

Rezar, marchar, bailar: la identidad corpórea festiva en la coreografía del poder boliviana

Pray, March, Dance: Festive Corporeal Identity
in Bolivian Power Choreography

*Wara A. Cajías Ponce**



Vídeo 1: Canal 7 Televisión Boliviana Internacional, Himno Aprendamos A Vivir en la Ceremonia Interreligiosa: 194 años de Independencia, [Edición W. A. Cajías Ponce], 2019, Trinidad, Bolivia, Colección privada W. A. Cajías Ponce. Enlace a fragmento en @laCoreografiadelPoder [YouTube]: <https://youtu.be/8uZddOcE3OI>

RESUMEN

Este trabajo expone y amplía parte de los resultados de una investigación mayor sobre la coreografía del poder (Cajías Ponce, 2024), que surgen del análisis de 11 celebraciones oficiales del Día de Independencia y Fundación de Bolivia y

* Artista escénica, doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, con mención internacional de la Universidad de la Sorbona.
Contacto: waracajias@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7090-8167>

diez celebraciones en el área rural andina del mismo país, entre 2009 y 2019. El objeto de este artículo es observar en qué medida las acciones de rezar, marchar y bailar se manifiestan como la triada de la identidad corpórea festiva en estas conmemoraciones patrias y qué revelan sobre la construcción simbólica de la nacionalidad en contextos urbanos y rurales.

Palabras clave: Espectáculos patrióticos; conmemoraciones; prácticas corporales; identidades corpóreas; coreografía del poder; Día de Independencia y Fundación de Bolivia.

ABSTRACT

This paper presents and expands on part the results of a larger research on the choreography of power (Cajías Ponce, 2024), which analyses 11 official celebrations of Bolivia's Independence and Foundation Day and 10 celebrations in the rural Andean area of the same country, between 2009 and 2019. The aim of this article is to observe to what extent the actions of praying, marching or dancing are manifested as the triad of festive corporeal identity in these national commemorations and what they reveal about the symbolic construction of nationality in urban and rural contexts.

Keywords: Patriotic performances; commemorations; bodily practices; corporeal identities; choreography of power; Independence Day and the Founding of Bolivia.

1. INTRODUCCIÓN

Entendemos la identidad corpórea festiva como la forma en que el cuerpo humano se expresa y se reconoce como discurso no verbal en celebraciones y festividades. El estudio de este fenómeno en el caso boliviano surge de una investigación más amplia sobre espectáculos patrióticos, abordado desde la historia y teoría del arte hasta el campo híbrido de la política y la estética (Cajías Ponce, 2024).

La identidad corpórea festiva se relaciona intrínsecamente con la función política del cuerpo en tanto que éste se convierte en un vehículo de expresión, resistencia o sumisión cultural. En el contexto de las celebraciones patrióticas, el cuerpo no solo es un medio de participación, sino también un poderoso instrumento de comunicación social y política. En efecto, el estudio de las manifestaciones corporales en entornos festivos-patrióticos trasciende la mera cuantificación de la participación popular para adentrarse en el análisis cualitativo de las formas de involucramiento colectivo, revelando complejas dinámicas entre memoria colectiva, ideología nacional y transformación sociocultural. A través de una

variedad de expresiones, tales como movimientos, gestos o posturas, el cuerpo festivo articula identidades colectivas voluntarias o impuestas y negocia espacios de poder dentro de la comunidad o de la sociedad.

Las bases teóricas de este fenómeno se asientan en la comprensión del cuerpo como un discurso político dinámico. Su análisis ha emergido como un campo de estudio entre la antropología, los estudios culturales, la teoría del arte y las ciencias del teatro y la performatividad, entre otros. Gómez-Peña y Sifuentes-Jáuregui (2019) argumentan que el cuerpo humano puede ser politizado para convertirse en un lugar para la creación, la reinención y el activismo. Dorota Sajewska (2019), por su parte, argumenta que la memoria cultural no se almacena en archivos tradicionales, sino en el cuerpo mismo. Otras investigaciones, como las de Lilian Karina y Marion Kant (2003), Christine Dickson (2016) o Elena Yushkova (2022), iluminan la intersección crucial entre el cuerpo en movimiento y las dinámicas de poder, haciendo de la coreografía un prisma esencial para comprender las manifestaciones físicas y simbólicas del poder en la sociedad.

Desde los campos de la ética, la estética y la filosofía, destacamos la contribución de tres filósofas contemporáneas: Amelia Valcárcel, Adela Cortina y Cynthia Fleury. Valcárcel (1998, 2010) aporta una visión crítica sobre la relación entre memoria y perdón y ética y estética. Cortina (2000), por su parte, ha desarrollado importantes reflexiones sobre ética aplicada a los derechos y responsabilidades ciudadanas, explorando cómo los valores éticos se manifiestan en las prácticas culturales. Finalmente, Fleury (2020), con su enfoque en la filosofía política y el psicoanálisis, ofrece una perspectiva única sobre la intersección entre la subjetividad individual y las estructuras culturales colectivas.

