

# **Aline Wendpap Nunes de Siqueira<sup>1</sup>**

## **Karla Andrea Terán Machicado<sup>2</sup>**

Cultura y comunicación: una aproximación a la danza  
como forma de comunicación en Bolivia

*Cultura e comunicação: uma abordagem para a dança  
como forma de comunicação na Bolívia*

### **RESUMEN**

Desde diferentes puntos de vista teóricos, la presente obra busca llevar a cabo un proyecto analítico que, desde el folclore (danza), abre un conjunto de reflexiones y debates sobre cómo desarrollan procesos de comunicación y aprendizaje, en el momento en que individuos y grupos humanos interactúan emitiendo y recibiendo mensajes, información, cultura, entre otros. Basado en construcciones teóricas de Bateson et al. (1994), Schutz y Luckmann (2001) y otros autores, el análisis del folclore y sus expresiones culturales vinculadas a la danza, serán necesarios para la comprensión del contexto, la historia, sus personajes, significados y muchos otros elementos que componen eventos folklóricos en Bolivia.

**Palabras clave:** folclore; cultura; comunicación; folkcomunicación.

### **RESUMO**

*Sob diferentes pontos de vista teóricos, o presente trabalho busca realizar um projeto analítico que, a partir do folclore (dança), abre um conjunto de reflexões e debates sobre como se desenvolvem os processos de comunicação e aprendizagem, no momento em que indivíduos e grupos humanos interagem enviando e recebendo mensagens, informações, cultura, entre outros. Baseado nas construções teóricas de Bateson et al. (1994), Schutz e Luckmann (2001) e outros autores, a análise do folclore e suas expressões culturais ligadas à dança, serão necessárias para a compreensão do contexto, história, seus personagens, significados e muitos outros elementos que compõem eventos sociais particularmente associados a eventos folclóricos na Bolívia.*

**Palavras-chave:** folclore; cultura; comunicação; folkcomunicação.

---

1 Doutora em Estudos de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso. Mestre em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso. Atualmente desenvolve estágio Pós-Doutoral em Comunicação Organizacional, pelo PPGECO UFMT. E-mail: alinewendpap@gmail.com

2 Graduada em Sociología pela Universidad Mayor de San Andrés. E-mail: andy\_teran30@hotmail.com

## 1 INTRODUCCIÓN

**E**n este último tiempo, el individuo de hoy pasa mucho tiempo frente a Massmedia, pero no se instala en espectáculos de cultura clásica (ballet, danza contemporánea, música académica, cine de arte y ensayo, etc.). Hablar del tema de la cultura, y de connotaciones y significados muy amplios y al mismo tiempo ambiguos. Hay amplitud y ambigüedad en el tratamiento y la consideración de estas dos palabras como realidades, pero con todo el riesgo que ello implica tenemos que empezar a asumir un concepto desde el cual elevarnos y avanzar. Por lo tanto, la comunicación determina decisivamente la cultura.

Hablar de folklore, en el contexto de las teorías de la comunicación, es tener en cuenta que cada hecho social contiene procesos de comunicación y aprendizaje que ocurren en las interacciones humanas que dan vida. El folclore, así como la sociedad en su conjunto, genera espacios culturales en los que los sujetos actúan y modifican su mundo, a partir de su experiencia, sus conocimientos, sus prácticas y, por qué no, incluso su lengua y la forma en que se comunican y transmiten los códigos, tanto en lo verbal; y no verbal.

Uno de los grandes canales de la comunicación colectiva es sin duda el folclore. Si empezamos desde la perspectiva de la cultura popular, la gente se comunica en diferentes formas cotidianas, locales y privadas, dentro de un entorno social y cultural en particular. En este caso, el escenario de análisis de esta obra es la paz en Bolivia, un lugar desde el que se pretende realizar una construcción social, desde la historia oral, en la fiesta del 'Señor Jesús de *Gran Poder*', enfatizando sus orígenes, continuidad y transformaciones en el tiempo. Según el autor Aldrete (2003, p. 22), menciona que:

*El folklore ocupa un lugar dentro de las Ciencias Antropológico-culturales. Es una ciencia con materiales concretos, con un método propio, con una finalidad conocida. Pero, así como Folklore se llama a la Ciencia, se ha convenido también en llamar folklore a los materiales que estudia esa Ciencia. Siendo el mismo caso de la historia que significa un conjunto de hechos del pasado e Historia, Ciencia que en el presente estudia hechos del pasado y trata de sacar enseñanzas para el porvenir. El folklore o hecho, dato o fenómeno folklórico para convertirse en material de estudio de la Ciencia del Folklore debe reunir ciertas características sustantivas que han sido señaladas por diversos autores de varias épocas, con algunas diferencias que serán señaladas en seguida. El hecho folklórico debe ser *tradicional*, es decir, debe transmitirse de generación en generación, de padres a hijos por la noticia hablada o el ejemplo, sin el auxilio de formas sistemáticas de enseñanza o adiestramiento; es decir, sin el auxilio de libros, catecismos, reglamentos, códigos, etc. Debe ser *anónimo*, es decir, debe haber perdido, a lo largo de los tiempos, el autor individual que toda creación supone. (énfasis del autor).*

Por otro lado, el autor Poviña (1943, p. 10) menciona lo siguiente:

El vocablo inglés Folklore está compuesto de dos sustantivos: 'folk': gente, pueblo, y 'lore': conocimiento, saber. Conviene destacar que esta segunda expresión inglesa lore, tiene un matiz especial, porque designa el saber no científico, particular, tradicional, equivalente para nosotros al saber vulgar; se distingue del 'leaving', que también significa saber, pero ya referido a la cultura, a la erudición, al saber culto, en definitiva. (énfasis del autor).

En ese sentido, de acuerdo con su origen etimológico, la palabra folclore significaría 'el saber del pueblo'. De esta manera, con la ayuda de algunos de los autores antes mencionados, buscamos entender el sentido crítico de los lectores, ciertos temas que ya no deberían asumidos, si pretendemos abrir aún más el horizonte de visibilidad con aquellos que han trabajado en temas relacionados con el folclore en Bolivia. Por lo tanto, el desafío reflexivo de este texto apunta a la inclusión de otras categorías teóricas que, al menos en trabajos anteriores sobre el folclore boliviano, han estado ausentes.

