

AUTENTICIDAD ÉTNICA, EMOCIONES DE EXALTACIÓN Y MOVIMIENTO TURÍSTICO: SIGNIFICADOS DE LA PRESENTACIÓN DE DANZA EN LA ENTRADA DE LA VIRGEN DE URKUPIÑA EN QUILLACOLLO, BOLIVIA

Sanne Derks

(Instituto de Estudios de Género; Antropología Cultural de la Radboud Universidad Nijmegen, Países Bajos)

RESUMEN

Durante las décadas pasadas, la Entrada, o procesión religiosa de danza, en la cual rituales y eventos de la cosmología andina son expresados en la peregrinación de la Virgen de Urkupiña, se ha transformado en un espectacular evento que atrae turistas y bailarines desde todo Bolivia. Este artículo estudia los significados de la presentación de danza, para comprender como el turismo se interrelaciona con la peregrinación, y enfatiza las percepciones tanto del público como de los bailarines de la Entrada. Los aparentemente contrastantes conceptos análogos del espectáculo versus la autenticidad étnica, y del entretenimiento versus las emociones de exaltación, son analizados para retar las dicotómicas categorías de turistas y de peregrinos. Se demuestra como todos estos conceptos coexisten en una relación dinámica.

PALABRAS CLAVES: presentación de danza, turismo, peregrinación hacia las raíces, autenticidad étnica, emociones de exaltación.

ABSTRACT

The past decades, the Entrada, or religious dance procession in which rituals and events from Andean cosmology are expressed, at the pilgrimage of the Virgin of Urkupiña, has transformed into a spectacular event that attracts tourists and dancers from all over Bolivia. This paper studies the meanings of dance performance to understand how tourism interrelates with pilgrimage and emphasizes both the perceptions of the audience and the dancers of the Entrada. The seemingly contrasting analogous concepts of spectacle against ethnic authenticity and entertainment against exalting emotions are analyzed to challenge the dichotomous categories of pilgrims and tourists. It is demonstrated how all these concepts exist together in a dynamic relation.

KEY WORDS: dance performance, tourism, roots-pilgrimage, ethnic authenticity, exalting emotions.

‘Frente a Maria y a la multitud presentamos nuestro espectáculo’

‘El momento más intenso es cuando llegamos a la iglesia, después de todas esas largas y extenuantes horas de danza. Allí, frente a la estatua de Maria que es puesta afuera, una gran multitud se ha congregado para recibirnos y es la última vez que presentamos nuestro espectáculo. La energía es tremenda, como si marcara el fin del camino y cada uno da todo plenamente. Evoca un sentimiento de victoria: ¡lo hicimos!’

(Judy, 12-8-2005)

Este testimonio es parte de una conversación mantenida con Judy, miembro de la fraternidad de danza *tinku* San Simón de Cochabamba. El grupo del *tinku* presenta su danza a la Entrada, o procesión de baile, durante la fiesta para la Virgen de Urkupiña en Quillacollo, Bolivia. En las últimas décadas la Entrada de Urkupiña se ha transformado en un espectacular evento que atrae visitantes y bailarines desde todo el país. Los bailarines son vistos a menudo como peregrinos que materializan sus votos danzando (Van Kessel, 1992; Van Laan, 1993), mientras los visitantes son vistos como turistas que vienen a entretenerse mirando la Entrada (Los Tiempos, 1992). Durante mi trabajo antropológico de campo en Bolivia en 2005,¹ me integré a los *Tinkus* San Simón y participé en la Entrada de Urkupiña. Durante la presentación noté que las estáticas categorías de peregrinos que danzan y de turistas que se divierten deben ser cuestionadas.

Yo me adhiero a Badone & Roseman (2004: 2), que notan:

“Partiendo de la premisa de que distinciones dicotómicas entre lo sagrado y lo secular obscurecen más que iluminan, nosotros buscamos poner en claro las similitudes entre dos categorías de viaje, la peregrinación y el turismo, que frecuentemente han sido considerados como opuestos conceptuales.”

Estudios que tratan de descubrir las similitudes y diferencias entre peregrinos y turistas a menudo se enfocan en el viaje, entonces, en la movilidad (Coleman & Eade, 2004; Schramm, 2004). En lugar de enfocarme en el viaje, en este artículo me enfocaré en la danza como un movimiento significativo –tanto físico como metafórico– en la peregrinación a la Virgen de Urkupiña. Mostraré que existen múltiples percepciones acerca de la procesión de danza y que tanto la perspectiva de la audiencia como la de los bailarines, turismo y religión, no se excluyen mutuamente.

En la práctica, las fronteras entre los dicotómicos conceptos de turistas y peregrinos son más difusas de lo que usualmente asume la teoría. En analogía del concepto de turismo y peregrinación miraré a los aparentemente contrastantes conceptos de espectáculo versus ‘autenticidad’ étnica y entretenimiento versus emociones de exaltación. En este artículo mostraré las dinámicas entre estos conceptos. En lugar de conceptos opuestos, ellos se refuerzan el uno al otro.

¹ Desde Enero hasta Diciembre del año 2005 llevé a cabo once meses de trabajo de campo antropológico para mi disertación sobre articulaciones de desigualdad en la peregrinación a la Virgen de Urkupiña en Quillacollo, Bolivia. Los métodos incluyeron la participación de una multisituada observación, recolección de historias de vida, no estructuradas y semi-estructuradas entrevistas, encuestas y estudio de reacciones populares a fotografía e imágenes.

No todos los bailarines tienen la motivación religiosa de un voto y muchos también danzan por entretenimiento, expresando 'autenticidad' o presentando un espectáculo. Por otro lado, los visitantes no solo narraban sus experiencias en términos de entretenimiento, sino que muchos reconocían como mirar la Entrada evoca nostálgicas memorias de su pasado personal y la conexión con la 'autenticidad' étnica en la historia. La búsqueda de autenticidad y herencia puede ser comparada a una 'peregrinación hacia las raíces', en la cual los turistas vienen a conectarse con sus raíces culturales e históricas (p.ej. Schramm, 2004; Ebron, 2000).² Además, la danza como una forma corporal de movimiento puede generar emociones que son a menudo expresadas como 'espirituales' y superan el nivel 'secular' o el mero entretenimiento (p.ej. Albers, 2007).

La leyenda de la aparición de la Virgen de Urkupiña se remonta en el tiempo hasta el s.XVIII durante la colonización española, cuando se dice que se le ha aparecido a una pequeña niña pastora Quechua en los riscos del cerro Cota, cerca del pueblo de Quillacollo (Peredo Antezana, 1990).³ Hasta la década de 1950 la fiesta fue celebrada mayoritariamente por gente indígena de las aldeas Quechuas en las montañas que rodean Quillacollo, que vio en María una encarnación de la Pachamama, o madre tierra, y vino con su música y sus danzas a Quillacollo para venerar a su diosa de la fertilidad. Desde entonces los pobladores de Quillacollo - mayoritariamente comerciantes medio descendiente de españoles, mestizos,- se interesaron en la fiesta y comenzaron a organizar representaciones de danza para la Virgen, fundando organizadas fraternidades de danza (Sánchez, 1992: 141).

