vestimenta como bienes y costumbres culturales que dotan de contenidos simbólicos y que pueden jugar un rol fundamental en la construcción de la identidad nacional en esta región, debido a que son la forma visible de un elaborado sistema semiológico de vestidos que se expresan y codifican en sus determinados contextos. Para esto, se abordó desde una metodología cualitativa etnográfica y se sumó la recolección de fotografías y videos que evidencian la visualidad de los contextos rituales y festivos, y en especial la vestimenta e indumentaria utilizada por los/as bailarines/as, como elemento constitutivo de la danza de la Diablada.

Palabras clave: representaciones identitarias, identidades socioculturales, bolivianidad, chilenidad, fiestas devocionales.

ABSTRACT

This article focuses on the clothing worn at the Diablada dances in Alto El Loa, located in the North of Chile. It highlights the importance of the materiality associated with clothing, considered as cultural goods and services that also expresses and codifies an elaborate semiological system in determinate contexts. This research was based on a qualitative ethnographic methodology, and collected photographs and videos that show the visuality of these ritual and festive contexts, especially the clothing used by the dancers, a constitutive element of la Diablada performance.

Keywords: identity representations, sociocultural identities, Bolivian, Chilean, devotional festivals.

INTRODUCCIÓN

Se presenta una investigación sobre la indumentaria devocional del baile religioso la Diablada. En ésta se indagó sobre la selección y compra de las diversas piezas de los trajes, la calidad tanto en los materiales usados como el aporte de diseño, de costureras, modistas y artesanos/as en la fabricación de trajes, unidos a antiguas tradiciones, pero abiertos a incorporar innovaciones para mejorar la performance, tanto la investidura y sus efectos simbólicos, como los materiales y sus alcances funcionales dan densidad a este trabajo sobre trajes e identidades.



La elaboración, consumo y uso de esta indumentaria nos permiten adentrarnos en las dinámicas de cambio y continuidad, expresado no sólo en los aspectos sociales, sino también en los tradicionales materiales usados y las innovaciones tecnológicas de telas, bordados, hilos, máscaras y accesorios. La construcción de identidades nacionales en la circulación de trajes-mercancías de redes sociales comerciales tanto chilenas y bolivianas son de carácter informal y dan coherencia a las diferentes transformaciones de estas prácticas vestimentarias en el tiempo y sus efectos en los bailes devocionales en El Loa.

Por otro lado, los trajes se asocian a máscaras y calzados, así como accesorios, telas y decoraciones en general, no sólo de la Diablada, sino de una variedad de danzas insertas en este contexto devocional. Los principales agentes que ponen en marcha un flujo transfronterizo Chile-Bolivia de materialidades son 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 de Guadalupe de Ayquina, Candelaria de Caspana y la Virgen de Urkupiña en Calama, así como también para la Virgen del Carmen de Conchi Viejo, San Santiago de Toconce y San Francisco de Chiu Chiu. Este viaje suelen hacerlo con amigos/as y/o familiares debido a determinadas políticas aduaneras existentes que dicen relación con la cantidad de trajes, ya que más de dos o tres por persona puede estar sujeto al cobro de determinados impuestos aduaneros.

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 se encuentren 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.

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.

Se profundizará cómo los trajes dotan de contenido visual e identitario, en cuanto prácticas de elaboración de vestimentas y accesorio, de costuras y costumbres que están en constante construcción en escenarios sociales públicos y visuales en estos contextos religiosos devocionales. En esta construcción y representación identitaria, se manifiestan los elementos rituales y performativos de la danza que moldean identidades de tipo nacional y que dan un sustento a representaciones e identidades.

ASPECTOS METODOLÓGICOS



La investigación contempla 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 será 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: 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) que da cuenta del propósito de esta investigación sobre la construcción social de identidades nacionales a partir de las vestimentas de las agrupaciones de Bailes religiosos que ejecutan la danza de la Diablada en el fronterizo Alto Loa.

Se recurrió también a las entrevistas semiestructuradas y en profundidad, dirigidas por preguntas abiertas y relativamente libres para orientar el proceso de obtención de la información según las unidades de estudio. Los criterios para elegir a los y las entrevistados establecieron distintos segmentos de personas de ambos sexos, distintos rangos etarios (jóvenes/adolescentes, adultos, adultos mayores), rol y estatus (bailarines, ex bailarines, caporales, guías de escuadrón, socios, apoderados, fundadores y directivos), con el fin de poder recopilar la mayor cantidad de información.