Entendemos la “coreografía del poder” como un espectáculo patriótico altamente planificado, coreografiado, que se concibe como tradición inventada y simulacro para exaltar la imagen, la narrativa y el poder de un gobierno o nación determinados (Cajías Ponce, 2024). Este concepto coincide, en parte, con las nociones de “teatro del poder” de Cannadine (2002) y Hölkeskamp (2003). Sin embargo, advertimos la necesidad de plantear otro concepto que, como mencionamos en un trabajo anterior (Cajías Ponce, 2024), no pretende representar una innovación radical en el estudio de los espectáculos patrióticos, sino tan solo un desplazamiento de perspectiva que nos permita explorar otros aspectos sobre estos espectáculos. Este concepto se presenta como una línea de investigación válida y fructífera para entender cómo los gobiernos y naciones construyen y proyectan su poder a través de espectáculos públicos elaborados.

Se plantea como espectáculo en tanto que utiliza para atraer, satisfacer y controlar las inclinaciones del público, así como para proporcionar placer, entretener, distraer y desviar la atención sobre cuestiones importantes (Rousseau 2012 [1781], Vargas Llosa, 2012, Debord, 2015 [1967]). Se plantea como un fenómeno altamente planificado, coreografiado, no así como una manifestación espontánea o “expresiones” del pueblo, por la preparación de los actantes desde la niñez a través de la gimnástica y técnicas de expresión corporal y los guiones coreográficos observados a lo largo de nuestra investigación más amplia. Se concibe como tradición inventada y simulacro, porque utiliza viejos modelos para nuevos propósitos –como el de legitimar nuevos sistemas de gobiernos– (Hobsbawn *et al.*, 2002, pp. 8-13) y por sustituir la realidad por una hiperrealidad generada a partir de modelos y matrices, resucitando, artificialmente, signos y símbolos, que se prestan a todo tipo de combinaciones y equivalencias (Baudrillard, 1993 [1978], pp. 4-8).

La coreografía del poder indaga, además, aspectos relativos al movimiento y su articulación discursiva: el movimiento de las masas a través de técnicas de expresión y ejercicio corporal como representación del ciudadano ideal en acción; la dualidad fundamental entre lo que mueve (el moviente) y lo que es movido, como alegoría de las dinámicas de poder en la construcción de la identidad nacional; las identidades corpóreas festivas de los actantes y su representación particular en estos espectáculos; la progresión y el desplazamiento de las escenas como ilustración de las tensiones y negociaciones en la construcción de un nuevo orden (Cajías Ponce, 2024). El estudio de la coreografía del poder propone, además, una metodología de estudio que permita ampliar y complementar investigaciones sobre los espectáculos políticos, patrióticos u actos cívicos –como los de Françoise Martínez (2013 y 2017), Eugenia Bridikhina (2007, 2009), Mamani Iñiguez (2009), Ortemberg (2012) y Coronel y Prieto (2010), sobre los casos iberoamericanos.

El objeto de este artículo es exponer y ampliar, de manera sintética, los resultados del estudio sobre la identidad corpórea festiva en la coreografía del poder boliviana. Estos resultados, como mencionamos anteriormente, son parte de las observaciones realizadas en los capítulos 5 y 6 de una investigación mayor titulada “La coreografía del poder: análisis del espectáculo patriótico a través del caso boliviano” (Cajías Ponce, 2024). A través de este trabajo, estimaremos en qué medida rezar –de pie o arrodillado, con las manos al cielo o entrelazadas–, marchar –con pasos restrictivos y limitados, el torso erguido y el gesto compungido– o bailar –con movimientos expansivos y gozosos–, se manifiestan como la triada de la identidad corpórea festiva en estas conmemoraciones. Asimismo, exploraremos cómo, dónde

y en qué medida una cuarta forma de expresión corporal, la de ejercicios físicos o “demostraciones del músculo” –como las describen en noticiarios de 1952–, se presentan en los actos de este espectáculo patriótico. Finalmente, advertiremos en qué medida estas expresiones corporales aportan, contrastan o corresponden con el discurso oficial sobre la nación boliviana y sus habitantes.

2. MATERIALES Y MÉTODOS

Se trata de un trabajo eminentemente cualitativo, que combina métodos tradicionales con otros experimentales-exploratorios, para proporcionar una comprensión más completa sobre nuestra investigación. Para la realización de este trabajo recurrimos a fuentes primarias impresas y audiovisuales del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB), de la Biblioteca Central y Hemeroteca de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y del archivo de la Cinemateca Boliviana. Además, contamos con fuentes primarias audiovisuales de un archivo propio conformado por grabaciones de transmisiones en vivo del canal estatal boliviano y por videos de transmisiones en vivo y en diferido compartidos por comunicadores en redes sociales o canales de comunicación locales.

La elección del uso de fuentes primarias audiovisuales para la elaboración de este trabajo se fundamenta en la necesidad de obtener información detallada y veraz sobre un evento que tuvo lugar en diversas partes del país en un mismo día. La imposibilidad de desplazarme físicamente a todos estos lugares hizo imperativo buscar alternativas que permitieran recopilar datos de manera eficiente y exhaustiva. En este sentido, el archivo propio conformado por grabaciones de transmisiones en vivo del canal estatal boliviano se presenta como una fuente valiosa, debido a su cobertura nacional y a su acceso a eventos de relevancia. Además, la inclusión de videos de transmisiones en vivo y en diferido compartidos por comunicadores en redes sociales o canales locales añade una perspectiva más amplia y diversa, capturando momentos desde distintos ángulos y perspectivas.