En consecuencia, las reflexiones que siguen tratarán de enfatizar el detalle de lo microscópico (una intención, una actitud, un comportamiento etc.) que está presente en la vida cotidiana y, por lo tanto, en un hecho social; esto puede contribuir no sólo a la comprensión de una danza, al estudio del folclore nacional, sino también a la comprensión de una sociedad que en sí misma se autoconstruye y explica a partir de ciertos procesos de comunicación y aprendizaje.

## 2 HABLEMOS DE FOLKLORE Y COMUNICACIÓN

**U**n país, una región, una ciudad, incluso una comunidad o la gente más pequeña y distante puede ser entendida desde su folclore. Ciertas costumbres, tradiciones y prácticas vinculadas al folclore, pero casi todas, están intrínsecamente relacionadas con los ciclos históricos, políticos, productivos y reproductivos, o con la organización social local y, por supuesto, con la cultura y sus expresiones.

En este sentido, es importante redimir la idea de que la sociedad es una forma de comunicación desde la que se describe, comparte, modifica y preserva la experiencia. Y si asociamos esto con el folclore, lógicamente en un festival folclórico los procesos de comunicación también contienen una serie de experiencias que reflejan cambios y continuidades, por ejemplo, bailarines o todos los que participan de cualquier manera en un evento de estas características.

Subtil (2014) analiza el enfoque cultural de la comunicación de Carey (1975), para la comprensión de la comunicación como un ritual de participación en el que, y a través del cual, las personas generan, mantienen y transforman la cultura en la que viven. De acuerdo con lo Subtil (2014, p. 21), Carey puede ser considerado un pensador que refleja la noción de que las sociedades están constituidas por "Compartir, intercambiar y entrar en conflicto de símbolos, significados y formas de cultura."

Para el autor Carey, un currículo ritual de comunicación resulta de una concepción de la religión, y decir que el problema o el papel del sermón, instrucción y advertencia, y que se destaca como pequeñas actividades de día a día, fiesta, canto y oración. En otras palabras, la comunicación es en la construcción y el mantenimiento en el tiempo de un mundo cultural significativo y ordenado, que sirven como un marco para la acción humana, y no en la transmisión de la información, que la comunicación, no su comprensión, encontrar su más alto y Manifestación original. (SUBTIL, 2014).

Sobre la base de las contribuciones conceptuales de Carey en los años 1960 y 1970, la idea de conceptualizar la comunicación como una forma de interacción e

intercambio de significados producidos colectivamente a través de la simbolización puede ser redimida. Sólo el conjunto de símbolos y significados atribuidos a ciertas prácticas culturales y rituales folclóricos son aquellos que estarán interesados en estudiar en la Folkcomunicación.

En ese sentido, y de acuerdo con Beltrão (2001, p. 180-181), existen agentes folkcomunicacionales que:

[...] trabajan en los grupos sociales de barrios de la periferia, en zonas rurales o en las ciudades del campo. Estos líderes, verdaderos agentes de comunicación populares (o agentes folkcomunicacionales) reinterpretan y recodificado los mensajes, traducen los mensajes de la sociedad globalizada por los medios de comunicación para los grupos populares.

Por lo tanto, el folclore también significa hablar sobre la comunicación y los procesos de comunicación. Es evidente que el desafío científico de las ciencias sociales radica en la comprensión de ciertas teorías o suposiciones sobre lo que realmente sucede cuando dos o más personas interactúan (BATESON et al., 1994, p. 123). Y en el folclore, por ejemplo, en una danza o en una danza, hay múltiples interacciones que ocurren en el momento en que el cuerpo expresa un conjunto de sensaciones y emociones que encuentran su significado cuando entran en contacto con el otro.

La comunicación popular es una teoría que busca reflexionar sobre los flujos dinámicos de las manifestaciones locales y los agentes de la comunicación y que hoy en día es vital y de gran importancia dentro de un contexto social donde la economía neoliberal parece permear los diferentes aspectos de la vida social, sin embargo, la profundidad de las manifestaciones culturales como reivindicaciones políticas que siguen construyéndose como un espacio desde el cual resiste.

En este sentido, teniendo en cuenta la contribución teórica de Beltrão (2001), el autor Breguez (2001, p. 180) señala la fundación de la comunicación popular:

No hay omnipotencia de la comunicación en la sociedad de clases. En otras palabras, en la misma sociedad encontramos diferentes formas de cultura (cultura popular y cultura erudita), pero también formas de comunicación. Mientras las clases dominantes aprenden la cultura y la comunicación oficial en las escuelas, las clases populares, marginadas del proceso educativo y cultural, aprenden en su propio grupo las formas de comunicación a través del proceso de la oralidad (escuchar la boca), la proximidad y la convivencia. (traducción nuestra).

El público, si es una entrada folklórica, reaccionará de una manera particular cuando aprecie numerosos grupos de danza; cada uno de los miembros que componen un conjunto folklórico se comunicará de maneras diferentes y similares al mismo tiempo para coordinar ciertos movimientos, pasos, figuras, etc. Sin embargo, como señala Bateson et al. (1994, p. 125), es importante reconocer "qué señales llegan al receptor y qué señales ha recibido".

Con esto quiero ampliar la mirada con la que se ha visto el folclore, porque creo que sería más que interesante e innovador, introducir en su análisis, la profundidad de cada comprensión de detalle - es esta una palabra, una entonación o un movimiento del cuerpo. En este sentido, hablar de folclore significaría reconocer que

existe un determinismo interpersonal, es decir, un flujo continuo de palabras y movimientos corporales que constituyen el intercambio entre las personas (BATESON et al., 1994).