ASPECTOS CONCEPTUALES

Las vestimentas e indumentarias son elementos constitutivos de la danza de la Diablada, las que poseen funciones de uso y de símbolo que componen la vestimenta (Barthes 1964). En primera instancia, la ropa puede ser comprendida como una especie de investidura, bajo el 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. 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 adecúa su indumentaria según el contexto ritual. 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 o “encarnar” la figura del diablo, una especie de equipamiento distintivo, dotado de las afecciones y capacidades que definen al personaje del diablo. En el caso particular de la máscara, como indica el trabajo de Cánepa, “estereotipa y objetiviza la identidad a la que los sujetos aspiran; por el otro, la máscara hace posible realizar tal aspiración” (1998: 17). A través del uso de los trajes se intenta representar ciertas cualidades como la gallardía, coquetería o imponencia del diablo al moverse y danzar. En esos términos, la ropa y los trajes pueden ser comprendidos como una especie de investidura, correspondiente a la función de uso de la ropa pues es vestida con el fin práctico de que un sujeto pueda realizar cierta acción.



Además, es importante considerar que las distintas situaciones, tanto cotidianas como rituales en nuestro caso 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” (Entwistle 2002: 79). Existe también un sistema que establece parámetros en torno al vestir, así como también produce ideas estéticas que sirven para estructurar la percepción y el consumo de estilos que “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: 60).

Respecto de la producción de trajes - mercancía, Appadurai (1991) sostiene que se inscribe dentro de un proceso cultural y cognoscitivo, pues las mercancías expresan relaciones sociales de tipo ideológicas e instrumentales que, en este caso, agencian y movilizan costumbres y tradiciones en torno a las vestimentas, telas, accesorios, diseños y formas de hacer trajes.

Por su parte, las identidades corresponden a procesos sociales de construcción en el cual los individuos se definen o identifican en términos de ciertas “categorías sociales compartidas”, se trata de ciertos tipos de adscripciones que tienen que ver con aspectos relacionados con filiaciones étnico/raciales, nacionales, de clase, de estatus social o de rango etario (Mercado 2014a). La vestimenta como elemento constitutivo de la Diablada juega un rol fundamental en la construcción de la identidad nacional en los contextos festivos, debido a que, 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 2014b: 208).

El enfoque que se tiene de la vestimenta como elemento constitutivo de la danza y como bienes culturales materiales dotados de contenidos simbólicos que pueden jugar un rol fundamental en la construcción de la identidad nacional, es un aporte al conocimiento sobre la Diablada pues brinda luces sobre las dinámicas culturales e identitarias que se desarrollan tras la confección y uso de los trajes. También comprende la importancia de los análisis corporizados en el estudio de prácticas culturales rituales, a fin de dimensionar la relación entre las dinámicas estructurantes y los atributos performativos. Lo que a su vez 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 2014a).

CONFECCIÓN DE TRAJES E INVESTIDURAS



La Diablada es una danza folklórica que se originó en la región andina de América del Sur y se remonta a inicios del siglo XX en el Alto Loa. La danza representa la lucha entre el bien y el mal, con los danzantes vestidos como demonios y ángeles, esta se caracteriza por el uso de máscaras, trajes elaborados y fuertes acordes musicales, es una mezcla de elementos indígenas como criollos.

En cuanto a la iconografía de los trajes, es parte de un espacio semántico asociado a la figura del diablo y 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” principalmente con hilos metalizados de colores (hilo milán), repujado en metal, trabajo con perlas, lentejuelas, piedras o gemas de fantasía y, más recientemente, pintado en tela.

El oficio de artesano/a en Bolivia, ha sido históricamente ocupado de forma predominante por los hombres y, si bien no hay nada que indique la restricción de estos oficios (bordador, botero, caretero, herrero) a las mujeres, a través de los discursos se constata que la mayoría son hombres, también resulta ejemplificador el nombre de algunos talleres de bordados en la ciudad de Oruro en Bolivia, tales como “Bordados Patriarca” y “Bordados Monarca”. No obstante, las artesanas, bordadoras y diseñadoras se han posicionado en la actualidad como creadoras de algunos de los considerados mejores trajes de Diablada. Entre ellas podemos destacar a Monika Siles Toro, diseñadora boliviana que ha posicionado trajes de Diabladas, Morenadas y otras danzas, en contextos globalizados de pasarelas y revistas de alta moda.