Para abordar la primera y la segunda interrogantes sobre la triada de la identidad corpórea festiva en estas conmemoraciones, y cómo, dónde y en qué medida una cuarta forma de expresión corporal se presenta en los actos de este espectáculo patriótico, se desglosó el espectáculo colectivo en actos y escenas. Este enfoque permitió comprobar la posibilidad de su estudio como espectáculo y examinar detenidamente cada componente de la celebración, desde los desfiles escolares hasta *Te Deum*, almuerzos, fuegos de artillería, desfiles militares y otras actividades que se mencionarán más adelante. Al descomponer la celebración de esta manera, se facilitó identificar la narrativa general que subyace en el evento, así como

distinguir los mensajes específicos transmitidos en cada escena. Este análisis previo proporciona una base sólida para abordar de manera más precisa y completa la función de los desfiles escolares en el contexto más amplio de las celebraciones de la independencia.

Asimismo, se aplicó un enfoque específico en el análisis. Se analizaron 11 celebraciones oficiales del Día de Independencia y Fundación de Bolivia y diez celebraciones en el área rural andino del mismo país, entre 2009 y 2019. Para abordar la tercera interrogante, sobre la medida en que estas expresiones corporales aportan, contrastan o corresponden con el discurso oficial sobre la nación boliviana y sus habitantes, se compararon los resultados anteriores con los preámbulos del Acta de Independencia de 1825 y de la Constitución de 2009.

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN INTEGRADOS

3.1. ¿EN QUÉ MEDIDA REZAR –DE PIE O ARRODILLADO, CON LAS MANOS AL CIELO O ENTRELAZADAS–, MARCHAR –CON PASOS RESTRICTIVOS Y LIMITADOS, EL TORSO ERGUIDO Y EL GESTO COMPUNGIDO– O BAILAR, CON MOVIMIENTOS EXPANSIVOS Y GOZOSOS, SE MANIFIESTAN COMO LA TRIADA DE LA IDENTIDAD CORPÓREA FESTIVA EN ESTAS CONMEMORACIONES?

Como mencionamos en el apartado anterior, para abordar esta pregunta se desglosó estas celebraciones en actos y escenas, cual espectáculo escénico. Y es que consideramos que esta división, que proporciona un marco organizativo para la representación teatral y es fundamental para la comprensión y representación de obras escénicas, puede también favorecer la comprensión del montaje y de la organización de las celebraciones de la independencia.

En las artes escénicas, un acto es una de las divisiones principales de una obra dramática. La división externa de una obra en partes, como plantea Pavis (1998, p. 31), se determina a lo largo de la historia del teatro occidental, en función del tiempo o del desarrollo de una acción. Una obra de teatro puede estar compuesta por uno o varios actos, cada uno de los cuales representa una parte significativa de la trama y suele tener su propia estructura narrativa. Un acto abarca por lo general un conjunto coherente de escenas y eventos dentro de la historia, y su final suele indicar un cambio importante en la dirección de la trama. Para este estudio, consideramos tres actos: la prótasis, la epítasis y la catástrofe. Estas son

las grandes unidades universales del relato y “constituyen los núcleos de cualquier obra de factura aristotélica” (Pavis, 1998, p. 32).

Entre 2009 y 2019, las celebraciones oficiales del Día de Independencia y Fundación de Bolivia se realizaron en las ciudades de Sucre, Santa Cruz, Oruro, Cochabamba, Trinidad, Tarija, Cobija y Potosí; tres veces en Sucre (en 2009, 2011 y 2014), y dos veces en Trinidad (en 2015 y 2019). En el primer acto, la prótasis, donde se exponen y comienzan a actuar los elementos dramáticos (los personajes, el escenario, el conflicto que impulsará la trama), se presentaron hasta 18 escenas –presentadas en orden de aparición por año y a partir de 2009): embanderamiento, desfile preescolar-escolar, desfile escolar, sesión de honor de la Sociedad de Geografía e Historia, desfile cívico nocturno/desfile de teas, entrega de obras y/o financiamiento, desfile cívico institucional, noche de serenata, ofrendas florales, iza de banderas, *Te Deum*, vino o brindis de honor, almuerzo homenaje, festivales y ferias, muestras artísticas (conciertos, inauguración de exposiciones de artes plásticas o presentaciones de libros) y torneos deportivos.

En el segundo acto, la epítasis, en el cual se desarrolla la acción y se intensifica el conflicto introducido en el acto anterior y, por tanto, constituye la parte central del espectáculo, se presentaron hasta 17 escenas: vigilia, salvas de fusilería, ofrendas florales, ritual tradicional andino, iza de banderas, ceremonia interreligiosa, sesión de honor de la Asamblea Legislativa, desfile cívico-militar, vino o brindis de honor, almuerzo homenaje, dianas, festival internacional de danza, muestra de danza y música folklórica, noticiarios, paso por el bosque verde.

