



UNIVERSIDAD
CATÓLICA
BOLIVIANA
ERIGIDA CANÓNICAMENTE
POR LA SANTA SEDE DESDE 2023



ENTRE DANZAS Y MEMORIAS

La construcción de sentidos en la familia
Saracho Prudencio y el Carnaval de Oruro



Rafaela Ramos Fernández
2026

Entre danzas y memorias: La construcción de sentidos de la familia Saracho Prudencio y el Carnaval de Oruro

© Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

Departamento de Ciencias Sociales y Humanas

Carrera de Comunicación Social

Dirección: Calle M. Marquez esquina Parque Jorge Trigo Andia

Teléfono: (591) 4 4293100 / Casilla postal: 5381

<https://cba.ucb.edu.bo/>

Autora

Rafaela Ramos Fernández

Coordinación de la publicación

Andrea Alemán Andrade

Arte y diagramación

Rafaela Ramos Fernández

Depósito legal: 2-1-2174-2026

ISBN: 978-9917-9783-9-8

Cochabamba, Bolivia.

2026

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO	1
DEDICATORIA	9
INTRODUCCIÓN	11
1. CARTOGRAFÍAS PATRIMONIALES Y CULTURALES DEL CARNAVAL DE ORURO	22
1.1 El Carnaval de Oruro: escenarios históricos, rituales y patrimoniales	23
1.1.1 Oruro, ciudad y santuario: patrimonios en movimiento	28
1.1.2 Hibridación simbólica andino-católica en la fiesta ...	34
1.1.3 Danzas y gramáticas corporales: función ritual y performativa.....	48
1.2 El árbol en movimiento: composición de la familia Saracho Prudencio	65
2. REDES FAMILIARES QUE SOSTIENEN LA PARTICIPACIÓN EN EL CARNAVAL.....	74
2.1 Entre contextos y trayectorias: el entramado sociocultural de la familia	76

2.1.1 Raíces festivas: una mirada histórica al Carnaval de Oruro.....	77
2.1.2 Posición socioeconómica como lugar de enunciación	85
2.2 Vínculos que danzan: dinámicas familiares en torno al Carnaval.....	95
2.2.1 La participación como legado familiar	95
2.2.2 Roles en movimiento: Relaciones de género y participación	105
2.3 Formas de participación en el Carnaval.....	115
2.3.1 La otra forma de estar: participación relacional y trabajo invisible	117
2.3.2 Cuerpo en escena: sentidos de la participación escénica	131
2.4 Reflexiones del capítulo	140
3. VOCES FAMILIARES EN MOVIMIENTO	144
3.1 Caminos compartidos: trayectorias hacia la fiesta	145
3.1.1 Primeros destellos de carnaval	146

3.1.2 Inicio de la participación: cuando la danza se vuelve promesa.....	158
3.2 Relatos familiares en torno al carnaval	166
3.2.1 Miradas esquivas: entre el rechazo, la duda y el silencio	170
3.2.2 Herencias que se abrazan: apropiación, deseo y continuidad	179
3.3 Reflexiones del capítulo.....	187
4. SENTIDOS EN LA EXPERIENCIA DE CARNAVAL	194
4.1. Identidad y pertenencia familiar	196
4.1.1 La identidad familiar como práctica cultural compartida	197
4.1.2 El orgullo de pertenecer: vínculos afectivos y simbolismo social.....	205
4.2 Afectos, cuidados y relaciones en torno al carnaval	211
4.2.1 El carnaval como espacio de encuentro y reencuentro	212
4.2.2 La fiesta como territorio simbólico: disfrute, celebración y pertenencia cultural	226

4.3 Dimensiones espirituales, rituales y simbólicas del carnaval	230
4.3.1 Devoción y espiritualidad: la fe vivida en la experiencia carnavalera.....	231
4.3.2 El carnaval como ritual colectivo y espacio de resignificación.....	241
4.3.3 Lenguajes rituales y códigos comunicativos del carnaval.....	246
4.4 Reflexiones del capítulo	250
CONCLUSIONES	254
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	261

PRÓLOGO

Querido lector, querida lectora, antes de que avances incluso a la primera página, quiero decirte: lo que sostienes no es solo un libro. Es un pedazo de alma boliviana, un tesoro familiar que hoy compartimos contigo. Cuando hojees por primera vez “Entre Danzas y Memorias”, prepárate para un viaje que va más allá de las páginas impresas, un viaje que te cambiará para siempre.