La Entrada de Urkupiña ha crecido en popularidad y pertenece a una de las tres más grandes procesiones de baile en el país.⁴ A partir de la década de 1970 la fiesta comenzó a atraer también a peregrinos desde fuera de Quillacollo y a expandirse como una fiesta de fama, no sólo nacional sino incluso internacional (Mendoza Flores, 1996).

La mayoría de los bailes expresan rituales y eventos de la historia Andina. Bolivia es uno de los países latinoamericanos con mayor presencia indígena, y los más populosos pueblos nativos andinos, los Quechuas y los Aymaras, han sido capaces de integrar muchos aspectos de la cosmología Andina con la religión católica. Los turistas vienen desde la ciudad de Cochabamba, desde los pueblos alrededor de Quillacollo, pero también desde más lejos, para disfrutar la festiva atmósfera mientras miran los grupos de danza.

En la próxima sección me ocuparé de la relación entre turismo y peregrinación, siguiendo con una sección que incluye una descripción de la presentación del gru-

² Los términos 'peregrinación hacia las raíces' y 'turismo hacia las raíces' son, ambos, usados para referirse a viajes en los cuales la gente va a conectarse con sus raíces culturales e históricas. Así como la palabra 'turismo' puede ser reemplazada por 'peregrinación', esta forma de viaje muestra como estas categorías se interseccionan.

³ No hay una fecha exacta para el origen de la leyenda, pero su nombre y su celebración son mencionados en una fuente de las crónicas que datan de 1760.

⁴ Las otras dos grandes Entradas son la Entrada del Carnaval de Oruro para la Virgen del Socavón, y la Entrada del Gran Poder en La Paz.

po de danza *tinku*. Subsecuentemente, una sección será dedicada a la expresión de ‘autenticidad’ y de espectáculo y mostrará como las danzas provocan sentimientos de pertenencia a una ‘autenticidad’ étnica del pasado. Sumándose a esto, demostrará como, aunque muchos bailarines narran sus experiencias en términos de entretenimiento, los movimientos corporales del baile generan un sentido de espiritualidad. Las conclusiones delinearán como el espectáculo, la autenticidad, la experiencia de emociones de exaltación y el entretenimiento son parte de la Entrada de Urkupiña, tanto para los visitantes como para los bailarines.

Turismo y peregrinación

Con el aumento de los viajes y nuevas formas de movilidad en las décadas pasadas, los antropólogos han comenzado a estudiar el concepto del turismo. Esto también instala la pregunta en cuanto a la relación entre maneras de viajar ‘seculares’ y ‘religiosas’ (Badone & Roseman, 2004: 9). Algunos estudios se concentran en las diferencias y similitudes entre el turismo y la peregrinación (p.ej. Badone & Roseman, 2004; Cohen, 1991; Coleman & Eade, 2004; Ebron, 2000; Tomasi, 2002).

Cohen (1974: 540), uno de los pioneros en la antropología del turismo, describe la diferencia de expectativas entre peregrinos y turistas. Tradicionalmente se espera que la peregrinación provoque ‘arrobamiento’ o ‘exaltación’ religiosa, mientras se espera que el turismo brinde mero placer y diversión. También, de acuerdo con Tomasi (2002: 20), el peregrino puede ser diferenciado de otros viajeros por ‘el propósito del trayecto, su diferente disposición interna’. Me gustaría tomar distancia frente a esta argumentación, dado que los motivos y propósitos de turistas y de peregrinos danzantes en la Entrada de Urkupiña muestran cercanas similitudes y, como consecuencia de esto, la distinción viene a ser difusa. Experiencias de entretenimiento y de placer no contradicen necesariamente la ‘exaltación’ religiosa, y esto depende de cada individuo en el cual estos sentimientos son narrados en términos de religión, peregrinaje o turismo.

En las décadas pasadas, también otros autores postulan que las rígidas distinciones entre peregrinos y turistas son difusas y enfatizan la heterogeneidad tanto entre los turistas como entre los peregrinos (p.ej. Schramm, 2004: 134; Singh, 2005: 16; Badone & Roseman, 2004). Singh (2005: 16) escribió: ‘Entre los dos polaridades de piedad y viaje de placer yace un libre pero complejo rango de compromiso, diferentes categorías de peregrinos’. Para graficar esta heterogeneidad, Cohen (1991: 53-55) formuló una tipología de turistas quienes difieren en sus modos de experiencias. Cohen distinguía entre turistas recreacionales, diversionales, experienciales, experimentales y existenciales. De acuerdo a Cohen, los últimos tres modos de experiencia turística pueden ser definidos como peregrinación, porque esta clase de turistas están buscando un sentido más profundo que entretenimiento cuando viajan. De todos modos, una tipología así, con distintas categorías para modo de experiencias, todavía señala diferencias entre turistas y entre peregrinos y no se enfoca aún en las semejanzas.

En este sentido, Coleman & Eade (2004: 3) proponen una nueva aproximación hacia el estudio de la peregrinación, enfatizando estudiar el movimiento como un

elemento constitutivo en la peregrinación. El movimiento físico de la danza genera el movimiento metafórico de sentimientos suscitados por la representación. La danza no sólo evoca sentimientos espirituales a los bailarines, sino, también afecta en las emociones de los espectadores. Parece existir un 'contrato social entre bailarines y espectadores' (Wiley: 2005: 140). La coexistencia de audiencia y bailarines es importante para el impacto de la presentación (Desmond, 1999: xv). De hecho, la espectacular presentación de la Entrada refuerza e intensifica las emociones tanto de bailarines como de visitantes.

El movimiento metafórico no está restringido a la peregrinación a los santuarios de la tradición religiosa, sino que también ocurre en representaciones seculares. Singh (2005), por ejemplo, describe como las peregrinaciones seculares de los turistas al Himalaya también buscan una existencia llena de sentido. También el 'turismo hacia las raíces' puede ser clasificado como peregrinación, tal como estudios de Schramm (2004) y de Ebron (2000) lo indican. En estos viajes, los turistas viajan para conectarse con sus 'auténticas' raíces. La búsqueda de 'autenticidad' y de identidad étnica, en estos estudios es vista como una forma de peregrinación que es incorporada dentro de una infraestructura turística.

La Entrada de Urkupiña puede también ser vista como una forma de 'peregrinación hacia las raíces', pues muchos visitantes llegan a presenciar el espectáculo cultural por la 'autenticidad' y la herencia boliviana, que es expresada en los bailes. Los bailes están relacionados con la identidad étnica así como representan eventos y rituales de la cosmología Andina. Como Wiley (2005: 152) describe acerca de una peregrinación 'Romani' en Francia, así, los bailarines peregrinos bolivianos son también una importante atracción para los turistas, 'y por lo tanto ellos son a la vez peregrinos religiosos y una viva exhibición en un espectáculo de herencia'. Los turistas que observan a los bailarines en la Entrada a menudo narran nostálgicas memorias de un pasado indígena, mientras miran pasar las danzas. De esta manera, los límites entre peregrinos y turistas se tornan difusos, experimentando así mismo emociones de similar profundidad.