Por lo tanto, alrededor de la fiesta y el folclore, las ideas y creencias, incluso religiosas y morales, surgen de las prácticas sociales, particularmente las prácticas rituales. En este punto, es necesario la importancia del proceso de creación de un orden ritual y simbólico muy típico de la fiesta del "Señor Jesús de *Gran Poder*" que actúa para representar un orden básico de las cosas y manifestar comportamientos y procesos sociales en curso y en Cambio (SUBTIL, 2014, p. 29).

¿De qué tipo de intercambio estamos hablando? En principio, reconocer que el folclore es hablar de comunicación. Hay un emisor y un receptor, individualmente (se dice algo a B) o como grupo (la interacción entre conjuntos de folclore y el público o la comunidad, etc.). Reconozca también que, consciente e inconscientemente, hay un conjunto de procesos mentales que comunican algo. Esto puede traducirse en signos, símbolos, significados, que tienen sentido en la interrelación entre A y B o viceversa.

En relación a esto, Bateson et al. (1994) rescató entre las contribuciones de Freud, que los mensajes verbales y no verbales contienen múltiples características que corresponden a lo imaginario. En este sentido, el folclore se desarrolla dentro de un imaginario colectivo y, al mismo tiempo, puede crear otro. Recopilando las aportaciones teóricas de Schutz y Luckmann (2001), se puede decir que la recreación de este imaginario se produce si, desde la actitud natural, se asume que hay otros hombres dotados de una conciencia igual a la de uno.

### 3 SOBRE LAS DANZAS

**E**n Bolivia (lógicamente también en todos los rincones del planeta), cada danza folclórica tiene elementos históricos, culturales, sociales y/o incluso económicos y políticos, que sólo se entenderían a través del estudio de cada "detalle" presente en los trajes. Típico, los signos y simbología incorporados en el vestido; La música, el ritmo, incluso las letras de las canciones, etc.; Las formas de bailar, su origen histórico y los cambios que han surgido en el tiempo, y lo que están expresando; entre muchos otros elementos. Según los autores Copparoni et al. (2012), mencionan que:

Se entiende a la danza social como una práctica corporal, estética y expresiva, con contenido significativo en lo cultural vinculado a la identidad, e investida de una función social que facilita instancias de relación comunitaria. Esta forma de danza surge de una profunda necesidad de crear un lenguaje a través del cual los sujetos puedan comunicarse sin palabras. Se encuadra dentro de las danzas de ocio y se adapta a la música de cada época. Esta práctica pretende **recuperar a la danza como una experiencia lúdica y sana, alejada de etiquetas y rigurosidades.** (énfasis de los autores).

A modo de ejemplo, hablar de la Diablada, una danza boliviana muy conocida y de fama mundial gracias al Carnaval de Oruro, tiene su origen en el siglo XVI en

Oruro como un ritual coreográfico que representaba la danza de los demonios, aludiendo a una construcción fantástica y mítica sobre el surgimiento de los infiernos de los demonios (tíos) de los mineros del túnel. Sus orígenes comienzan con la conocida leyenda de un personaje Chiru Chiru que, según los informes, era un joven cuya apariencia infundió temor a los habitantes de la Aldea de San Felipe, especialmente a los ricos potentados de la época, quienes lo veían como una amenaza por su fama, ya que estaba acostumbrado a robarlos.

Un día, el ladrón desapareció de la vista de los habitantes de la aldea y todos se preguntaron por el motivo de su ausencia, hasta que descubrieron que Chiru Chiru estaba herido con una puñalada en el corazón, mientras cometía uno de sus crímenes, pero logró escapar, con sus últimas fuerzas se tumbó en el suelo y pidió a la Virgen que se ocupara de él. Los aldeanos lo encontraron muerto con una imagen de la Virgen cerca de él. Tiempo después fue llamada la Virgen de Socavón, porque estaba cerca de la colina de Pie de Gallo. Pero también hay otras teorías de origen que hablan de la historia de la lucha del bien y del mal, desde un punto de vista religioso, del cielo y del infierno. Su coreografía representa esta lucha y la derrota de los siete pecados capitales.



Figura 1 - Danza Diablada

Fuente: Terán, Karla. 2019.

Liderados por el Arcángel Miguel, una figura religiosa icónica de la Biblia, con un traje que simula una armadura de batalla y protección, los demonios que representan pecados mortales, bailan en su tenaz lucha entre el bien y el mal. Las figuras femeninas (Chinas Supay), símbolo de sensualidad y gracia, bailan con cadencia al ritmo de la música. Tanto Diablos como Diablos de acuerdo a una jerarquía de seres malvados como Lucifer (el maestro) y Satanás. Para la Diablada se añaden osos que dan el toque divertido y se abren a través de la multitud haciendo bailar a los espectadores. El cóndor, un animal típico de la región andina, también parece estar acompañado por el baile del oso.



En resumen, la Diablada, así como muchas otras danzas que una visita a Bolivia puede tener la oportunidad de conocer, activan en las terminaciones nerviosas de los espectadores, la construcción de imágenes de ciertos elementos identificables (colores, gestos, sonidos, movimientos etc.) Esto hace que un pasaje se realice para comunicar algo. La reacción de los que reciben este grupo de mensajes es percibida por los que inicialmente comienzan como emisores (los bailarines).

Es sabido que los festivales folclóricos o las inscripciones son eventos que tienen lugar en determinadas fechas festivas. En países como Bolivia, sin embargo, el folclore es parte de la vida cotidiana. Es posible decir cómo Schutz y Luckmann (2001) que en el mundo de la vida cotidiana pueden constituir un mundo circundante, común y comunicativo; y precisamente en torno al folclore pueden transformar estos elementos.

Sin tratar de forzar el análisis, como dice Bateson et al. (1994, p. 128) "nunca pasa nada". Tratando de entender esto, Schutz y Luckmann (2001) señalan que, en la actitud natural, un mundo social y cultural estratificado se da históricamente como referencia para uno y sus pares. Esto significa, por ejemplo, que cuando bailas entras en múltiples relaciones sociales con los demás. Y a través de sus reacciones, uno puede hacerse entender por ellos (SCHUTZ; LUCKMANN, 2001).