Este libro late con el pulso de nuestras calles orureñas, respira con el ritmo de nuestras bandas y resurge con la memoria de nuestras abuelas. Como antropóloga y como testigo directo de esta historia, les confieso con el corazón palpitante que nunca creí ver en las letras de un libro las memorias que por generaciones hemos guardado celosamente en baúles polvorientos, en álbumes de fotos, en trajes heredados que aún conservan el sudor de mis antepasados, y en recuerdos que solo se comparten entre el sonido ensordecedor de los bombos y el olor sagrado del incienso.

Leer este libro es como escuchar el eco de los bombos de la Diablada resonando en las calles de la memoria. Es un sonido familiar, íntimo, que me atraviesa el alma no solo como investigadora de lo social, sino como parte fundamental de la historia que en estas páginas se teje con tanto esmero, verdad y,

sobre todo, con tanto amor. “Entre Danzas y Memorias” es mucho más que un trabajo académico; es un acto de coraje intelectual y afectivo, un ejercicio de autoetnografía que logra lo que pocos textos consiguen: fundir el rigor científico con el latido humano de quienes habitan la investigación.

Te pregunto, lector: ¿estás listo para emocionarte? ¿Para conmoverte hasta las lágrimas? Este libro es el relato vivo de cómo una familia —mi familia— ha sido el hilo conductor de una de las tradiciones más importantes de Bolivia. Pero no es solo nuestra historia: es el espejo donde tu propia familia podrá reconocerse. Porque dime, ¿quién no tiene una abuela que guardaba con celo las polleras ancestrales? ¿Quién no recuerda a esa tía que siempre estaba tejiendo sueños entre lanas y conversaciones? ¿Quién no ha visto a su madre sacrificar horas de sueño por mantener viva una tradición, un sueño?

Rafaela, mi sobrina, ha hecho aquí algo extraordinario que te invito a descubrir página a página. No se conformó con ser simplemente otra bailarina más en el Carnaval. Se atrevió a preguntar con una valentía que nos conmovió a todos: ¿qué hay detrás de cada paso de baile? ¿Quiénes son las mujeres invisibilizadas que hacen posible que el espectáculo continúe? ¿Cómo se transmite realmente la esencia de nuestra cultura? Las

respuestas que encontró —y que ahora te entregamos con el corazón en la mano— nos han conmovido hasta las lágrimas más puras y sanadoras.

Desde mi doble condición —de antropóloga y de tía que ha vivido cada uno de estos relatos entre costuras, ensayos y proclamaciones silenciosas—, puedo afirmarte con los ojos brillantes de emoción que este trabajo marca un antes y un después en la manera de entender no solo el Carnaval, sino también las metodologías de investigación en Bolivia. Rafaela no se limita a observar; se sumerge con el alma. No describe; siente con cada fibra de su ser. No analiza desde afuera; construye sentido desde las entrañas mismas de nuestra tradición. La posición de la autora como investigadora y a su vez participante de las dinámicas inmersas en el núcleo de este trabajo representa un giro arriesgado, pero bien fundamentado y una propuesta profundamente reflexiva, autocrítica y fuerte para hacer de la investigación y la ciencia social un sector dinámico y diferente, enfrentando con responsabilidad la "tradicionalidad" del trabajo de investigación y proponiendo nuevas maneras de investigar y producir ciencia social.