En el caso de Urkupiña, el espectacular aspecto de la representación es algunas veces visto como contradictorio a la noción de autenticidad (p.ej. Scarborough, 2005). Especialmente desde que una Entrada Autóctona ha sido introducida, previa a la Entrada Folklórica, las tensiones entre espectáculo y autenticidad se han reforzado. Así, organizadores y participantes de la Entrada Autóctona se quejan de que la Entrada Folklórica representa una distorsionada invención de tradición. No obstante, participantes de ambas Entradas dicen expresar autenticidad étnica en sus danzas y al mismo tiempo reconocen que el espectáculo es un importante aspecto de su presentación. Esto depende de la interpretación personal de los visitantes, si ellos clasifican los bailes como 'auténticas' representaciones.

Uno de los problemas de la 'autenticidad' yace en su autenticación: ¿Quién tiene el poder para determinar lo que cuenta como auténtico? (Bruner, 1994: 459) Las discusiones sobre turismo y representación cultural a menudo se enfocan en los peligros de la comercialización e inautenticidad en esta representación (Bossen, 2000: 127). También Myers (2001: 679) señala que los 'espectáculos' de diferencia cultural son escrutados muy críticamente por los antropólogos y otros analistas

culturales en materias de autenticidad y de incuanimidad en la representación de diferencia. Argumenta que estas presentaciones podrían ser nuevas demostraciones -incluyendo redefiniciones y redescubrimientos de autenticidad, pero no son menos sinceras o genuinas como expresiones culturales en correspondencia a sus historias (Myers, 2001: 680).

No obstante, la representación cultural puede adquirir nuevos significados en diferentes contextos, por ejemplo en la presentación turística. La Entrada Autóctona como respuesta a la Entrada Folklórica es un ejemplo donde 'tradición' y 'autenticidad' son actualizadas. Me adhiero a la visión de Bruner (2005: 5) de la presentación como constitutiva e históricamente situada. El hace notar como la presentación dancística es a menudo vista como "réplica de vida en el presente etnográfico, estática, sin tiempo, sin historia, sin agencia, sin contexto", donde, como enfatiza esta dinámica e históricamente situada naturaleza:

'No existe ni una sola realmente auténtica cultura, así como las culturas en todas partes son reales y auténticas, si solamente porque ellas están allí, pero esto es totalmente diferente del concepto de autenticidad que implica una inherente distinción entre lo que es auténtico y lo que es inauténtico, aplicados estos niveles a las culturas y a los valores uno mas que otro' (Bruner, 2005: 93).

Estoy de acuerdo con esta interpretación, donde la cultura es siempre dinámica y sujeta al cambio.

Junto a las nostálgicas memorias de un 'auténtico' pasado cultural compartido, la Entrada evoca también otras emociones alternas. En línea con Schramm (2004), yo argumento que existe una conexión entre movimiento físico y movimiento espiritual. También Frey (2004) sugiere mirar en los estudios de peregrinación y turismo a 'los significados de los movimientos humanos'. Su estudio en torno a los peregrinos de Santiago de Compostela demuestra que los participantes son profundamente afectados por la peregrinación. La mayoría de los peregrinos realizan el camino por un conjunto de razones culturales, espirituales, atléticas y personales, más bien que solamente por motivos religiosos. También Albers (2007) estudió la manera en que el poder sagrado es liberado por el movimiento:

Para los seres humanos, caminar parece poseer cualidades intrínsecas. Esto funciona como una medicina, como una droga, como meditación, como realización de 'la vida buena', como antidepresivo... Si ellos se consideran a sí mismos como peregrinos, como caminantes de larga distancia o como corredores, todos se expresan en términos que enfatizan el efecto espiritual de caminar en metáforas religiosas' (Albers, 2007: 352).

Los movimientos corporales, entonces, pueden evocar sentimientos 'espirituales'.

En la peregrinación religiosa hay diferentes movimientos físicos envueltos. También bailar es una movilidad corporal conectada al ámbito religioso en muchas maneras. En prácticamente todas las culturas la danza es una expresión de devoción y está conectada al mundo divino (p.ej. Friedson, 2005; Hanna, 1988; Katyal, 2001; Sklar, 2001). La danza, por ejemplo, puede ser una forma corporal

de veneración (p.ej. Katyal); la danza puede generar experiencias espirituales (p.ej. Friedson, 2005; Tamisari, 2006); la danza puede encarnar lo supernatural, donde los bailarines son poseídos por lo divino; la danza puede dar imagen a la divinidad en máscaras y en movimientos (p.ej. Hanna, 1988) y la danza puede ser una encarnación de los votos hechos a María, como Sklar (2001) señala para los bailarines en Tortuga. En las Entradas bolivianas, algunos bailarines participan para expresar sus votos, mientras para otros bailar es más una forma de veneración corporal, en tanto algunos bailan por el sentimiento espiritual que genera, otros quieren expresar 'autenticidad'. La danza es entonces relacionada en varias formas a la peregrinación religiosa.

La danza existía ya en el mundo andino precolombino para honrar deidades andinas. Las presentaciones de danza teatral fueron establecidas en tiempos de los Incas (Henríquez Rojas, 1996: 41; Wilson, 2000), quienes presentaban sus danzas en contextos religiosos, mayormente en rituales agrícolas (Lauroto Nuñez, 1989: 9). Cuando llegaron los españoles, ellos contribuyeron introduciendo un drama danzado sobre la Conquista. Los españoles estaban familiarizados con las formas propias de su tierra natal de la danza en la Iglesia Ibérica (Poole, 1990: 110). A la vez, los misioneros usaron las danzas religiosas como una manera de evangelizar a los pueblos indígenas expresando la doctrina católica en la danza. Las danzas religiosas, de este modo, devinieron una representación que era asociada con el catolicismo, y las danzas andinas fueron asimiladas a la idea española de la devoción. Sin embargo, estos contenidos eran diferentes: los españoles danzaban para expresar la doctrina católica, en tanto que el pueblo andino danzaba como una táctica para expresar su propia religiosidad. Simulando ser católicos pudieron mantener sus ideas religiosas andinas (Poole, 1990: 117). Durante la colonización la danza devino una forma de resistencia para la gente andina como Poole (1991: 309) señala:

'Las danzas de peregrinación fueron explotadas como un modo para expresar la identidad indígena y la insubordinación a la cultura foránea que la peregrinación y el cristianismo ostensiblemente representaban.'

De acuerdo con Van Laan (1993: 17), hasta la década de 1950 las danzas religiosas eran un movimiento relativamente autónomo de las clases populares contra el régimen de la Iglesia Católica. Las danzas indígenas eran asociadas por los españoles con borracheras, desorden y el quebrantamiento del control moral y sexual, por ésto eran evaluadas negativamente por la generalidad del público (Poole, 1990). Luego de la Reforma Agraria en 1952, con la cual la identidad étnica fue revalorada, las danzas fueron organizadas de manera más estricta y mejor.