Los bailarines y bailarinas de Diablada utilizan trajes y caretas fabricados artesanalmente como personajes que poseen una serie de elementos distintivos, a modo de investidura auriática (Viveiros de Castro 1996), 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 al cuerpo. 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 1. Diablo de la Diablada: “Hermanos del Norte”.
Ayquina 2019. Fuente: Rafael Castillo.
Figure 1. Devil of the Diablada: “Hermanos del Norte”.
Ayquina 2019.



Figura 2. Diablesa de la Diablada: “Hermanos del Norte”.
Ayquina 2019. Fuente: Rafael Castillo.
Figure 2. She-devil of the Diablada: “Hermanos del Norte”.
Ayquina 2019.

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 diablesa, y hasta la parte posterior de la pantorrilla en el caso de lucifer y sataná. 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 3. Lucifer de la Tradicional Auténtica y Cultural la Diablada. Calama 2019. Fuente: Rodrigo Pérez.

Figure 3. Lucifer of the Tradicional Auténtica y Cultural la Diablada Calama 2019.



Figura 4. Satanás de la Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2019. Fuente: Rafael Castillo.

Figure 4. Satan of the Diablada Hermanos del Norte. Ayquina 2019.

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 apliqué. 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 5. "China Supay" de la "Diablada Hermanos del Norte". Ayquina 2018. Fuente: Rafael Castillo.

Figure 5. "China Supay" of the "Diablada Hermanos del Norte". Ayquina 2018



Figura 6. "China Ñaupá" de la "Diablada Hermanos del Norte". Ayquina 2019. Fuente: Rafael Castillo.

Figure 6. "China Ñaupá" of the "Diablada Hermanos del Norte". Ayquina 2019

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 empleado mayormente en la actualidad debido a su ligereza y firmeza.

Respecto del 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 mayormente utilizado de color rojo y blanco, pero también pueden ser de cuero pintado de otros colores o forradas con tela, decoradas con figuras y apliqués.



Figura 7. 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. Fuente: Fernando Ramírez Encinas.

Figure 7. Leather boots white and red painted, correspondent to the traditional design of the devil figure in Alto El Loa and Bolivia. Crafted by boot crafter Fernando Ramírez Encinas.



Figura 8. Botas de cuero con tacos, pintadas morado, plateado y rosado. Confeccionadas por el artesano botero Fernando Ramírez Encinas. Fuente: Fernando Ramírez Encinas.

Figure 8. Leather boots with heels. Purple, silver and pink painted. Crafted by boot crafter Fernando Ramírez Encinas.



Figura 9. Botas de cuero con tacos, forradas con tela roja, decorada con perlas y apliques bordados. Confeccionadas por el artesano botero Fernando Ramírez Encinas. Fuente: Fernando Ramírez Encinas.

Figure 9. Leather boots with heels, lined with red fabric, and decorated with pearl beads and embroidered appliques. Crafted by boot crafter Fernando Ramírez Encinas.



Figura 10. “Pollerín” de 5 puntas para traje de Diablo confeccionado por artesano bordador Juan Carlos Condori. Contiene las cuatro plagas de la mitología orureña: sapo, víbora, lagarto y hormigas. Fuente: Juan Carlos Condori.
Figure 10. Five pieces “Pollerín” for the Devil clothing, crafted by the artisan Juan Carlos Condori. It contains the four plagues from Oruro mythology: toad, viper, lizard and ants.



Figura 11. Cabeza de diablo hecha con técnica de repujado en metal. “Pollerín” confeccionado por el artesano bordador Juan Carlos Condori. Fuente: Juan Carlos Condori.
Figure 11. Devil head made with embossing technique on metal. “Pollerín” crafted by artisan Juan Carlos Condori.

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, usan colores que se han vuelto característicos o representativos de su colectividad e identidad como institución. 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 tenidas 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 rojo, blanco y azul, mientras que los de la Diablada San José, el rojo y amarillo. En la fiesta de Caspana, los colores de la Fraternidad Diablada son el blanco y rojo, y de la Diablada Iquilla Uasara, el negro y rojo.



Figura 12. Oso de la Gran Diablada Calameña. Ayquina 2018. Fuente: Rodrigo Pérez

Figure 12. Bear of the Gran Diablada Calameña. Ayquina 2018.

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: 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 y 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. La fuerte carga simbólica Barthes (1964) lo inscribe en un sistema-moda que da coherencia a la dialéctica entre vestimenta e identidad social.



Figura 13. Bloque “Chinas Doble Cara” de la “Diablada Artística Urus”, Oruro. Fuente: Rafael Castillo.