En estas páginas que hoy te entregamos con ternura, descubrirás cómo mi abuela, doña Hilda, rompió los prejuicios de su época

para acercarse al Carnaval cuando la "gente bien" lo consideraba "cosa de indios". Conocerás las noches en vela de mi madre Magui reuniendo ahorros hasta hacer alcanzar para el traje. Te enterarás de las astutas maneras en las que Ana María logró coordinar viajes a Oruro para ensayos y veladas. Sabrás de los sacrificios de Cristina –mamá de Rafaela– que gota a gota de sudor y amor respondió a las peticiones de su pequeña de 5 años por bailar. Revivirás esos domingos donde toda la familia se reunía para ver los ensayos, y entenderás por qué mujeres como mi abuela Arminda, aunque nunca pisaron un escenario, fueron las arquitectas silenciosas de todo esto.

Este libro es, en esencia, una contribución fundamental para los estudios de comunicación y las ciencias sociales en nuestro país que te invitamos a hacer tuya. En un contexto académico donde aún predominan miradas superficiales, puramente escénicas y estructuras rígidas de producción de conocimiento, la autora propone un enfoque situado, encarnado y profundamente boliviano que te hará vibrar. A través de conceptos como “participación relacional” y “participación escénica”, logra nombrar y visibilizar las formas de cuidado, organización y transmisión cultural que han sido históricamente ignoradas por

los marcos teóricos tradicionales —y que son, justamente, las que sostienen la fiesta más importante de Bolivia.

La familia Saracho Prudencio se convierte aquí en un caso de estudio excepcional que te rogamos abracemos como propio: un microcosmos donde se condensan las tensiones de clase, género, migración e identidad que definen la Bolivia contemporánea y su construcción histórica. A través de sus historias, comprenderás con emoción contenida que el Carnaval de Oruro no es un espectáculo estático, sino un proceso dinámico de negociación cultural, donde lo ritual y lo cotidiano se entrelazan de manera inseparable.

Pero este libro es más que memorias familiares, es una experiencia que te cambiará. Es una herramienta que nos ayuda a comprender por qué el Carnaval de Oruro sobrevive contra todo pronóstico. Por qué, a pesar de la migración, de los cambios sociales, de las dificultades económicas, seguimos encontrando razones para volver cada año a bailar, a cantar, a rezar. La investigación de Rafaela nos muestra que el verdadero patrimonio inmaterial mencionado en los documentos de la UNESCO está en esos gestos cotidianos que repetimos sin pensar: en la forma en que una madre ajusta el traje de su hija minutos antes de bailar, en cómo una abuela es cómplice del

primer año de danza de su nieta, en cómo una tía enseña los primeros pasos de diablada a su sobrina, en la manera en que las mujeres de la familia nos turnamos para cuidar que la tradición no muera.

Como antropóloga, valoro especialmente cómo este trabajo dialoga con teorías decoloniales y feministas sin citarlas de manera fría, sino aplicándolas en la calidez de la experiencia vivida que te invitamos a sentir. La ética del cuidado, la economía afectiva, la memoria corporal y la transmisión intergeneracional son aquí categorías que respiran, que sudan, que bailan. Este libro demuestra que la comunicación no solo ocurre en los medios masivos, sino en los gestos silenciosos de mi abuela Arminda preparando café para ir a ver un ensayo, en el esfuerzo conmovedor de mi prima Cristina viajando todos los fines de semana a Oruro, en la complicidad entre tía y sobrina que eligen los colores de sus polleras, en las manos amorosas de abuelas y tías que hacen bocaditos para una velada.

Para la universidad boliviana, este trabajo es un faro que te iluminará. Un ejemplo de cómo se puede hacer ciencia social con rigor sin renunciar a la subjetividad, con profundidad sin perder la calidez, con crítica sin abandonar el amor. Es un modelo metodológico que debería inspirar a nuevas generaciones de

investigadores que busquen entender Bolivia desde Bolivia, con sus propias categorías, sus propias voces y sus propias urgencias.

Y para mí, como Ana Romero, como tía, como mujer que también ha danzado en las filas de diablos y morenos, este libro es un regalo que hoy te ofrezco con las manos temblorosas de emoción. Es el reconocimiento a una historia familiar que es, al mismo tiempo, historia nacional. Es la validación de que nuestros relatos importan, que nuestras prácticas tienen sentido y que nuestra cultura —viva, compleja y contradictoria— merece ser contada con esta profundidad y este respeto.