Y también rescatar la referencia a lo kinestésico como "Estudio de gestos, actitudes y actividad corporal como modalidades de comunicación" (BATESON et al., 1994, p. 130). Este autor abre claramente el horizonte de la comprensión de lo que se comunica, que va mucho más allá de lo meramente lingüístico. Es sumamente importante señalar que la comunicación es una gran variedad de formas de expresar y transmitir algo, y por lo tanto también significa que hay varias formas de entender los mensajes que se transmiten.

Sin embargo, aquí se plantea una cuestión que el investigador social debe afrontar para encontrar formas de comprensión con eminente profundidad, el proceso de comunicación que surge en su interior y el folclore. Mucho más si, cuando se está en el trabajo de campo, quien investigará o hará etnografía, recopilará muchos datos producidos por entrevistas, historias, historia de vida, anécdotas etc.

Bateson et al. (1994), en este sentido, complementa esta situación reconociendo el resto que implica cubrir todos los elementos que forman parte de lo que se comunica. Es decir, si se traduce o transcribe una entrevista grabada en audio, su transcripción literaria carecerá de tonos, de énfasis, de silencios, de emociones, de tonos que forman parte del lenguaje, y que mucho dicen y hasta dicen más, que el estrictamente verbal.

Por lo tanto, si uno interactúa con los demás (bailarines, espectadores, muchos otros), necesariamente debe prestar atención a estos detalles. Decir que una danza y siente una miríada de emociones o probablemente alguna, o alguna, irá acompañada de una forma de expresarse. Explicar cómo el informante dice algo sobre algo, quizás entre lágrimas y/o nostalgia o, por el contrario, manifestando orgullo, satisfacción o felicidad, dará verdadero sentido a una acción o práctica determinada.

Las emociones son una forma de conocimiento, porque dentro de un contexto dado, dan sentido a las estructuras mentales individuales y sociales. Por eso Schutz y Luckmann (2001) afirmaron que el mundo de la vida es una realidad que modificamos a través de nuestras acciones y que, por otro lado, modifica nuestra acción. La multiplicidad de significados que pueden tener una palabra, una expresión, una práctica concreta, una danza o un folclore en sí mismo, hacen que, de manera permanente, consciente o inconsciente, los individuos entiendan ciertos mensajes y los decodifiquen de manera infinita.

Dentro del folclore, tanto los bailarines como los espectadores poseen una riqueza de conocimientos, es decir, toda una "evidencia" que cambia de una situación a otra (SCHUTZ; LUCKMANN, 2001, p. 30). Así, "el concepto de comunicación se vuelve interactivo" (BATESON et al., 1994, p. 136). Por lo tanto, la comprensión del mundo se basa en la experiencia previa: a partir de sus propias experiencias y de las experiencias transmitidas por sus compañeros, dando lugar a un esquema de referencia para la explicación del mundo (SCHUTZ; LUCKMANN, 2001).

Lógicamente, estamos un poco lejos de preocuparnos por una gran teoría, por ejemplo, del folclore, como explicación sistémica conceptual de la sociedad, y por extensión del mundo en su conjunto; así como para Luhmann (1927-1998) era una preocupación según la lectura de Moeller (2015). Creo que la motivación científica podría estar más cerca de un intento de hablar de esta necesidad que todos tenemos que ver cómo se reciben los mensajes para saber qué eran (BATESON et al., 1994), esto en el caso de lo que las expresiones folklóricas toman de la interacción social.

Y precisamente en este encuentro, el investigador social necesita enfatizar la interpretación del significado. Su comprensión es un principio fundamental de la actitud natural hacia estos seres. Por lo tanto, es esencial añadir a esto, el reconocimiento de ciertos "Los objetos establecen reglas comunes para la creación y comprensión de los mensajes" (BATESON et al., 1994, p. 135).

Por ejemplo, si continuamos con la danza de la Diablada, situándola en el contexto del Carnaval de Oruro, la Diablada como expresión folclórica puede entenderse como una forma de comunicación artística de un grupo, que necesariamente encuentra respuesta en otro (en este caso los espectadores). Ilustrando una escena: al atardecer, un deslumbrante juego de fuegos artificiales amplifica la majestuosa entrada de los demonios, quienes, ante la visión de todos, se presentan como verdaderos demonios que emiten luces, fuego y colores animados.

Es el público que, entre silbatos, coros y casi preparando la voz para cantar ciertas melodías, espera ansiosamente la entrada de la Diablada. Entre los espectadores destacan los grupos notoriamente jóvenes, muy entusiasmados tras horas de consumo, sobre todo de cerveza. Sin embargo, los niños, los adultos y los ancianos presentes en la multitud reaccionan de diferentes maneras a este espectáculo.

Entrando en detalles, algunos estarán grabando los datos de la cámara desde sus teléfonos móviles, otros se sorprenderán si es su primera experiencia en el Carnaval, algunos serán animados a seguir los pasos de los demonios y difundir la alegría del entretenimiento de los osos. Casi todos estarán silbando y cantando, y en



algún momento, todos harán un poco de todo. Así es como se vive el folclore. Algo similar sucede a la entrada del *Señor Jesús de Gran Poder* en la ciudad de La Paz.

Los bailarines encuentran en este ambiente de bullicio una motivación adicional sabiendo que sus actos, sus expresiones, sus manifestaciones corporales danzando, generan este clima de celebración y desbordamiento. Ahora bien, ¿es posible decir que, en un momento dado, ciertas expresiones folclóricas generan otros tipos de comportamiento que no son exactamente los habituales? De hecho, el universo de lo posible es extenso en este sentido.

En relación a esto, Bateson et al. (1994) habla de la distorsión del código como un proceso en el que las señales o mensajes emitidos por el transmisor son registrados por el receptor como una deformación del original. Aunque existen ciertas reglas de la comunicación, como Bateson et al. (1994), Moeller (2015) enfatiza a partir de su lectura sobre Niklas Luhmann, que la comunicación y la sociedad misma se construyen sobre la base de paradojas.