Descripción de la Entrada Folklórica de Urkupiña

La parte alta de las tribunas ofrece un bello panorama. Tan lejos como puedas mirar hacia la avenida hay bailarines vestidos con igual colorido que los trajes indígenas, los rojos brillantes y azules colores contrastando contra el color gris de las casas de adobe del paisaje de fondo. Las rojas y azules plumas de los sombreros de las mujeres y las largas cintas amarillas atados a ellos se mueven libremente en el aire cuando las bailarinas saltan, giran y contornean. Con la sincronía, el vigor y la

vivacidad que acarrear los movimientos, el espectáculo lentamente se aproxima. Sus canciones y gritos incluso se superponen a la banda de instrumentos de viento detrás de los bailarines, que entusiastamente acompaña a la danza con sus energéticas melodías de *tinku*.

Hay interacción entre los danzantes y la audiencia aplaude, silba y vitorea, dándole coraje a los que danzan. Los visitantes pueden también aproximarse a los bailarines para ofrecerles refrescos y cerveza, o para tomar fotografías. Cuando los bailarines hacen su presentación con más energía, dedicación y entusiasmo, la interacción aumenta. Bailar la entera ruta de alrededor de cuatro kilómetros es un gran sacrificio. Especialmente el calor, el agotamiento, las ampollas y la sed hacen de esto una dura tarea. Afortunadamente, se toman muchas pausas durante las cuales los bailarines pueden descansar y refrescarse.

Los bailarines están alineados en columnas de a siete. Cada columna después de la otra esta organizada igual: a ambos lados, cerca del público por los costados, un joven está bailando, mientras cinco chicas danzan en una línea entre ellas. En el grupo de *tinku* hay más mujeres que hombres en la representación, y este posicionamiento con los hombres hacia el exterior está dispuesto con la intención de proteger a las chicas que danzan de las obstrucciones del público. El vestuario del *tinku* rememora los trajes indígenas del departamento de Potosí, aunque con colores más brillantes.

Al frente del grupo hay dos guías, bailarines que deciden e indican cual figura representar. En la posición ideal, todos los bailarines están alineados estrictamente uno tras otro, y debido a la posición básica encorvada del *tinku*, cada uno debería ser capaz de ver las señales de los guías. Es característico del *tinku* un paso básico, en el cual los bailarines se doblan en una postura beligerante y agitan salvajemente sus brazos sobre el suelo. Fuera de esta posición, varias figuras son representadas. Las figuras consisten en una serie de pasos, saltos, aplausos, giros y movimientos como golpes en el aire, que deben ser representados por todos los miembros en el mismo orden.

La danza *tinku* se refiere a un ritual andino que era celebrado durante la cosecha del pueblo indígena Quechua. Actualmente, el ritual sólo existe en algunas villas al norte del departamento de Potosí y al sur del departamento de Oruro. Gilberto Pauwels, un misionero y antropólogo belga que vive en Bolivia hace ya treinta años, explica:

‘*Tinku* es una palabra Quechua para ‘encuentro’. El *tinku* es una lucha en la cual miembros de diferentes comunidades batallan entre sí. La sangre que fluye es una ofrenda a la madre tierra, como una acción de gracias por la cosecha. De hecho, el perdedor es en realidad el que gana, porque él entrega la mayor ofrenda y así obtendrá la mayor protección. Un real *tinku* es practicado entre dos iguales. Porque la cosmología andina esta basada en la igualdad; tu sólo puedes desafiar a iguales, del mismo sexo, edad, altura y peso. Desde 1993 también a las mujeres les es permitido participar.’

Así, el *tinku* representa un ritual de la religiosidad Andina.

Durante la Entrada Folklórica del 14 y 15 de Agosto, no sólo los *tinkus* hacen su procesión sino también otras danzas.⁵ Los precios de los trajes de los grupos de danza pueden diferir grandemente, lo que hace la inversión económica para el baile muy variada. Para la danza *tinku*, los trajes son relativamente baratos y cuestan alrededor de 200 bolivianos (20 euros), mientras que los impresionantes trajes y máscaras hechos a mano de la Diablada –la danza de los diablos– y de la Morenada –la danza de los esclavos– puede aumentar hasta sobre ¡500 dólares! De allí que, a menudo, especialmente estas danzas son asociadas con el status. Algunos ahorran dinero todo el año para ser capaces de integrar una fraternidad de danza. Junto con los trajes, la mayoría de las fraternidades también piden un pago de incorporación y ocupan el dinero para pagar la banda de instrumentos de viento.

A menudo las fraternidades están basadas en ciertas profesiones, por ejemplo sólo los ‘transportistas’ acceden a ciertas fraternidades. La danza *tinku* es generalmente presentada por estudiantes. En años recientes algunas danzas nuevas han surgido y muchos grupos de baile han sido fundados. En la gran Entrada nacional de Urkupiña no sólo se presentan grupos locales, sino que se juntan fraternidades desde todo el país. Los grupos hacen su representación cultural sobre una distancia de cuatro kilómetros, en cuyo recorrido se puede bailar hasta diez horas. Con tantos grupos, estas Entradas pueden durar hasta 24 horas por día. Las Entradas en las fiestas locales en Bolivia duran usualmente sólo unas cuantas horas, así como sólo unos cuantos grupos de danza participan con reducidos bailarines. En las décadas pasadas las Entradas nacionales han aumentado en número de presentación de grupos, en número de bailarines y de visitantes. De acuerdo con el periódico local Los Tiempos, en 1977, el número total de bailarines que participaron en la Entrada Folklórica de Urkupiña fue de 2.000, divididos en aproximadamente 20 grupos de danza. En el 2005 más de 10.000 bailarines participaron, siendo parte de 56 grupos de danza. Como algunos grupos diferentes presentan la misma danza, la competencia entre ellos aumenta. Todos los grupos de *tinku* quieren ser los mejores y compiten con los otros a través de los trajes y las figuras.

Espectáculo y ‘autenticidad’ étnica

La mayoría de las danzas en la Entrada Folklórica representan eventos culturales e históricos y así están asociados con la ‘autenticidad’ étnica. Sin embargo, también juegan un rol en los aspectos del espectáculo. A veces, el espectáculo es visto

⁵ Otras danzas que son presentadas en la Entrada de Urkupiña incluyen Incas, Tobas, Morenadas, Negritos, Caporales, Phuijay, Diablada y Lllamaradas. Está más allá del alcance de este artículo describir todas estas danzas en detalle, pero la mayoría de ellas representan rituales y eventos de la cosmología Andina y de la historia Boliviana. Por ejemplo, la danza Inca se refiere al Imperio Inca, las Tobas representan a las poblaciones guerreras indígenas del Chaco del sur en Bolivia. Las Morenadas, Negritos y Caporales se refieren al periodo de esclavitud durante la Colonización Española; las primeras dos danzas representan a los esclavos, mientras la última se refiere a los capataces, los patronos de los esclavos. El Phuijay se refiere a la batalla de Tarabuco, en la cual la población indígena local fue capaz de triunfar sobre los Españoles y la Diablada se refiere a la batalla entre el bien y el mal, y al mismo tiempo representa el espíritu de ‘el Tío’ de los mineros, a quien se le ha dado la cara del diablo durante la colonización. Las Lllamaradas se refieren a los pastores andinos que viajaban con sus llamas a través de los Andes para intercambiar sal por otros productos. Todas las danzas pueden ser distinguidas por sus diferentes trajes, música y estilos de baile.

como contradictorio a la representación auténtica (p.ej. Scarborough, 2005), así como la estética del espectáculo es vista como una distorsión de las auténticas representaciones, llevadas a cabo en la danza. Esta sección demuestra que para la mayoría de los bailarines y visitantes la presencia de autenticidad étnica y de los aspectos del espectáculo no es vista como excluyente una de otra, sino que como complementaria en una relación dinámica.