A ustedes, lectores, les suplico que se acerquen a este libro no como un simple trabajo académico, sino como una conversación íntima con la Bolivia profunda. Permitan que estas páginas les hablen al corazón. Dejen que les muestren que detrás de cada diablada y cada morenada hay historias de amor, de sacrificio, de resistencia. Que en cada conjunto late la memoria de quienes llegaron antes y la esperanza de quienes vendrán después.

Cuando terminen de leerlo, estoy segura de que mirarán el Carnaval —y todas nuestras tradiciones— con ojos diferentes. Comprenderán que lo que parece folclore es en realidad el pulso vivo de un pueblo que se niega a desaparecer. Y quizás, solo quizás, se sientan inspirados a rescatar sus propias historias

familiares, a valorar esos pequeños rituales domésticos que, aunque no aparecen en los libros de historia, son los que realmente nos definen como bolivianos.

Que “Entre Danzas y Memorias” no solo se lea, sino que se habite con pasión. Que inspire no solo marcos teóricos, sino transformaciones del alma. Que nos recuerde que la ciencia social, en un país como el nuestro, debe ser necesariamente humana, necesariamente situada y, sobre todo, necesariamente nuestra.

“Entre Danzas y Memorias” es nuestro legado en papel y tinta. Es la prueba de que las tradiciones no mueren mientras haya alguien dispuesto a contarlas. Les damos la bienvenida a nuestra familia, a nuestros recuerdos, a nuestro Carnaval. Te invitamos a bailar estas páginas con nosotros, a vivir cada relato como propio, a hacer de esta lectura un acto de amor hacia todo lo que nos hace bolivianos.

Con la emoción incontenible de quien entrega en palabras un pedazo de su alma,

Ana Gabriela Romero Saracho

Antropóloga · Universidad Técnica de Oruro

DEDICATORIA

A las mujeres de mi familia.

Las de antes, las de ahora y las que vendrán con los años.

A ustedes, que quizás no lo sabían,
pero me abrieron el camino sin darse cuenta.

A mis *ancestras*, que dejaron huellas sin hacer ruido,
que caminaron antes que yo, aunque nadie las viera.
Porque sus historias, aunque a veces no escritas,
me enseñaron que escribir también es un acto de memoria.

Me demostraron que a veces se baila con los pies, y otras con el
alma.

Que bordaron el camino con amor y paciencia.
Y me dieron algo que no se compra ni se enseña:
la certeza de que yo sí podía.

Pienso en ustedes cuando me pongo el vestido,
cuando me cuelgo las chalinas,
cuando el bombo resuena en el pecho antes que en la calle.
Y entonces sé que no bailo sola.

Están ahí, entre los pliegues del traje,
en el paso que repito sin saber de dónde lo aprendí,
en la voz que grita sin miedo en medio del recorrido.

Este libro lleva mi nombre,
pero tiene su sangre.

Y cuando bailo o escribo,
sé que también lo hacen todas ustedes.

Porque abrieron la puerta sin saber que lo hacían.
Porque no pudieron hacerlo todo,
pero me dieron las alas para intentar lo imposible.

Gracias por enseñarme que las tradiciones también se heredan.
Gracias por estar conmigo, aunque no siempre al mismo ritmo.

Y gracias por enseñarme a bailar con todo lo que soy.

.-.. .- ... / .- -- ---

INTRODUCCIÓN

El Carnaval de Oruro, declarado en 2001 como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, constituye mucho más que un despliegue de expresiones artísticas y rituales festivos es un entramado de procesos sociales donde se transmiten, negocian y resignifican sentidos. En ese entramado, la familia ocupa un lugar central como mediadora entre la memoria colectiva y las experiencias individuales de sus integrantes, articulando narrativas de identidad, pertenencia y tradición. Este estudio se focaliza en la familia Saracho Prudencio y en la manera en que sus miembros construyen y negocian sentidos en torno a su participación en el Carnaval de Oruro, asumiendo la dinámica familiar como un espacio de mediación simbólica que vincula relatos, afectos, prácticas y posicionamientos frente a la cultura. La pertinencia de este recorte radica en un doble vacío. Por un lado, si bien existe vasta literatura sobre historia, simbolismo y ritualidad de la fiesta, persiste una carencia de análisis sistemáticos sobre las prácticas familiares como agentes de transmisión. Por otro, los estudios se han concentrado en perspectivas socioculturales generales o en dimensiones estéticas y económicas, relegando el entorno doméstico y las relaciones intergeneracionales que sostienen la continuidad de la festividad.