Moeller (2015) en este sentido, que el propio código verdadero/falso está presente en toda comunicación. Si está en juego la transmisión de prácticas y costumbres relacionadas con el folclore, Bateson et al. (1994) señala que, cuando los mensajes no se reciben como se esperaba, la preocupación puede resolverse teniendo en cuenta que los códigos y mensajes son sistemas de modificación de la Convención.

“Cualquier signo que informe una nueva premisa o una nueva Convención de que más de una persona o que busque mayor libertad puede ser una fuente de alegría” (BATESON et al., 1994, p.140). Desde la perspectiva de Schutz y Luckmann (2001), la recopilación de experiencias sirve para resolver problemas prácticos, en este caso a favor de la comunicación; pues la realidad del mundo de la vida requiere la re-explicación de la experiencia.

Específicamente, en un determinado contexto y proceso histórico, ciertas prácticas folclóricas (danzas, cómo bailarlas, cuándo, por qué, qué elementos culturales contienen, etc.) pueden ser transmitidas a las generaciones siguientes, teniendo en cuenta quizás que un proceso de aprendizaje es necesario (I) lo que implica un cambio en la capacidad de aprender y, un aprendizaje (II) lo que significa “aprender la manera de aprender a recibir señales” (BATESON et al., 1994, p.142).

Naturalmente, este proceso, si ocurre, se volvería consciente e inconsciente al mismo tiempo. Como individuos (emisores y receptores) en todos los niveles posibles de interacción y comunicación, actúan con una actitud más práctica, casi natural y espontánea que no responde necesariamente a las reglas de la comunicación. El mundo de la vida es ante todo el ámbito de la práctica de la acción (SCHUTZ; LUCKMANN, 2001).

Sin embargo, no hay que olvidar que una premisa importante de la comunicación tiene que ver con la aceptación de un papel. Precisamente este papel, que implica un cambio duradero o temporal de hábitos y carácter, se produce en el contexto del aprendizaje dentro de la comunicación entre las personas. Por lo tanto, si el investigador social quiere trabajar en el folclore, por ejemplo, desde la transmisión de prácticas y costumbres, es necesario buscar en las secuencias de datos y

“segmentos del flujo comunicacional que constituyen los contextos de aprendizaje” (BATESON et al., 1994, p. 145).

Una vez más, el énfasis en el detalle superaría un problema que Schutz y Luckmann (2001) identificaron como ‘el presupuesto’, es decir, lo que está rodeado de incertidumbre y es susceptible de ser cuestionado. En consecuencia, no es posible asumir que la comunicación entre sujetos no enfrenta problemas que se acumulan en una distorsión del aprendizaje, como señaló Bateson et al. (1994).

Por lo tanto, analizando los procesos de comunicación y aprendizaje dentro del folclore, se puede dar paso a la construcción de una teoría que va incluso más allá de esa observación institucionalizada y privilegiada, en la que está presente la paradoja. Entonces, pensar en esta nueva teoría será ver en ella el aprendizaje del error (BATESON et al., 1994). Para ello, se añade que, en la Teoría de Luhmann, todas las comunicaciones y construcciones sociales son inherentemente paradójicas (MOELLER, 2015).

También, dentro de un contexto de aprendizaje, hablando, por ejemplo, de la herencia de prácticas y mensajes asociados al folclore, se puede decir que lo que está por venir (llamado futuro) es ajeno a la influencia de los sujetos, pero también es modificable por sus posibles actos (SCHUTZ; LUCKMANN, 2001). Esto puede significar que ciertos patrones de comportamiento, significados, significados y otros, cambiarán a lo largo de generaciones basándose en reglas específicas de comunicación para un país, región, ciudad etc.

Respecto a esto, Bateson et al. (1994) dijo que, aunque las unidades de intercambio que son producto de la forma en que los individuos perciben lo que sucede, “Su percepción está guiada ineluctablemente por la cultura y la arbitrariedad social” (BATESON et al., 1994, p. 148). Combinando esto con la teoría de Luhmann, Moeller (2015) en sus palabras enfatiza el hecho de que la teoría de la comunicación es en sí misma comunicación.

Si queremos estudiar y entender el folclore como comunicación, es evidente que debemos reconocer en la sociedad dos procesos que lo constituyen: “la autoconstrucción y la retroalimentación” (Moeller, 2015, p. 176-177). Ambos son fundamentales para que una sociedad sea descrita y explicada a sí misma. En otras palabras, ambas dan lugar a una explicación teórica objetiva (como si fuera una mirada externa), que es en sí misma una operación social interna de una sociedad (MOELLER, 2015).

Sin embargo, en el trabajo se trató de recoger algunos elementos que dan lugar a la construcción de nuevas formas de ver el folclore, al menos en el contexto boliviano, enfatizando los procesos de interacción y profundización en los procesos de emisión y recepción de información (Mensajes, códigos, unidades de intercambio etc.) que permitan y/o faciliten la comprensión de la construcción de significados de prácticas vinculadas al folclore, en particular mediante la recolección de todos los elementos que interactúan alrededor de la danza. Según Subtil (2014, p. 37), que menciona lo siguiente:

La existencia de una sociedad presupone o proceso de comunicación, de interacción simbólicamente mediada, generación de creencias y representaciones, porque los individuos, viviendo cerca de un par de otros, a través de rituales y ceremoniales, tienen la capacidad de reproducción o sagrada. En otras palabras: la pulsión de lo sagrado instigó la sociedad de las cáscaras y el ritual consagrado pelo de la sociedad.

Si enfatiza la resistencia de los comportamientos y el comportamiento existente en este contexto, en torno a las prácticas populares, es fundamental reflexionar desde la visión ritual de la comunicación enfatizando las pequeñas actividades del día a día, la fiesta, la danza, e incluso Oración. Es en la construcción y el mantenimiento en el momento de un mundo cultural significativo y ordenado (por ejemplo, el pacaña o el boliviano), que sirve como el encuadre de la acción humana, y no en la mera transmisión de información, que la comunicación encuentra su más alto y manifestación original.