En las pasadas décadas parece haber un renovado interés en la Entrada por parte de los bailarines y del público en general. Actualmente existe la tendencia a revalorar la identidad étnica y las 'costumbres tradicionales'. De acuerdo con Gilberto Pauwels, el renovado interés tiene que ver con la reivindicación de la cultura Andina con motivo de cumplirse, en 1992, 500 años de la Conquista española de Latinoamérica. En el año 2001, la famosa Entrada para la Virgen del Socavón, el Carnaval de Oruro, ha sido declarada una 'Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad' por la UNESCO. En Octubre del 2003, el acta 2536 declaró la festividad de la Virgen de Urkupiña parte del patrimonio cultural de Bolivia en orden a:

'preservar las tradiciones y costumbres de la festividad religiosa de Nuestra Señora de Urkupiña, para proteger las expresiones auténticas y folklóricas durante la celebración y para preservar el espíritu religioso que es parte de la festividad de la Virgen de Urkupiña' (Reglamento de la Ley 2536, 2003).

A través de los danzas, los 'auténticos' significados de la cosmología Andina son articulados y mantenidos vivos en la cultura Boliviana. Sin embargo, es debatible la extensión de danzas de la Entrada Folklórica que expresan autenticidad étnica. El carácter dinámico de las representaciones culturales como enfatizó entre otros Bruner (1994; 2005a; 2005b) mostró el concepto de autenticidad como un concepto también constitutivo, dinámico e históricamente situado, que se transforma y ajusta a las circunstancias en las cuales es presentado. Curiosamente, en la organizada Entrada Folklórica, los mestizos de las ciudades bolivianas han reemplazado a los bailarines indígenas quienes eran los protagonistas de la fiesta hasta los años cincuenta. Sin embargo, son las danzas de los mestizos las que han definido el patrimonio cultural, ya que sus estilizados bailes se refieren a eventos de sus ancestros indígenas. Esto muestra una revaloración de la identidad étnica por el público general, así como es asumido por las clases urbanas que permanecen lejanas de sus raíces étnicas.

La danza *tinku* es uno de los bailes que ha surgido en las últimas décadas y tiene origen en los círculos estudiantiles de La Paz, donde el primer grupo surgió en 1972. La asociación de *Tinkus* San Simón fue fundada en la universidad de San Simón en Cochabamba en 1994 y creció hasta transformarse en una de las mayores fraternidades de danza en Bolivia con más de 600 miembros. El fundador explica que la danza está inspirada en un ritual que el conoció del pueblo donde nació. Le digo que yo no ví tantas similitudes con el ritual *tinku* que he observado, excepto por las imitaciones en los trajes y las actitudes beligerantes de los movimientos. El explica que la representación no es la meta principal de la danza y me dice que el baile fue estilizado: 'El *tinku* es una danza con estilo. Cada año se añade una nueva figura al baile, y en estos días tenemos ya 14 diferentes figuras. ¡Nos hemos con-

vertido en un grupo muy prestigioso!' Sus palabras muestran que, para él, el prestigio es importante. El fundador enfatiza los movimientos estilizados de los bailarines de *tinku* y se muestra orgulloso de las muchas figuras diferentes. Aunque inspirada por el ritual, el principal objetivo de la danza no es mostrar la identidad cultural, sino, mostrar estética y espectáculo a la audiencia.

Especialmente desde que la Entrada Autóctona fue introducida, en 1999, previa a la oficial Entrada Folklórica, las tensiones han subido entre espectáculo y 'autenticidad'. La Entrada Autóctona ha sido derivada del Carnaval de Oruro, en el cual desde 1992 una procesión de danza es mantenida por grupos indígenas de las pequeñas aldeas y comunidades de alrededor de Oruro. Su Entrada es llamada Anata, en referencia a la fiesta indígena de la cosecha como se celebraba antes de la colonización. Según uno de los organizadores de la Entrada Autóctona, el evento fue fundado para 'recuperar de nuevo los valores indígenas'. El me aseguró como en la Entrada Folklórica los grupos indígenas eran marginados, porque ellos no podían ajustarse a lo estricto de la organización y no tenían dinero para pagar las cuotas de inscripción. Por esto, un grupo de periodistas tomaron la iniciativa de organizar una Entrada especialmente para los grupos indígenas.

En la Entrada Autóctona, grupos indígenas de las pequeñas aldeas en torno a Quillacollo presentan sus auténticas danzas. Los grupos son usualmente más pequeños que los de la Entrada Folklórica, contando con alrededor de 20 personas. Aún cuando todas las danzas son diferentes, en estas la música es diferente, también los ponchos que llevan y los movimientos que ejecutan; pero la mayoría de los visitantes me dijeron que ellos veían menos variedad en las danzas de la Entrada Autóctona que en la Entrada Folklórica. Los bailes de la Entrada Autóctona son considerados 'auténticos' porque mantienen la vestimenta, la música y los pasos de baile como en las danzas indígenas tradicionales (Scarborough, 2005: 120). Ellos no están acompañados por una banda de vientos, si no que ejecutan su propia música con instrumentos 'auténticos' mientras danzan. Como Scarborough (2005: 122) describe, la dicotomía entre espiritual y comercial, auténtico y moderno es reforzada por los dos tipos de Entradas. La Entrada Autóctona es asociada con 'la expresión de una glorificación del pasado precolombino', mientras la Entrada Folklórica es asociada con 'la modernidad, la pérdida de valores y la esencia espiritual'. En general, la Entrada Folklórica es asociada más con el espectáculo. Los bailes en la Entrada Folklórica son más estilizados y sofisticados en relación a los bailes de la Entrada Autóctona. Las figuras del baile son llevadas a cabo mayormente en correcta sincronía; los trajes, sombreros y máscaras son reemplazados cada año por unos más sofisticados, con aún más brillo, glamour, ornamentos, bordados y detalles. Ellos también a menudo usan elementos para hacer su presentación todavía más espectacular, como fuegos artificiales y humo coloreado mientras bailan.

La mayoría de los visitantes asocian ambas Entradas con 'autenticidad' étnica. Mirando las presentaciones de danza, brotan nostálgicas memorias de un pasado cultural Boliviano compartido. Sin embargo, la mayor parte de los visitantes no podían llamar los bailes de la Entrada Autóctona por sus nombres o explicar a cuales rituales se refieren. Mientras, la mayoría de las visitantes podía distinguir entre las diferentes danzas de la Entrada Folklórica por los trajes y los movimien-

tos. Como las procesiones de danza se refieren a la cosmología Andina, evocan asociaciones con la 'peregrinaciones hacia las raíces' en búsqueda de 'lo auténtico' como es descrito por Schramm (2004) y Ebron (2000). Mirar la presentación evoca memorias de su propia historia étnica. Esto muestra como las categorías de peregrinos y de turistas se tornan difusas, pues los visitantes pueden también ser clasificados como peregrinos en busca de sus auténticas raíces.