Entender el Carnaval de Oruro exige situarlo como proceso ritual complejo, de alcance nacional e internacional, atravesado por el sincretismo entre sustratos andinos precolombinos y devoción católica, y dinamizado por flujos contemporáneos de turismo, mercado cultural y patrimonialización (Cazorla, 2020; Lara Barrientos & Córdova, 2011; Quispe, 2023; UNESCO, 2009). En la definición de patrimonio cultural inmaterial, la literatura subraya tradiciones y expresiones orales, artes del espectáculo, prácticas sociales y rituales, así como los conocimientos relativos a la naturaleza y el universo, todos ellos recreados de manera permanente por las comunidades en función de su medio y su historia, su salvaguarda, al preservar prácticas vivas y no necesariamente tangibles, se vincula con la sostenibilidad de la diversidad cultural (Pérez Ruiz, 2004). La dimensión oral del Carnaval de Oruro se evidencia justamente en relatos, canciones, plegarias, consejos transmitidos, organización barrial, rutinas de ensayo, protocolos de vestimenta y memorias familiares que se actualizan año tras año. De este modo, la fiesta se comprende como espacio de construcción de identidad colectiva en el que familias y grupos sociales articulan el reconocimiento del carnaval como patrimonio y sostienen su vigencia.

Cada gestión festiva convoca una multitud heterogénea de participantes, espectadores y agentes económicos. Las danzas folklóricas constituyen el núcleo del espectáculo ritual y movilizan, según registros recientes, decenas de miles de bailarines y músicos (Condori, 2024). Sin embargo, más allá de la cifra, interesa atender las tramas que permiten que una persona decida bailar, persista en el tiempo, invierta recursos, y transmita esa decisión a su descendencia. En esa zona, la familia opera como microcosmos donde se aprenden, reproducen y resignifican prácticas culturales. La literatura sobre interacciones familiares la perfila como una unidad social compleja, no reducible a la consanguinidad y hoy expresada en múltiples configuraciones, cada una con estructuras y funciones propias (Cahuasa, 2024). Desde un enfoque comunicacional y psicosocial, las interacciones abarcan transacciones verbales y no verbales reiteradas, prácticas de cuidado, negociaciones cotidianas y patrones de comportamiento que, con el tiempo, definen modos de vinculación, estilos de comunicación y estrategias de resolución de tensiones (Fairlie & Frisancho, 2014; A. Martínez, 2018). Tales patrones se proyectan hacia el exterior y modelan cómo los sujetos se relacionan con instituciones, colectivos y ritualidades.

La construcción de sentido se entiende aquí como un proceso dinámico y subjetivo en el que los individuos generan, negocian y reinterpretan significados en interacción con su entorno social, en estrecha dependencia del contexto y de las relaciones de poder que atraviesan la vida cotidiana (Alonso, 2010; Peña Cuanda, 2008; Tufte, 2007). El sentido no se recibe pasivamente, emerge en el cruce entre experiencias situadas, marcos culturales, relatos dominantes y resistencias locales. En términos metodológicos y epistemológicos, ello demanda aproximaciones cualitativas sensibles a la singularidad de los casos. La perspectiva del estudio de caso (junto con estrategias etnográficas, y autoetnográficas) resulta adecuada para captar el carácter irrepetible de los procesos y, al mismo tiempo, su inteligibilidad social (Peña Cuanda, 2008). Ello no supone buscar generalizaciones universales, sino reconstruir lógicas de acción, gramáticas afectivas y negociaciones simbólicas que, situadas en un contexto específico, ofrecen claves para comprender la reproducción y transformación de una tradición patrimonial.