Y, finalmente, en el tercer acto, la catástrofe, donde se resuelven los problemas planteados a lo largo de la narrativa que pueden implicar un desenlace trágico, la parte final del espectáculo, se presentaron hasta tres escenas: jura a la bandera, desfile militar-indígena y parada militar. Cada año, el tercer acto se llevó a cabo en locaciones distintas a las del primer y segundo acto de las celebraciones oficiales. Tuvo lugar en las poblaciones de Oruro, Cobija, Tarija, Trinidad, Potosí, La Paz, Sucre, Santa Cruz, Khasani (departamento de La Paz), Cochabamba y El Alto. El tercer acto, como observamos, no solo se llevó a cabo en capitales de departamento, sino también en el área rural o en ciudades no capitales.

El análisis del espectáculo revela una predominancia significativa de la identidad corpórea festiva, manifestándose en el 79% de su totalidad. Esta expresión corporal se desglosa en tres actividades principales:

1. Marchar (53%): constituye la mayor parte de la expresión corporal, sugiriendo un fuerte componente de disciplina militar.
2. Danzar (18%): representa la segunda forma más común de expresión, indicando elementos de celebración y libertad de movimiento.
3. Rezar (10%): aunque menos frecuente, indica la presencia de un componente espiritual o ritual en el espectáculo.

La alta prevalencia de escenas que muestran identidad corpórea festiva a través de acciones como rezar, marchar o bailar de modo grupal (79% del espectáculo) sugiere dos aspectos importantes. Por un lado, se observa la centralidad de la expresión física; este dato indica que la manifestación corporal juega un papel crucial en la representación de la identidad festiva. Las acciones físicas como rezar, marchar y bailar se convierten en vehículos de expresión, resistencia o sumisión cultural. Por otro, se advierte la importancia del ritual colectivo; la frecuencia de estas acciones colectivas involucra la práctica sincrónica del movimiento físico. Sirven como elementos unificadores que conectan a los participantes en una experiencia común. Celtis (1934 [1502]) relaciona estas formas de expresión corporal y participativas con el concepto griego de metempsícosis, sugiriendo que estas acciones no solo tratan de expresar armonía, unión y comunión, sino también de crear una experiencia vivencial sensible.

Sin embargo, observamos que el 53% de las escenas del espectáculo involucran la acción de marchar, y no en el contexto de marcha festiva o tradicional, que puede incluir movimientos y gestos expresivos, como saltos y giros, sino en el contexto de marcha militar. Es decir, la identidad corpórea prevaleciente se caracteriza por pasos rígidos y sincronizados y por gestos o expresiones faciales cuidadosamente controlados. Es notable que estas características de la marcha militar, incluyendo los gestos y las expresiones faciales descritos, se observan en todo el espectro de participantes. Desde los más jóvenes, que comienzan su participación a la temprana edad de cinco años, hasta los miembros más experimentados, se aprecia un esfuerzo consciente por mantener esta disciplina facial y corporal. Esta adopción temprana de los gestos y expresiones de la marcha militar demuestra cómo estos comportamientos se inculcan desde una edad muy temprana, y subraya la importancia que se da a la experiencia militar en la comunidad.

Es importante advertir, como menciona Berlin (2000 [1950-1960], p. 53), que la utilidad de las prácticas “artísticas” o comunitarias, su fuerza o su belleza dependen no solo de la pericia con que las usemos o institucionalicemos, sino

del comportamiento real de las personas que las practican y la observación de la aplicación de estas formas de expresión grupales. El estudio de Wiltermuth y Heath (2009), titulado *Synchrony and Cooperation* (Sincronización y cooperación), por ejemplo, sugiere que prácticas culturales que involucran sincronía, como rezar, bailar o marchar, pueden permitir a los grupos mitigar el problema de los “polizones” –personas que se benefician de un bien o servicio sin contribuir– y coordinarse de manera más exitosa para emprender acciones sociales que impliquen sacrificios o esfuerzos significativos por parte de los participantes –como el sacrificio de la vida por la “Patria”.

A su vez, esto nos advierte sobre una identidad nacional basada en la “resistencia heroica contra la opresión”, lo cual puede convertirse en una poderosa herramienta de cohesión social, pero también de manipulación política debido a su capacidad de crear un terreno fértil para el resentimiento colectivo. Como propone Fleury (2000) en su análisis, el resentimiento juega un papel dual en este contexto: por un lado, es una forma de resistencia a la injusticia y la opresión, pero, por otro, puede ser una forma de autojustificación que perpetúa ciclos de violencia y opresión. En estos ciclos de violencia, “una serie potencialmente infinita de venganzas” solo podrá evitarse mediante un compromiso genuino de la clase política por establecer o mantener un sistema de justicia equitativo y transparente (Valcárcel, 2010, p. 38). La tarea pendiente para mitigar los riesgos advertidos sería, principalmente, romper o minimizar el énfasis de estas manifestaciones grupales militarizadas que expresan división social en dos campos antagónicos (nosotros contra los otros) y, por el contrario, destacar valores de inclusión y cooperación que trasciendan las divisiones y fomenten el entendimiento mutuo.