Figure 13. “Two faced Chinas” troop of the “Diablada Artística Urus”, Oruro.



Figura 14. Bloque “Chinas Doble Cara” de la “Gran Diablada Calameña, Ayquina”. Fuente: Rodrigo Pérez.

Figure 14. “Two faced Chinas” troop of the “Gran Diablada Calameña, Ayquina”.



Figura 15. Escuadrón de “Chinas Supay” y “Luciferos” de la “Diablada Hermanos del Norte” utilizando trajes con los colores rojo, amarillo y verde. Ayquina 2018. Fuente: Rafael Castillo.
Figure 15. “Chinas Supay” and “Lucifers” troop of the “Diablada Hermanos del Norte” wearing red, yellow and green colored clothing. Ayquina 2018.



Figura 16. Escuadrón de “Luciferos/Satanaces” de la “Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria” usando trajes rojo, amarillo y verde. Caspana 2019. Fuente: Propia.
Figure 16. “Lucifers/Satan” troop of the “Fraternidad Diablada Ciervos de la Candelaria” wearing red, yellow and green colored clothing. Caspana 2019.



Figura 17. Traje tricolor de “China Supay” de la “Diablada Hermanos del Norte”. Ayquina 2018.
Fuente: Propia.

Figure 17. Tricolor “China Supay” clothing of the “Diablada Hermanos del Norte”. Ayquina 2018.



Figura 18. 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. Fuente: Propia.

Figure 18. “Two faced China” of the “Gran Diablada Calameña”. The back part of the little cape has the Bolivian shield and ribbons with the Bolivian colors hangs from the hand.

TRANSFORMACIONES EN LOS TRAJES Y SUS SIGNIFICADOS

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 lana, 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 (Modelo)”. (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 Diablasas 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 ex directivo, 19/10/2019. Calama)

A través de los relatos de bailarines/a se puede constatar que 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 locales. 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. A través del estudio de estas transformaciones de máscaras y trajes de la Diablada, como indica el trabajo de Zhou en la Fiesta de la Candelaria de Puno, “se pueden contemplar las variadas visiones del mundo y los discursos estéticos contemporáneos por parte de artesanos, danzantes y pobladores, que se concentran en esta danza” (2019: 12).

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 una diferenciación de categorías socioculturales de tipo nacional: la Diablada boliviana y la Diablada 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 ex directivo, 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)

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 tradición 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 ex directivo, 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 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 etnia o perteneciente a un pueblo originario (Entwistle 2002).

MATERIALIDADES E INTERCAMBIOS

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, de ser necesario. Sumado a trajes, máscaras, caretas y botas, encontramos indumentaria como escudos, espadas, cascos y hombreras con parecido a las armaduras romanas y elaboradas de metal cromado. Por otra parte, personajes como el diablo y la diablesa (entre otros) utilizan una faja de monedas hecha a mano con monedas descontinuadas de cinco pesos bolivianos, cada moneda perforada y cosida a la tela de fondo.

Hasta 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. 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. 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. En el caso de Chile, se han identificado ocho talleres de confección de trajes para bailes religiosos, concentrados en las ciudades de Calama e Iquique. En la ciudad de Arica se ha identificado sólo uno, pero probablemente existen más. 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.

Nos mencionan que 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 *Struthioniformes* 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 Agrícola 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, donde participan cientos de calameños/as y luego el Remate de Carnavales en Calama.

Por último, transitan en menor medida, entre Calama y Oruro 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 trajes y personajes, 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.



Figura 19. Maquetas de diseño de trajes de Diableras y Diableros. Izq. Vestimenta China Supay, Oruro. Der. Vestimenta Diablo, Oruro. Elaboración: Marcela Gandarillas Pérez.

Figure 19. Devil and she-devil mockup design. Left: China Supay, Oruro. Right: Diablo, Oruro.



TRAJES DE DIABLADAS COMO MERCANCÍA Y CONSUMO CULTURAL

De acuerdo con Appadurai, “la producción de mercancía es también un proceso cultural y cognoscitivo” (1991: 89) pues las mercancías no solo deben producirse como cosas, sino que también deben estar marcadas culturalmente como un tipo particular de cosa.