Otro aspecto interesante, según Carey (1975), es que la visión transmisiva enfatiza el lenguaje como un instrumento de acción práctica y de la razón discursiva, de pensamiento esencialmente conceptual e individual o reflexivo (simbolismo analítico). Por otro lado, la vista ritual ve el lenguaje como un instrumento de pensamiento como esencialmente situacional y social (simbolismo hereditario). A continuación, el Festival implicará procesos de comunicación en los que el lenguaje desempeña un papel decisivo en la construcción de sentidos y sentidos en torno a las prácticas producidas y reproducidas por las personas.

Finalmente, para entender el contexto, es necesario mencionar que a lo largo de la historia del folclore boliviano se han incorporado diversos elementos que han hecho más rica la diversidad cultural del país. Como es el caso específico de la *Fiesta del Señor de Gran Poder* enfatizando sus orígenes, continuidades y transformaciones en el tiempo, más conocida como la fiesta de *Gran Poder*, es una celebración religiosa que tiene lugar en la ciudad de La Paz, en la meseta de los Andes en Bolivia. Se celebra anualmente, un sábado a finales de mayo o principios de junio. Un gran desfile de bailarines tiene lugar en un recorrido de varios kilómetros en el centro de la ciudad. Esta fiesta es un homenaje a la representación del Señor Jesús, a quien se rinde culto en la entrada de la iglesia de San Antonio Gallardo.

Esta fiesta nació en la zona de Chijini en 1923. Un pequeño barrio que, con el paso de los años, ha logrado convertirse en el evento folclórico más importante de la ciudad de La Paz, expandiéndose en varios conjuntos folclóricos. El festival principal se celebra cada año, a finales de mayo o a mediados de junio.

El área del *Gran Poder*, que es donde empieza el recorrido de los bailarines, es una clara expresión de las diversas facetas sociales y culturales de la ciudad de La Paz, así como una muestra ilustrativa del conjunto de problemas que caracterizan a la sociedad boliviana. Independientemente de las diferencias socioculturales, esta área resume, a su manera, el complicado e innovador paisaje social de la ciudad de La Paz.

Una de las características relevantes de este paisaje sociocultural de la *Gran Poder* es la fragmentación sociocultural, que se expresa en la presencia de suntuosas

galerías donde se venden equipos de última generación y una próspera élite socio-cultural llamada por la 'burguesía chola' de Toranzo (1991). El festival *Gran Poder* es considerado uno de los principales impulsores del prestigio de la región, no sólo comercial, sino también folclórico y de gran atractivo turístico.

Esta fiesta es un símbolo del sincretismo religioso que mezcla las tradiciones católicas y las costumbres aymaras. Por ejemplo, en la víspera del desfile o entrada, los participantes le hicieron su promesa, comprometiéndose a bailar durante tres años consecutivos para que sus deseos se cumplan. Esta promesa se acompaña de una ceremonia para la Pachamama (madre tierra), en la que se quema un conjunto de objetos de azúcar como regalo, para pedir protección durante la celebración del *Gran Poder* y también para la vida cotidiana.



Figura 2 - Altar en honor al Señor Jesús del Gran Poder

Fuente: Terán, Karla. 2019.

Con varios meses de anticipación, el área de la Gran Potencia se moviliza con intensidad debido a la fecha de la fiesta de su santo patrón, conocida nacional e incluso internacionalmente como la Fiesta del Señor Jesús de la *Gran Poder*. Este año la fiesta comenzó el sábado 15 de junio en la ciudad de La Paz, con una muestra de color, lujo y ritmo por parte de decenas de bailarines y músicos que brillan en una de las tradiciones más concurridas de Bolivia que busca ser reconocida como Patrimonio de la Humanidad. El desfile folklórico, que comenzó temprano por la mañana, fue precedido por un grupo de sabios andinos, seguidos por algunas cofradías o fraternidades.

La Avenida Baptista es el punto de partida para los bailarines, donde se reúnen y se organizan antes de empezar a bailar. El desfile comienza en la Plaza Garita de Lima y continuará por las avenidas Tumusla y Buenos Aires, continuando por las calles hasta llegar al centro de la ciudad de La Paz. El palco oficial se encuentra en la Avenida Camacho, donde cada fraternidad exhibirá coreografías especiales en un intento de ganarse la simpatía de un comité de evaluación elegido para designar a la cofradía ganadora desde la entrada folklórica.

Para Blázquez y Nusenovich, en *El poder en el Gran Poder* (1993), la fiesta pone en circulación el capital expresivo de una sociedad. Lo estético puede explicarse desde “la construcción de un clima que sirva de escenario para la discusión simbólica de los conflictos del imaginario” (BLÁZQUEZ; NUSENOVICH, 1993, p. 313). La fiesta como un hecho social total incluye aspectos estéticos, económicos afectivos, religiosos etc.

Cada uno de estos aspectos aparece mediatizado por todos y cada uno de los demás, y en la historia de sus relaciones. En efecto, para Blázquez y Nusenovich (1993), existen poderes que juegan y efectúan manipulaciones simbólicas y reales en la fiesta paceña. Y si se trata de poderes, algunos resisten y se fortalecen más que otros por efecto de la globalización.

Entonces, desde sus orígenes religiosos, la fiesta de *Gran Poder* se ha visto influida por valores culturales externos que poco a poco se fueron fusionando con la cultura local, ya que entre los años 40' y 50' se organizaban dos fiestas, una en cada templo, pero la violencia persistía entre los vecinos. De hecho, las autoridades eclesiásticas decidieron en 1960 realizar una procesión a mediodía y otra en la noche, hasta que fueron unificadas 10 años después, tal y como se viene efectuando hasta el día de hoy.

En las expresiones folklóricas y populares se encuentra gran parte de la personalidad de un pueblo, una ciudad, una nación, etc. En todo proceso cultural, la tradición representa la raíz de la actividad cultural de un determinado lugar, siendo la tradición en donde se asientan los valores que caracterizan la cultura de un pueblo. De ahí surge la resistencia y respuestas autóctonas y nacionalistas que valoran o revaloran la cultura local.