Danzar (18%), por otro lado, representa la segunda forma más común de expresión, indicando elementos de celebración y libertad de movimiento. Sin embargo, este porcentaje es sorprendentemente bajo en la celebración del Día de Independencia y Fundación de Bolivia, considerando la rica tradición dancística de Bolivia y su capacidad para fortalecer lazos comunitarios. Además, advertimos que esta identidad corpórea festiva se manifiesta de manera sustancialmente menos intensa y extensa, caracterizándose por una participación notablemente reducida. El número de individuos involucrados es significativamente menor, lo que resulta en un fenómeno menos participativo y de alcance más limitado en comparación con la anterior.

Y finalmente, rezar (10%) indica la presencia de un componente espiritual o ritual en el espectáculo. La palabra rezar proviene del latín *recitare*, que es, en principio,

leer en voz alta o recitar (Diccionario etimológico castellano en línea, s.f.), lo que subraya su conexión con el acto de expresar algo verbalmente. Los gestos asociados al acto de rezar, como levantar las manos, arrodillarse, inclinarse o hacer señales con las manos, como la de la cruz, no son exclusivos de una religión o culto, sino un fenómeno universal que responde a la necesidad humana de comunicarse con lo trascendente mediante palabras y gestos que refuerzan la intención espiritual. Por ello utilizamos el término rezar para denominar estas expresiones corporales, tanto en la escena del ritual tradicional andino como del interreligioso o misa/*Te Deum* católico.

Cabe mencionar que el *Te Deum* tuvo un papel significativo en la historia republicana, tanto en los primeros años de la Revolución Francesa como en las nacientes repúblicas en Hispanoamérica. “A ti Dios” suelen ser las primeras palabras del *Te Deum*, que es, en sí, parte de un rito o misa; es uno de los primeros himnos que fue interpretado tanto en contextos religiosos como seculares. Su uso tanto en Acción de Gracias como durante canonizaciones, ordenaciones sacerdotales, elección de un nuevo papa, visita de huéspedes ilustres, después del triunfo de una batalla, la independencia y fundación de una ciudad o nación, subraya su asociación con el agradecimiento, y constituye “la suprema expresión de júbilo en el oficio católico-romano, anglicano y otros” (Scholes, 1984, p. 1157).

El *Te Deum*, como menciona Bizeul (2009, pp. 243-244), así como los himnos políticos, de revoluciones o “del pueblo”, han demostrado ser excelentes instrumentos para medir la fuerza de una creencia política, porque condensan los elementos más importantes o representativos de las mismas. Por tanto, conformaban parte de las celebraciones del Día de Independencia y Fundación de Bolivia. En nuestro estudio advertimos que, tanto en las escenas de misa católica como en la ceremonia interreligiosa o los ritos andinos observados, este instrumento sensorial ha sido abandonado y reemplazado por música de catequesis, que tiene una fuerza emocional más suave y accesible, diseñada para conectar con los fieles de manera pedagógica y comunitaria. La parte monumental y solemne del espectáculo musical se manifiesta de manera más prominente a través de la interpretación del himno nacional y las marchas militares en otras escenas. Estos elementos musicales cumplen una función similar al *Te Deum* en términos de grandiosidad y solemnidad, pero en un contexto más secular y patriótico.

En cuanto a la identidad corpórea de rezar en las ceremonias interreligiosas, se observa una notable falta de sincronía en los gestos de los participantes. En lugar de movimientos coordinados y ritualizados, predominan expresiones de

incertidumbre, como si los asistentes no supieran exactamente cómo comportarse o qué hacer. Esta confusión gestual parece ser el resultado de una mezcla poco coherente de ritos provenientes de distintas creencias y revela cierta artificialidad y falta de naturalidad en la práctica presentada.

Lo que más destaca en este contexto es la recurrencia de dos gestos principales:

1. La constante consulta de un programa o folleto que los participantes sostienen en sus manos, sugiriendo una dependencia de instrucciones escritas para seguir el evento.
2. El esfuerzo visible por leer y cantar nuevas canciones o rezos, lo que indica que el repertorio musical texto no es familiar para los asistentes.

Llama la atención la ausencia de expresiones musicales de gran envergadura sonora y complejidad tímbrica, comparables al *Te Deum*, particularmente en el contexto del ritual andino o como alternativa a la música catequética en la ceremonia interreligiosa. Esta omisión es especialmente notable dada la extraordinaria riqueza del patrimonio musical tradicional boliviano, y posee la capacidad de inducir estados alterados de conciencia y facilitar una profunda conexión con lo trascendental. Su inclusión podría permitir a los participantes experimentar un nivel de inmersión sensorial y elevación emocional comparable al que el *Te Deum* proporcionaba en la tradición musical occidental, pero con raíces firmemente bolivianas. Así, podría observarse además una respuesta kinestésica natural en los participantes. Esta respuesta se manifiesta en movimientos corporales y gestos que emanan de una conexión visceral con la música, en lugar de ser producto de una coreografía impuesta o artificial. Todo esto, claro, si se considera necesario seguir contando con un componente espiritual o ritual en el espectáculo.