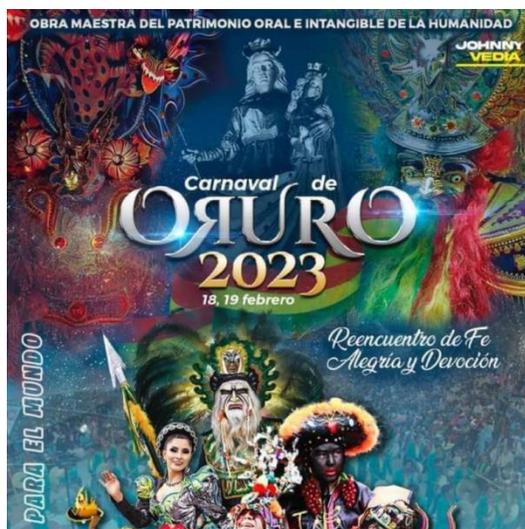


Figura 20. Flyer Oficial del Carnaval de Oruro 2023, Caporal y algo +. Fuente: Facebook caporal y algo más .
Figure 20. Official flyer for Oruro’s Carnival. “Caporal y algo +”

Algunas de estas relaciones son expuestas de la siguiente manera por Ester, 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, 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 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, ex caporal 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 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/as que otros/as 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” (Armando, 33 años, bailarín, ex caporal y directivo. 29/11/2019, Calama). 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 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, ex directivo, 12/11/2019. Calama)

Por su parte, Mario añade: “Claro y los bolivianos se pegaron la *cachá* ya de que ésto 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, ex directivo 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 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 costura, 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 los últimos diseños y confecciones. 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 él 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.

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, buscar cambiar los diseños y modelos.

La señora Solange, dedicada al comercio de trajes en Calama decía notar sentimientos de recelos 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 2009: 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 modernas 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.

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. 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.

CONCLUSIONES

Estos relatos y del análisis visual de trajes y vestimentas vemos 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. Los sentidos identitarios nacionales chileno – boliviano se refuerzan a través de la reproducción de categorías que 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.

En ese sentido, consideramos a los trajes e investidura de la Diablada como mercancías que sostienen diversas relaciones sociales y comerciales entre los/as distintos/as actores o agentes involucrados, como los/as mencionados/as artesanos/as bolivianos/as, las/os integrantes de las diabladas del Alto El Loa. Trajes, colores, materialidades sostienen y dan fundamento y contenido visual a las adscripciones identitarias sometidas a constantes cambios. Por tanto, los trajes de la Diablada se insertan en una práctica cultural, en cuanto costumbre que está en constante construcción y negociación de sentidos, reafirmando que las identidades socioculturales son estables, pero al mismo tiempo dinámicas y su construcción es pública y visual en estos contextos religiosos devocionales.

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, sus representaciones y materialidades.



Agradecimientos

Este artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt 1211017 "Diseño y formas de vestir en el desierto de Atacama".

BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo.
- Barthes, R. (1964). *Elements of semiology*. Hill and Wang.
- Canales, M. (2006). *Metodologías de Investigación Social: Introducción a los oficios*. LOM Ediciones.
- Cánepa, G. (1998). *Máscara, transformación e identidad en Los Andes. La fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
http://hemi.nyu.edu/course-nyu/yuya/canepa_koch.pdf
- Cereceda, V. (1978). Sémiologie des tissus andins: les talegas d'Islluga. *Annales*, 33(5-6), 1017-1035. <https://doi.org/10.3406/ahess.1978.293997>
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Paidós.
- Guber, R. (2001). *La Etnografía. Método, Campo y Reflexividad*. Grupo Editorial Norma.
- Mercado, J. (2014a). *Cuerpos e identidades en movimiento: El fenómeno promesante en la comuna de Calama, Chile*. Universitat de Barcelona.
- Mercado, J. (2014b). Práctica ritual y tensiones identitarias en las danzas promesantes de la fiesta del santuario de Ayquina, Norte de Chile. *Diálogo Andino*, (45), 193-213.
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-26812014000300016&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Rocha, E. (2009). La danza boliviana: nacionalismos, regionalismos e imaginaciones hacia el otro. Un estudio ciber-antropológico y transnacional. En: *Anales de la XXII reunión anual de etnología*, tomo II. Musef Editores, pp. 335-356.
http://www.musef.org.bo/pdf/anales/RAE_T2_2008.pdf
- Viveiros de Castro, E. (1996). Os Pronomes Cosmológicos o Perspectivismo Ameríndio. *Mana* 2(2), 115-144. <https://www.scielo.br/j/mana/a/F5BtW5NF3KVT4NRnfM93pSs/?lang=pt>
- Zhou, X. (2019). *El significado y la transformación de las máscaras y los trajes de la Diablada de Puno*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Recibido el 19 May 2023

Aceptado el 21 Jun 2023