Esta reacción es producto del impacto de la globalización, sobre todo después de la segunda mitad del siglo XX, que tiende a ‘borrar’ estas expresiones populares principalmente en las grandes ciudades donde se tiene mayor acceso a las nue-



vas tecnologías. En esta línea, las ciudades globalizadas se constituyen en grandes espacios con una cultura dominante que se impone sobre subculturas de carácter popular tradicional de origen rural y con rostro migrante. Es decir, que son fiestas que han tenido un realce mayor gracias al apoyo de estado y eso se vincula con la construcción y afirmación de la identidad nacional.

No obstante, las culturas populares tradicionales de cada nación no desaparecen totalmente, sino que se producen diversas adaptaciones, hibridaciones y transformaciones, de acuerdo con los cambios sociales particulares que están ocurriendo en un determinado contexto. Otro de los aspectos fundamentales radica en la sujeción de la cultura a la lógica economicista, la cual influye directamente en la evolución de la esencia misma de las culturas. Hablar de lo económico en el *Gran Poder* o en el carnaval de Oruro. Que la implicancia no solamente significa lo que generan de manera interna, sino del potencial de la promoción del folklore para el turismo del país.

En gran medida, la generalización y popularización de los valores de la sociedad de consumo provocan un verdadero cambio de mentalidades, de costumbres y de ética tanto en las élites sociales como en las clases desfavorecidas. Esta situación puede observarse en la fiesta de *Gran Poder* en La Paz, considerando que en el último tiempo el movimiento económico se ha incrementado.

Estimaciones de la Alcaldía de La Paz calculan que en 2019 la fiesta de *Gran Poder* generó aproximadamente 120 millones de dólares, significando un incremento del 130% con relación a los 52 millones de dólares generados en 2012 (SÁNCHEZ, 2019). Los rubros y categorías de gastos que se realizan contemplan el comercio de bebidas (con y sin alcohol) que supone el 43% del total, siendo la cerveza la bebida más consumida no sólo en la entrada, sino en las diferentes actividades previas y que son parte de la festividad.

De esta manera, la fiesta se convierte en un juego de poderes en el que primó el poder económico de los conjuntos folklóricos, se observa lo Blázquez y Nusenovich (1993) expresan como el poder del *Gran Poder*. Desde que la fiesta tomó las principales calles del centro paceño, se habla de la fiesta poco después de Navidad cuando “se piensa en los trajes y los bordadores, los músicos y los lugares de ensayo” (BLÁZQUEZ; NUSENOVICH, 1993, p. 315) que mueven millones de dólares.

En los últimos años, la difusión del evento en las redes sociales ha ido tomando mayor importancia al comunicarse a través de la página de Facebook toda la actividad relacionada con la *Asociación de Conjuntos Folklóricos Del Gran Poder* y de algunas fraternidades que cuentan con su propia página y extienden invitaciones, horarios de ensayo y otros.

En todo este proceso que poco a poco va incorporando elementos comunicacionales, la fiesta va ocupando las plataformas digitales en los que suma elementos simbólicos y estéticos en torno a lo que se ve y se conoce acerca de la misma. Con el tiempo, la mirada estética de la élite ‘chola paceña’ de origen migrante y aymara, va cambiando con las nuevas generaciones urbanas que añaden también su forma de ver el mundo.



Luego de la revolución de 1952, el Estado boliviano impulsó el mestizaje cultural que fue la base para la construcción de la identidad nacional, por lo que no es casual el crecimiento que tuvo la fiesta de *Gran Poder* a partir de los años 60' como un evento cultural que promueve precisamente ese mestizaje cultural que caracteriza a la sociedad boliviana y paceña. Entonces, es este mestizaje cultural que traducido en folklore resiste a un proceso globalizador que más bien busca homogeneizar bajo una sola cultura a la diversidad cultural de un determinado lugar. Como señala ROMÁN (2007, p. 59), "Tampoco es casual, que entre los primeros bailes que formaron parte de la entrada del *Gran Poder* estuviese la diablada, expresión máxima del Carnaval de Oruro; y, que a medida que la festividad fue creciendo se fueron apropiando de los bailes del carnaval orureño."

Claro que la gran diferencia con el *Carnaval de Oruro* recae en que en la fiesta de *Gran Poder* 'el cholaje paceño' reinterpreta las danzas desde su propia estética, con sus propios códigos, produciendo un mestizaje plural simultáneo al promovido por el Estado que muestra diferencias entre los mestizos, una idea que expresa muy bien lo que refleja esta fiesta culturalmente hablando.

Surge entonces la idea de que lo que ofrece resistencia al mundo globalizado es ese mestizaje plural boliviano presente en las tradiciones, costumbres y prácticas vinculadas al folklore. Ahora bien, al interior de la organización y de las fraternidades, este mestizaje plural se manifiesta en la procesión-desfile del sábado de la entrada encabezada por la imagen principal y seguida por las autoridades de la ciudad, de los barrios y por los presidentes de la Asociación y de las diferentes fraternidades, acompañados por sus señoras (BLÁZQUEZ; NUSENOVICH, 1993).

Por eso que es tan significativo el paso dado por la festividad de *Gran Poder* cuando esta tomó las principales calles de la ciudad de La Paz, involucrando a más sectores y grupos sociales que enriquecen la diversidad cultural de las manifestaciones folklóricas y van creando otros imaginarios de la fiesta y sus significados. En consecuencia, la resistencia se potencia precisamente con este proceso y expresa la estética visual de lo cholo paceño como una aproximación de mundos mezclados que asocian u oponen elementos que dan lugar a una amalgama de lo mestizo en Bolivia.