3.2. ¿CÓMO, DÓNDE Y EN QUÉ MEDIDA LAS DEMOSTRACIONES DE EJERCICIOS FÍSICOS SE PRESENTAN EN LOS ACTOS DE ESTE ESPECTÁCULO PATRIÓTICO?

A la tripartición de la identidad corpórea festiva entre marchar, bailar y rezar en Bolivia, se le suma una cuarta parte: demostrar la capacidad física. Las “demostraciones del músculo” –como las describen en noticiarios de 1952– o demostraciones deportivas se observan en 7 de 10 celebraciones agustinas patrias en el Ande boliviano. Las celebraciones agustinas patrias en el Ande boliviano tratan tanto del Día de Independencia y Fundación de Bolivia (6 de agosto), como del 2 de agosto, cuando se conmemora el Día de Promulgación del Decreto Supremo de la Ley de la Reforma Agraria y/o día de fundación de la primera escuela indígena

de Warisata, y/o día de los pueblos originarios y/o día de los pueblos y naciones originarias y/o día del campesino boliviano. Las demostraciones deportivas se observan en ambas celebraciones.

Para realizar esta segunda parte del análisis, exploramos los programas de diez pueblos o aldeas de los departamentos de Potosí y La Paz: Huancarani, Yonza, Janta Palca, Sajsi, Parina Arriba, Santa Rosa, Pajchani Grande, Calacoto, Lacaya Baja, Tajma. Del total de la muestra, el 70% festejan el Día de la Independencia y Fundación de Bolivia (6 de agosto), mientras el 30% festejan el 2 de agosto, el día de promulgación del Decreto Supremo de la Ley de la Reforma Agraria y/o día de fundación de la primera escuela indígena de Warisata, y/o día de los pueblos originarios y/o día de los pueblos y naciones originarias y/o día del campesino boliviano.

Al contrario de nuestra hipótesis inicial, que postulaba una significativa disminución o completa abolición de las celebraciones del 6 de agosto en el área rural andina, los datos empíricos recolectados indican que estas conmemoraciones mantienen una relevancia sustancial en el tejido social y cultural de estas comunidades. Por otro lado, las variaciones de las denominaciones de las celebraciones se utilizan para enfatizar distintos aspectos en torno a los cuales se realizan los discursos. Sin embargo, las variaciones de la denominación de la celebración del 2 de agosto, presentan varios síntomas que nos retrotraen a otros tiempos –como aquéllos en los que se intentó convertir a los indios en campesinos nacionales. Asimismo, cabe mencionar que en ninguno de los casos estudiados se denomina esta celebración como el Día nacional de la revolución agraria productiva y comunitaria. Esta denominación es solo utilizada por entidades gubernamentales, como el Ministerio de Culturas de Bolivia, a partir del año 2011.

Así como las denominaciones de las celebraciones del 2 de agosto en el área rural del Ande boliviano nos remiten a otros tiempos, los diez casos estudiados presentan escenas que parecen haber sobrevivido el paso del tiempo y que nos remontan a cerebraciones patrias del siglo XIX y XX. Se trata de escenas como la “velada literaria y artística”, los “juegos populares” y las “demostraciones deportivas”. Estas demostraciones deportivas reflejan la continuidad de tradiciones militares adaptadas al contexto contemporáneo, sirviendo como herramientas de cohesión social y preparación para el servicio militar. Se caracterizan por el uso de uniformes y pintura facial, que simbolizan la transición del ámbito civil al militar, y la realización de ejercicios específicos, como saltos a través de círculos de fuego o

pasar por debajo de obstáculos, así como movimientos de orden cerrado, que pueden ser la posición de firmes, los giros precisos y el manejo de banderas.



Vídeo 2: Cholita Ross, Desfile 2 de agosto en comunidad “Ñachoca” La Paz – Bolivia (Día Nacional de la Reforma Agraria) [Demostración Deportiva–Corte 3], 2022, Ñachoca, Bolivia, en @cholaross7434 [YouTube]. Enlace a fragmento en @laCoreografiadelPoder [YouTube]: <https://youtu.be/bh0qQZXUswd>.

También el análisis del espectáculo en el área rural andina revela que estos espectáculos tienen la misma cantidad de escenas que lo oficiales (33), y una predominancia significativa de la identidad corpórea festiva, manifestándose en el 72% de su totalidad. Esta expresión corporal se desglosa en tres actividades principales:

1. Marchar (39%): al igual que en las celebraciones oficiales, también constituye la mayor parte de la expresión corporal, sugiriendo un fuerte componente de disciplina militar.
2. Danzar (27%): tal como en las celebraciones oficiales, también representa la segunda forma más común de expresión, indicando elementos de celebración y libertad de movimiento.
3. Rezar (3%): solo se observó un ritual andino realizado durante la celebración del Día de Independencia y Fundación de Bolivia.
4. Demostrar la capacidad física (3%): se observó en siete de los diez casos estudiados, y es de orden militar, tal como la acción de marchar.