También, participantes de ambas Entradas me dijeron que ellos bailan debido a que 'estamos orgullosos de nuestras raíces indígenas' o 'para mostrar nuestra conexión con nuestros ancestros'. Los bailarines pueden expresar su conexión con el indigenismo en sus presentaciones. Por ejemplo para Diego, la razón principal para integrar los *Tinkus* San Simón fue el ritual que esta representaba. El explica:

'Realmente, para mí esto es un tributo a mi padre, que murió hace siete años. Mi padre nació en el departamento de Potosí y solía contarme historias acerca del ritual. Por eso me hice miembro de los *Tinkus* San Simón, para honrar a mi padre y a la cultura de donde el proviene.'

El recuento de Diego muestra que a través de la danza el puede conectarse a sus auténticas raíces y ofrecer un tributo a su difunto padre. Para la mayoría de los bailarines y de los visitantes los aspectos espectaculares no impiden la propagación de 'autenticidad' étnica. Tanto los bailarines de la Entrada Folklórica como los de la Entrada Autóctona toman en cuenta a la audiencia, aunque los primeros más que los segundos. La presencia de una audiencia refuerza los elementos espectaculares de las procesiones de danza, pues los bailarines, quieren presentarse lo mejor que puedan. Esto fue ya demostrado en el recuento de Judy, con el cual este artículo comienza. Los bailarines quieren hacer un espectáculo que presente 'autenticidad'. La parte espectacular es una manera de concitar la atención de la audiencia y durante las presentaciones espectaculares el público se enardece de emoción. El espectáculo en sí enciende, refuerza –junto a las nostálgicas memorias de un pasado boliviano étnico y cultural- el entretenimiento al mirar pasar las representaciones.

Entretenimiento y emociones de exaltación

El espectáculo potencia sentimientos de entretenimiento para la audiencia y también para los bailarines. La audiencia se siente movida por la representación. Desde la perspectiva de los bailarines, mostraré que aunque muchos de ellos narran sus experiencias en términos de entretenimiento, el movimiento de la danza también genera emociones de exaltación que sobrepasan la mera entretenimiento. Una vez más, las dicotómicas categorías de turistas y de peregrinos no se mantienen, pues, tanto entretenimiento como emociones de exaltación pueden ser parte de la Entrada al mismo tiempo.

El *tinku* es una de las más energéticas danzas de la Entrada Folklórica. Debido a la enorme actividad y al carácter trabajoso del baile, el *tinku* es a menudo el favorito de la audiencia. Un visitante señalaba:

'Cuando pasan los *tinkus*, toda la energía en la audiencia cambia. Se torna cálida y feliz, como si todas las preocupaciones se esfumaran y el aura cambiase'.

También el presidente de los *Tinkus* San Simón explicaba la popularidad de su grupo en términos de la ascendente energía de los bailarines:

‘El secreto por el cual los *Tinkus* San Simón han ganado una popularidad así con el público, es que estamos llenos de vida. Mientras bailamos, nosotros cantamos, gritamos y aullamos. ¡Esto hace que la audiencia se vuelva loca!’

Durante la Entrada, los *Tinkus* San Simón pueden ser oídos desde la distancia debido a los muchos miembros que gritan las alegres canciones. Aún en las pausas algunos bailarines continúan repitiendo sus canciones. Cuando pasaban los *tinkus*, la audiencia revivía y comenzaba a silbar, aplaudir y gritar palabras de apoyo. Mirar a los energéticos *tinkus* pasar, afectaba incluso a la audiencia. Los visitantes podían ser movidos por el espectáculo pasando a través de las calles.

También Judy, quien se hizo miembro hace tres años, cuenta que ella escogió el grupo de *tinku* debido a la memoria de sus removidos sentimientos cuando miraba la presentación de los *tinkus*:

‘Yo había visto siempre las Entradas en las calles de Quillacollo, pues solía ir con mis padres a mirar la Entrada. Me gustaban especialmente los *tinkus*, pues ellos vestían trajes tan bonitos y llenos de colores y bailaban con tanta energía. Cuando pasaban los *tinkus*, yo sentía este tremendo espíritu de alegría y de libertad.’

Mirar la Entrada, por lo tanto, no está restringido meramente al entretenimiento si no que puede también afectar a los visitantes en un sentido más profundo.

En adición, algunos visitantes comenzaron a recordar sus propias experiencias de danza en el pasado. Por ejemplo, una visitante me contó, orgullosa, como ella había sido una de las guías de un grupo de Caporales. Aunque esto ocurrió hace ya más de treinta años atrás, ella podía describir exactamente como lucían los trajes y quien los había diseñado. Mirar los bailes, entonces, no sólo evocaba memorias del patrimonio cultural de Bolivia si no también generaba recuerdos de personas de su juventud. De nuevo, una dimensión nostálgica es incluida, como muchos turistas contaron acerca de sus propios recuerdos del baile. Esta dimensión nuevamente se relaciona con la ‘peregrinación hacia las raíces’, así como los turistas expresan su búsqueda de una existencia plena de sentido en sus nostálgicos recuerdos.

Debe ser remarcado que cuando, mirando la Entrada, los visitantes podrían considerarse a sí mismos como visitantes, pero al día siguiente, ellos podrían ser peregrinos que asisten a la misa o presentan sus rituales religiosos en el lugar de peregrinación. Junto a esto, los visitantes pueden decidir comenzar a bailar, o han bailado alguna vez. Por lo tanto, las categorías de turistas y de peregrinos deben ser reconsideradas. Así como las dimensiones del espectáculo junto con las expresiones de autenticidad étnica, entretenimiento y la experiencia de emociones de exaltación son parte de la Entrada al mismo tiempo.

Los bailarines son a menudo vistos como peregrinos que hacen un voto a la Virgen. La mayoría de los visitantes me contó que los bailarines ofrecen sus danzas por tres años en una romería a la Virgen. En la recíproca relación, con su sacrificio de bailar ellos esperan que María les ayudará. Yuma, una chica brasileña del Amazonas que vino a Bolivia a estudiar, relata su motivación para bailar en términos de un

voto. Ella indicaba que necesitaba el poder de la Virgen para obtener su título de medicina y ganar dinero como una profesional. De acuerdo con Yuma, la Virgen la ayudó a encontrar trabajos para pagar sus estudios, y le ha dado siempre la fuerza para continuar. Por eso ella deseaba ofrecer su danza a María. Ella explica que escogió los *Tinkus* San Simón por razones económicas, pero enfatiza que aún esto fue un gran sacrificio. Ella debía asistir a todos los ensayos para aprender la totalidad de las figuras y no le quedaba tiempo para trabajar para subsistir y pagar sus estudios. La presentación en la Entrada es también un sacrificio físico. Yuma señala:

“Estábamos bailando bajo el sol ardiente y yo me sentía tan agotada. Es en esta parte que no hay pausas, pues pasamos cinco grandes gradas para la audiencia. Sería inapropiado dejar de bailar allí. La picazón en mi cintura empeoraba y dolía mucho. Tenía incluso momentos de bloqueo y casi me desmayaba. Sentía este increíble dolor pero teníamos que continuar.”