Para cerrar, se puede decir que este proceso de autoafirmación positiva de la identidad chola paceña ha dado lugar a una consecuente revalorización de la cultura popular y se expresa en aspectos tan simbólicos y significativos de esta fiesta en particular como son el poder, la ostentación, el derroche, etc., pero también en la riqueza del folklore puesto de manifiesto con las danzas que incluso han localizado a la fiesta de *Gran Poder* en los ojos del mundo a través del turismo y la promoción del Estado boliviano para lograr pronto su declaratoria por parte de la UNESCO como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

## 4 CONCLUSIONES

**M**e concretaré en afirmar que el folklore entendido de la comunicación puede generar un debate muy interesante en las ciencias sociales si se toman en cuenta los procesos de interacción y aprendizaje, en el desarrollo y dinámica en que se desenvuelven las relaciones humanas. Por lo tanto, reconozco de las contribuciones teóricas de los autores citados en el texto, lo nuevo y lo diferente que puede ser el análisis microscópico o detallado de las relaciones interpersonales, sociales y humanas.

Esto significa que a partir de este análisis que recoge y pone de relieve pequeños datos, que no son insignificantes, se hace un esfuerzo crítico y de reconstrucción de prácticas, hábitos y transmisión del conocimiento y la conciencia, para generar valoraciones clave de las relaciones humanas, de cómo se producen los procesos de comunicación en un contexto y una sociedad específicos, que sólo se podrían haber obtenido con una observación a largo plazo.

No se trata de hacer generalizaciones, ni de caer en definiciones teóricas ortodoxas ni de construir que los hechos sociales en competencia. Ni de pretensiones analíticas que revelen los más profundos 'secretos' de un hecho, de un objeto, de un contexto, etc. Se trata de agudizar el sentido reflexivo y crítico del investigador para explicar los 'detalles' que marcan la diferencia.

Se sabe que, en torno al folclore, por ejemplo, la danza, los escenarios socioculturales en los que se originan y desarrollan, modifican o trascienden, desde sus expresiones culturales y artísticas, etc., son múltiples las apreciaciones que se pueden hacer de la investigación social. Sin embargo, quiero tener la audacia de saber que hay algo más que se puede decir sobre todo esto.

En este sentido, pensar a las danzas como contenido, es visualizarlas como creación sociocultural, es decir que estas son para la comunidad, que a su vez son portadoras de valor cultural y simbólico, estético y expresivo de su realidad y su identidad colectiva. Conocerlas y comprenderlas es una forma de conocer y comprender la sociedad, así como practicarlas es una herramienta de integración y participación en lo comunitario.

Por ello, festividades importantes y de renombre como la fiesta del *Gran Poder* en La Paz (Bolivia), la danza puede sintetizar ciertos aspectos centrales de la sociedad. Así, bailar puede significar: prestigio, reivindicación social, poder económico, cohesión social, sincretismo, multiculturalidad, etc. Y en conjunto estos elementos caracterizan a una determinada sociedad.

Creo que, en la medida de mis posibilidades, así como los que tienen a todos los que están interesados en aprovechar estos insumos teóricos para hablar de folklore y otros temas culturales, es posible construir o intentar, al menos, a partir de ciertos aportes que motiven la reflexión, la curiosidad y la actitud etnográfica y analítica, más adelante, un cuerpo teórico basado en la comunicación, el aprendizaje y las relaciones humanas (todas combinadas y en constante interacción), a través del cual se pueden conocer todos los significados, signos, códigos y otras unidades semánticas que conforman un hecho social, para su comprensión y,

por lo tanto, la propia sociedad en su conjunto como lo que a los sujetos se presenta como el mundo de la vida cotidiana.

Para cerrar toda esta reflexión, creo que es posible desde el campo del folklóre, es necesario dar cuenta de una manera de explicar una sociedad en sus propios términos y dinámicas. Hemos visto de todos los autores citados que el folklóre puede ser analizado como un proceso de comunicación y aprendizaje. Ciertamente se puede expandir y profundizar mucho más en su enfoque, apoyando otras contribuciones teóricas y herramientas metodológicas.

## REFERENCIAS

ALDRETE MERCADO, G. M. A. Abstracción coreográfica sobre el rol femenino dentro del folklór mexicano. Tesis Licenciatura. Danza. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. Mayo, 2003.

BATESON, G. et al. La Nueva Comunicación. Barcelona-EP, 1994.

BELTRÃO, L. Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

BLÁZQUEZ, G.; NUSENOVICH, M. El poder en el Gran Poder. Centro Argentino de Investigadores de Arte, Jornadas de Teoría e Historia de las Artes (p. 313-325). Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras UBA. 1993. Disponible en: [http://www.caia.org.ar/docs/32\\_Blazquez-Nusenovich.pdf](http://www.caia.org.ar/docs/32_Blazquez-Nusenovich.pdf). Acceso en: 15 may. 2019.

BREGUEZ, S. Folkcomunicação: a comunicação das classes subalternas. Comunicação e sociedade, (38). 2001. Disponible en: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/download/4172/3925>. Acceso en: 15 may. 2019.

COPPARONI, Luli et al. Danzas sociales. 2012. Disponible en: <https://tododanzassociales.blogspot.com/search?q=danzas>. Acceso en: 15 may. 2019.

MOELLER, H-G. O paradoxo da teoria. Tempo social. Revista de Sociología da USP, v 27. n. 2. p. 167-179. 2015.

POVIÑA, A. Sociología del Folklóre. Universidad Nacional de Córdoba Publicaciones. Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklóre "Dr. Pablo Cabrera". Argentina, 1943.

ROMÁN, A. O. Tantas idas y venidas. Resistencia: revista de los estudiantes de la Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador. 2007 (p. 59-62). Disponible en: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4328/1/15-OT-Roman.pdf>. Acceso en: 15 may. 2019.

SÁNCHEZ, C. En siete años, el movimiento económico del *Gran Poder* creció en 130% [versión electrónica]. Oxígeno.bo. (12/06/2019).

SCHUTZ, Alfred; LUCKMANN, Thomas. Las Estructuras del Mundo de la Vida. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

SUBTIL, Filipa. A abordagem cultural da Comunicação de James W. Carey. Intercom – RBCC. São Paulo, v.37, n. 1. jan./jun. p. 19-44. 2014.

TORANZO, R. C. Burguesía chola y señorialismo conflictuado. En: F. Mayorga, Max Fernández: la política del silencio. Facultad de Economía, UMSS y FES-ILDIS: La Paz, 1991.