Se observa, por tanto, que entre marchar (39%) y demostrar la capacidad física (3%), suman el 42% de escenas de orden militar. Esto sugiere una interesante yuxtaposición entre la simbología militar y la representación de las luchas y logros de los pueblos originarios. Asimismo, el análisis de las manifestaciones conmemorativas del 2 de agosto en Bolivia, eventos originalmente concebidos para celebrar hitos relacionados con la población indígena, revela una prevalencia de elementos castrenses más significativa que en las celebraciones del Día de la Independencia y Fundación de Bolivia del 6 de agosto. Históricamente, los deportes militares han sido parte integral de la formación de los guerreros desde la antigüedad; sin embargo, cabe preguntarse en qué medida un 42% de identidad corpórea de orden castrense corresponde netamente a la representación de las luchas y logros de los pueblos originarios.

Por otro lado, la cantidad promedio de días en los cuales se realizan estas celebraciones en cada pueblo o aldea es de dos días, y la cantidad de habitantes promedio es de 400 –Calacoto, en el departamento de La Paz, es el que presenta una mayor cantidad de habitantes (1800), y Sajsi, en el departamento de Potosí, es el que presenta la menor cantidad (120). Los datos obtenidos contradicen otra hipótesis inicial, que postulaba una correlación directa entre la magnitud de los festejos y el número de participantes. Contrariamente a lo esperado, se ha observado que la extensión temporal de las celebraciones no está determinada únicamente por la cantidad de individuos involucrados, sino que se ve influenciada por factores adicionales, particularmente por la naturaleza y complejidad de los eventos programados.

3.3. ¿EN QUÉ MEDIDA ESTAS EXPRESIONES CORPORALES APORTAN, CONTRASTAN O CORRESPONDEN CON EL DISCURSO OFICIAL SOBRE LA NACIÓN BOLIVIANA Y SUS HABITANTES?

El acta de independencia de Bolivia, redactada el 23 de julio de 1825 por José Mariano Serrano y firmada por 48 representantes de distintas regiones, refleja en su preámbulo una narrativa nacional que se construye alrededor de varios elementos clave: opresión y lucha contra el colonialismo español, heroísmo y resistencia, justificación de la independencia, el sufrimiento indígena, la riqueza natural y potencial del territorio boliviano, autodeterminación y visión de futuro. Alrededor del “heroísmo y resistencia”, el texto destaca la resistencia heroica del pueblo boliviano, mencionando batallas y lugares específicos donde lucharon

contra los españoles y citando, además de la crueldad, la falta de desarrollo y la opresión de los pueblos indígenas que habitan su territorio.

El preámbulo de la Constitución del Estado Plurinacional de 2009 comienza con una referencia a “tiempos inmemoriales” que, según O’Phelan Godoy (1993, p. 3), fue la cobertura ideal y recurrente utilizada para legitimar un argumento o una acción determinada en tiempos de la dominación española, pero también funciona como un marcador temporal que sitúa los eventos narrados fuera del tiempo histórico, en un pasado mítico, en una fábula: “En tiempos inmemoriales se erigieron montañas, se desplazaron ríos, se formaron lagos. Nuestra amazonia, nuestro chaco, nuestro altiplano y nuestros llanos y valles se cubrieron de verdores y flores”; son las referencias al “tiempo inmemorial”. Sin embargo, cabe mencionar que los elementos narrativos de la fábula también están presentes en el acta de independencia de Bolivia, con frases como “Lanzándose furioso el León de Iberia desde las columnas de Hércules hasta los imperios de Montezuma y de Atahualpa, es por muchas centurias que ha despedazado el desgraciado cuerpo de América y nutridose con su sustancia”¹.

El segundo párrafo del preámbulo de la Constitución del Estado Plurinacional de 2009 también refuerza la identidad nacional boliviana basada en la resistencia heroica contra la opresión. La construcción narrativa histórica de la opresión conecta eventos de distinta magnitud y época: dos de un pasado remoto, tres atemporales y generales y dos de un pasado reciente. Por otro lado, mientras el acta de independencia plantea la fundación de Bolivia, este preámbulo de la Constitución del Estado Plurinacional de 2009 plantea su refundación.

La magnitud de la identidad corpórea festiva de orden castrense, observada tanto en celebraciones oficiales (53%) como en el área rural andina (42%), en comparación con otras manifestaciones como bailar (18/27%) o rezar (10/3%), evidencia una clara relación con la narrativa oficial de una identidad fundamentada en la resistencia heroica contra la opresión, que, como observamos, conlleva una constante preparación de voluntarios para la guerra. Desde una perspectiva baudrillardiana, esto podría exponer una manifestación extrema de la lógica del simulacro, así como la incapacidad de los sistemas políticos actuales para generar narrativas significativas y proyectos colectivos que no dependan de la lógica de la confrontación y el conflicto.

1 <https://casadelalibertad.org.bo/wp-content/uploads/2017/08/ACTA-DE-LA-INDEPENDENCIA.pdf>. (16/05/2024).

En última instancia, este análisis nos invita a reflexionar sobre las profundas implicaciones de la identidad corpórea festiva como una herramienta simbólica de poder y al cuerpo como un medio de expresión cultural, pero también como un espacio donde se negocian la resistencia y la sumisión. Con base en los hallazgos obtenidos, cabe preguntarse si el cuerpo de los actantes actúa con autonomía o, principalmente, como objeto movido por fuerzas externas que lo disciplinan y lo moldean. Finalmente, esperamos que este trabajo contribuya a ampliar la comprensión sobre estos fenómenos.