Para Yuma, danzar fue su voto a María. Sin embargo, no todos los bailarines relataban sus motivos para bailar en términos de un voto. Muchos no pararán de bailar luego de cumplir sus votos de tres años de sacrificio de danza. Otros motivos también juegan un rol para participar en la Entrada. Por ejemplo, algunos bailarines me contaron que se habían integrado por razones de socialización. Integrando un grupo de danza ellos podían conocer gente nueva. Para la mayor parte de los bailarines el entretenimiento fue una motivación fundamental para integrar un grupo de danza. Judy, por ejemplo, explicaba como ella simulaba bailar como un voto frente a sus padres, como una legitimación para ellos de integrar el grupo y disfrutarse. Ella enfatiza que no es religiosa en el sentido estricto, pero cuando habla de sus experiencias, demuestra que la entretención de bailar le brinda energía para estudiar durante la semana. De acuerdo a Judy:

“Yo veo esto de manera diferente. Puedo no creer en una Virgen en el cielo que me ayuda a terminar mis estudios, como mis padres creen, pero la danza me ha dado energía para continuar. Puedo sentirme aburrida y decaída durante la semana, pero luego de bailar me siento recargada. Puedo estudiar más duro porque he bailado. Esto me da energía, porque me siento viva durante la presentación.”

Aún cuando Judy no ve la presentación en términos de un voto religioso, ella explica como se siente elevada a través de la danza. No sólo el entretenimiento, si no también las emociones de exaltación son parte de su experiencia.

Tanto los elementos colectivos de bailar en un grupo así como la entusiasta audiencia juegan un rol. Judy se refiere a las nociones de repetición y de ritmo, que han sido delineadas como aspectos meditativos del movimiento corporal como caminar (p.ej. Albers, 2007). Judy explica:

“Es fantástico estar en un grupo grande de bailarines, moviéndose hacia atrás y hacia delante al mismo ritmo y en total sincronía. La banda ejecuta todas estas melodías con este simple ritmo del *tinku*. Luego de un rato se siente como todo fluye espontáneamente, como si algún otro controlara mi cuerpo. ¡En esos momentos es imposible parar de bailar!”

Aunque es un gran sacrificio bailar casi diez horas bajo el sol ardiente, muchos bailarines me dijeron que olvidaban sentir dolor, hambre, sed, agotamiento o sentir las ampollas cuando bailan. También Judy hace notar:

“Los gritos, la música, los cantos y la danza hacen que mi cuerpo se mueva. Y cuando veo al público sonriendo y aplaudiendo en las calles, siento que soy parte de algo. Entonces recuerdo como yo estaba allí entre la multitud y como me sentía cuando pasaban los *tinkus*... Yo quiero seguir y seguir y sólo gozar la tremenda energía que experimento.”

Las palabras de Judy muestran que bailar puede generar emociones de exaltación, como ella describe: ‘como si alguien más controlara mi cuerpo’ y ‘siento que soy parte de algo.’ Depende del significado que se le dé a estos sentimientos, si es que ellos pueden ser clasificados como ‘religiosos’.

Judy usa palabras como ‘energía’ y ‘entretención’ para referirse a sus motivos para bailar. Otros bailarines también me dijeron no ser religiosos sino que bailan, por ejemplo, ‘para sentirse fuertes’, ‘para disfrutar el espectáculo’ o ‘para entretenerme’. La parte de entretención no contradice las nociones de religiosidad. Como los turistas pueden ser tanto peregrinos que vienen por motivos religiosos, espectadores entretenidos, o turistas que se sienten conmovidos por la representación, los bailarines pueden en tanto disfrutar danzando y sentir elevación espiritual al mismo tiempo. Esto muestra que la entretención y la experiencia de emociones de exaltación no pueden ser tratadas como dimensiones separadas, si no que existen juntas en una relación dinámica.

Conclusiones

En las pasadas décadas, las Entradas se han transformado en espectaculares eventos que atraen a visitantes y bailarines desde todo el país. Este artículo ha analizado la gran procesión de danza sujeta a la peregrinación a la Virgen de Urkupiña en Quillacollo, bajo la luz del debate acerca del turismo y de la peregrinación y enfatiza las similitudes entre la perspectiva de los turistas y la percepción de los bailarines.

La dicotómica relación entre turistas y peregrinos es retada mediante el análisis de los análogos y aparentemente contrastantes conceptos de la expresión de autenticidad étnica, y los aspectos espectaculares de la danza, y las experiencias de entretenimiento y de emociones de exaltación. Esto ha mostrado que la idea de ‘peregrinos bailarines’ y ‘turistas entretenidos’ no se sostiene, así como no todos los bailarines explican su participación en términos religiosos, y para la mayoría de los turistas mirar la Entrada tiene una dimensión más profunda. En adición se ha demostrado la dinámica entre estos conceptos.

La mayor parte de las danzas, como el *tinku*, se refieren a rituales y eventos de la cosmología Andina. Expresar autenticidad étnica es uno de los motivos de los bailarines para presentar su espectáculo. Sin embargo, a veces, el espectáculo es visto como contradictorio a la auténtica representación (p.ej. Scarborough, 2005), así como la estética del espectáculo es vista como una distorsión de la auténtica

representación llevada a cabo en la danza. Este artículo ha mostrado que esta contradicción no se mantiene para los bailarines y los visitantes de la Entrada de Urkupiña. Para muchos de ellos, estar presentes en la Entrada, evocaba nostálgicas memorias de un pasado cultural indígena boliviano. Por lo tanto, esto hace conexión con 'el peregrinaje hacia las raíces' en el cual los turistas pueden ser también considerados peregrinos en tanto están buscando sus auténticas raíces.

El espectáculo refuerza también el entretenimiento tanto para bailarines como para visitantes. Aunque, a menudo, el entretenimiento es visto como contradictorio a la 'espiritualidad', yo he demostrado como tanto turistas y bailarines se sienten conmovidos por la Entrada. Muchos de los visitantes recuentan nostálgicas memorias de su propio pasado personal, así como los bailarines relatan emociones de exaltación que traspasan el nivel del entretenimiento, aún cuando ellos explican su participación en términos de entretenimiento. Entonces, las dicotómicas categorías de turistas y de peregrinos no se sostienen, así como espectáculo, autenticidad étnica, entretenimiento y emociones de exaltación pueden ser parte de la Entrada al mismo tiempo.