Recibido: marzo de 2025

Aceptado: mayo de 2025

REFERENCIAS

1. Baudrillard, J. (1993[1978]). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
2. Berlin, I. (2000 [1950-1960]). *El sentido de la realidad: sobre las ideas y su historia*. Penguin Random House.
3. Bridikhina, E., Cossío, H.V., Rojas, S. e Mamani, B.M., Vargas, Y., Torrico, I. y Calsina S. (2009). *La fiesta cívica. Construcción de lo cívico y políticas festivas*. Serie Fiesta popular paceña, Tomo IV. Editorial IEB UMSA.
4. Bridikhina, E. (2007). *Theatrum mundi: Entramados del poder en Charcas colonial*. La Paz: Plural.
5. Cajías Ponce, W.A. (2004). *La coreografía del poder. Análisis del espectáculo patriótico a través del caso boliviano* [Tesis para Doctorado, Universidad de Sevilla].
6. Cannadine, D. (2002). Contexto, representación y significado del ritual: la monarquía británica y la “invención de la tradición”, c. 1820-1977. En E. Hobsbawm y T. Ranger (2002). *La invención de la tradición* (pp. 107-171). Barcelona: Crítica.
7. Celtis, K. (1934 [1502]). “*Quatuor libri amorum secundum quatuor latera Germaniae*” En F. Pintdter (ed.), *Conradus Celtis Protucius. Quatuor libri amorum secundum quatuor latera Germaniae. Germania Generalis*. Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum, B.G. Teubner.
8. Coronel, V. y Prieto, M. (coords.) (2010). *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*. FLACSO Ecuador y Ministerio de Cultura del Ecuador.
9. Debord, G. (2015 [1967]). *La sociedad del espectáculo*. España: Pre-Textos.

10. DECEL, Diccionario etimológico castellano en línea (s/f). *rezar*. <https://etimologias.dechile.net/>
11. Dickson, C. (2016). Dance Under the Swastika: Rudolf von Laban's Influence on Nazi Power. *International Journal of Undergraduate Research and Creative Activities*, 8,(1),7. <http://dx.doi.org/10.7710/2168-0620.1063>
12. Fleury, C. (2020). *Ci-gît L'amer: Guérir du ressentiment*. París: Gallimard.
13. Gómes Peña, G. y Sifuentes, R. (2011). *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy*. New York: Routledge.https://openlibrary.org/books/OL25041697M/Exercises_for_rebel_artists
14. Hobsbawm, E., Ranger, T., Trevor-Roper, H., Cannadine, D., Morgan, P. y Cohn, B. (2002[1983]). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
15. Hölkeskamp, K. J. (2023). *Theater der Macht*. Editorial C.H.Beck.
16. Karina, L. y Kant, M. (2003): *Hitler's dancers: German modern dance and the Third Reich*. New York: Berghahn Books.
17. Mamani Iñiguez, M. (2009). Creación de un nuevo orden político y prácticas festivas. En E. Bridikhina (coord.), *Fiesta cívica. Construcción de lo cívico y políticas festivas* (pp.165-179). La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.
18. Martínez, F. (2013). Fiestas patrias y cívicas: sus avatares como instrumentos políticos de inclusión-exclusión (1825-1925). *Estudios Bolivianos*, (19), 113-136.
19. ————. (2017). *Fêter la nation. Mexique et Bolivie pendant leur premier siècle de vie indépendante (1810-1925)*. París: Presses Universitaires de Paris Nanterre.
20. O'Phelan Godoy, S. (1993). Tiempo inmemorial, tiempo colonial: un estudio de casos. *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*, (4), 3-20.
21. Ortemberg, P. (2012). *Rituels du pouvoir à Lima: de la monarchie à la République (1735-1828)*. París, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
22. Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. México: Paidós.
23. ————. (2011). *El análisis de los espectáculos*. México: Paidós.
24. Rousseau, J.J. (2012 [1781]). *Lettre à D'Alembert sur les Spectacles {Carta a D'Alembert sobre los espectáculos}*. En Rousseau J.J., *Colección completa de obras*. Amsterdam: Marc Michel Rey, vol. 6. www.rousseauonline.ch.
25. Sajewska, D. (2019). *Necroperformance: Cultural Reconstructions of the War Body*. Diaphanes.

26. Scholes, P. (1984). *Diccionario Oxford de la música*. Barcelona: Edhasa.
27. Valcárcel, A. (1998). *Ética contra estética*. Barcelona: Crítica.
28. ——— (2010). *La memoria y el perdón*. Barcelona: Herder.
29. Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.
30. Wiltermuth, S. S. y Heath, C. (2009). *Synchrony and Cooperation*. *Psychological Science*, 20(1), 1-5. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2008.02253>.
31. Yushkova, E. (2022). Isadora Duncan's revolutionary performances in Soviet Russia. *Shagi/Steps*, Rusia, 8(3), 51-84. https://steps.ranepa.ru/jour/article/view/87/0?locale=en_US