Bibliografía

- Albers, I. (2007), *Heilige kracht wordt door beweging losgemaakt: Over pelgrimage, lopen en genezing*, Groningen: Rijksuniversiteit Groningen.
- Badone, E., & Roseman, S. R. (2004), "Approaches to the Anthropology of Pilgrimage and Tourism", en: E. Badone y S. R. Roseman (Eds.), *Intersecting Journeys: The Anthropology of Pilgrimage and Tourism*, Chicago: University of Illinois Press, págs. 1-23.
- Bossen, C. (2000), "Festival Mania, Tourism and Nation Building in Fiji: The Case of the Hibiscus Festival, 1956-1970", en: *The Contemporary Pacific*, 12(1), 123-154.
- Bruner, E. M. (2005a), "Introduction: Travel Stories Told and Retold", en: E. M. Bruner (Ed.), *Culture on Tour: Ethnographies of Travel*, Chicago/London: The University of Chicago Press, págs. 1-29.
- Bruner, E. M. (2005b), "The Maasai and the Lion King: Authenticity, Nationalism, and Globalization in African Tourism", en: E. M. Bruner (Ed.), *Culture on Tour: Ethnographies of Travel*, Chicago/London: The University of Chicago Press, págs. 71-100.
- Bruner, E. M., & Kirshenblatt-Gimblett. (1994), "Masai on the Lawn: Tourism Realism in East Africa", en: *Cultural Anthropology*, 9(4), págs. 435-470.
- Cohen, E. (1974), "Who is a Tourist? A conceptual clarification", en: *The Sociological Review*, 22(4), págs. 527-143.
- Cohen, E. (1991), "Pilgrimage and Tourism: Convergence and Divergence", en: A. Morinis (Ed.), *Sacred Journeys: The Anthropology of Pilgrimage*, New York, London: Greenwood Press, págs. 47-61.
- Coleman, S., & Eade, J. (2004), "Introduction: Reframing Pilgrimage", en: S. Coleman y J. Eade (Eds.), *Reframing Pilgrimage: Cultures in Motion*, London, New York: Routledge, págs. 3-17.
- Desmond, J. (1999), "Introduction: Touring the Essential", en: J. Desmond (Ed.), *Staging Tourism: Bodies on Display from Waikiki to Sea World*, Chicago: University of Chicago Press, págs. xiii-xxv.

- Ebron, P. A. (2000), "Tourists as pilgrims: commercial fashioning of transatlantic politics", en: *American Ethnologist*, 26(4), págs. 910-932.
- Frey, N. L. (2004), "Stories of the Return: Pilgrimage and Its Aftermaths", en: E.
- Badone y S. R. Roseman (Eds.), *Intersecting Journeys: the Anthropology of Pilgrimage and Tourism*, Chicago: University of Illinois Press, págs. 89-109.
- Friedson, S. M. (2005), "Where Divine Horsemen Ride: Trance Dancing in West Africa", en: A. Hobart & B. Kapferer (Eds.), *Aesthetics in Performance: Formations of Symbolic Construction and Experience*, New York, Oxford: Berghahn Books, págs. pp. 109-128.
- Hanna, J. L. (1988), "The Representation and Reality of Religion in Dance", en: *Journal of the American Academy of Religion*, 56(2), págs. 81-306.
- Henríquez Rojas, P. (1996), *¿Por qué bailando? Estudio de los bailes religiosos del Norte Grande de Chile*, Santiago de Chile: Printext Ltda.
- Katyal, A. (2001), "Performing the Goddess: Sacred Ritual into Professional Performance", en: *The Drama Review*, 45(1), págs. 96-107.
- Lauroto Nuñez, A. (1989), *La Tirana*, Antofagasta: Norprint.
- Ley 2536. (2003), *Reglamento de la Ley n° 25 36: Declaración de patrimonio cultural de Bolivia a la festividad religiosa de la Virgen Nuestra Señora de Urqupiña*, Quillacollo.
- Los Tiempos (1977), "Hoy se realiza la tradicional entrada de la Virgen de Urqupiña" en: *Los Tiempos*, 14-8.
- Los Tiempos (1992), "Turistas y feligreses de Virgen de Urqupiña comenzaron a inundar calles de Quillacollo", en: *Los Tiempos*, 13-8.
- Mendoza Flores, J. (1996), "La Tradicional Entrada Folklórica de Urqupiña", en: *Taquipacha*, 1(1), págs. 31-45.
- Myers, F. R. (2001), "Introduction: The Empire of Things", en: F. R. Myers (Ed.), *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*, Santa Fe: School of American Research Press, págs. 3-61.
- Peredo Antezana, R. (1990), *El milagro de Urqupiña: Antología de las manifestaciones del folklore de Urqupiña*, Cochabamba: Cueto.
- Poole, D. A. (1990). "Accommodation and Resistance in Andean Ritual Dance", en: *The Drama Review*, 34(2), págs. 98-125.
- Poole, D. A. (1991). "Rituals of Movement, Rites of Transformation: Pilgrimage and Dance in the Highlands of Cuzco, Peru", en: N. R. Crumrine & A.
- Morinis (Eds.), *Pilgrimage in Latin America*, New York, London: Greenwood Press, págs. 307-357.
- Sánchez, W. C. (1992), "La fiesta en la Entrada de Urqupiña: Música, Identidad y Conflicto Social alrededor de una Virgen", en: *Reunión Anual de Etnología*, 2, págs. 41-165.
- Scarborough, I. M. (2005), "Construyendo identidad cultural y patrimonio en la Festividad de la Virgen de Urqupiña de Quillacollo", en: N. A. Robins (Ed.),
- Cambio y continuidad en Bolivia: etnicidad, cultura e identidad*, La Paz, Plural: págs. 119-132.
- Schramm, K. (2004), "Coming home to the Motherland: Pilgrimage tourism in Ghana" en: S. Coleman y J. Eade (Eds.), *Reframing Pilgrimage: Cultures in Motion*, London, New York: Routledge, págs. 133-149.

- Singh, S. (2005). "Secular pilgrimages and sacred tourism in the Indian Himalayas", en: *Geojournal*, 64, págs. 215-223.
- Sklar, D. (2001), *Dancing with the Virgen: Body and Faith in the Fiesta of Tortugas*, New Mexico, Berkeley y Los Angeles: California Press.
- Tamisari, F. (2006), "The Responsibility of Performance: The Interweaving of Politics and Aesthetics in Intercultural Contexts", en: *Visual Anthropology Review*, 21(1), 4 págs. 7-62.
- Tomasi, L. (2002), "Homo Viator: From Pilgrimage to Religious Tourism via the Journey", en: W. H. Swatos & L. Tomasi (Eds.), *From Medieval Pilgrimage to Religious Tourism: The Social and Cultural Economics of Piety*, Westport: Praeger Publishers, págs. 3-27.
- Van Kessel, J. (1992), "Faith healing in the North Chilean Andes of pilgrimage", en: *Exchange*, 21(1), págs. 62-83.
- Van Laan, E. (1993), *Bailar para sanar: Estudio de la praxis de la peregrinacion de los bailes religiosos del norte de Chile*, Iquique: Centro de Investigacion de la Realidad del Norte.
- Wiley, E. (2005), "Romani Performance and Heritage Tourism" en: *The Drama Review*, 49(2), págs. 135-158.
- Wilson, F. (2000), "Indians and Mestizos: Identity and Urban Popular Culture in Andean Peru", en: *Journal of Southern African Studies*, 26(2), págs. 239-253.