La bibliografía sobre el Carnaval de Oruro ha privilegiado el análisis del sincretismo religioso, los repertorios simbólicos, los procesos de patrimonialización, la circulación económica y, más recientemente, la participación femenina. Si bien algunos

trabajos incorporan a los bailarines, el acento suele recaer en el cuerpo representado, los signos y su anclaje devocional, antes que en las dinámicas familiares que hacen posible la continuidad de la participación. La ausencia de estudios que aborden de manera sistemática la familia (no solo como telón de fondo logístico sino como dispositivo de mediación cultural) abre una oportunidad para observar la cotidianeidad de la fiesta: sus ritmos de organización, sus economías del cuidado, sus negociaciones intergeneracionales, sus tensiones por el tiempo, el gasto y la pertenencia a fraternidades y conjuntos. La exploración de la familia Saracho Prudencio, con participación continua en fraternidades como la Morenada Central Fundada por la Comunidad Cocani, la Fraternidad Artística y Cultural La Diablada, la Cullaguada Oruro y, más recientemente, Conjunto Folclórico Tinkus Tolkas, permite ingresar a un escenario donde se tramitan decisiones, se justifican sacrificios, se actualizan promesas y se heredan lugares en los conjuntos. La obra de Javier Romero (referencia clave por su temprana documentación del carnaval y su incidencia en la incorporación familiar a la fiesta) ofrece insumos para comprender los puentes entre análisis patrimoniales y prácticas familiares, destacando la trayectoria de fraternidades emblemáticas y su rol como matrices de sociabilidad.

Sobre esta base, la presente investigación se propone comprender la construcción de sentidos en las interacciones familiares alrededor de la participación en el Carnaval de Oruro, tomando como unidad de análisis la familia Saracho Prudencio. Metodológicamente, la investigación adopta un enfoque cualitativo e interpretativo que privilegia la experiencia situada de los miembros de la familia Saracho Prudencio. Se articula la autoetnografía (como estrategia de inmersión y reflexividad) con un estudio de caso longitudinal y retrospectivo, adecuado para reconstruir trayectorias y transformaciones en el tiempo. La información se levantó mediante observación participante (con diarios de campo) y entrevistas semiestructuradas grupales y en profundidad a informantes clave. El análisis fue inductivo, con categorías emergentes apoyadas por herramientas de sistematización (Atlas.ti, NotebookLM y ChatGPT), resguardando que las decisiones analíticas quedaran bajo responsabilidad de la investigadora.

La justificación de este enfoque es triple. En primer lugar, desde una perspectiva cultural, el carnaval es un dispositivo de memoria viva que excede la estética y la devoción, proyectándose sobre la vida cotidiana de barrios y familias. Los sentidos construidos antes, durante y después de la entrada configuran una

experiencia total, donde la danza es expresión artística y, al mismo tiempo, vivencia encarnada en biografías afectivas y políticas. En segundo lugar, desde un ángulo disciplinar, el trabajo aporta al campo de la comunicación y la cultura al situar a la familia como eje de mediación en la transmisión de prácticas, desplazando el foco exclusivamente hacia representaciones o mercados culturales. En tercer lugar, desde una perspectiva metodológica y formativa, la investigación propone un diseño cualitativo coherente con el modelo. En lugar de operacionalizar variables e indicadores de corte positivista, se estructura a partir de preguntas de investigación y una matriz de descriptores, habilitando la densidad autoetnográfica como vía idónea para captar procesos de sentido.

Este posicionamiento metodológico se apoya en la noción de construcción de sentidos como proceso activo, contextual y relacional (Alonso, 2010; Tufte, 2007). La cultura se entiende como campo de disputa simbólica donde los sujetos no solo consumen significados, sino que los reelaboran a partir de su agencia situada. Por ello, se privilegia un acercamiento capaz de recoger voces, contrastarlas con marcos teóricos y articularlas con observaciones participantes. En la práctica, el trabajo combina revisión documental a partir del material recopilado en

los diarios de campo, relatos y entrevistas en profundidad con miembros de la familia, procurando resguardar la reflexividad de la investigadora, quien comparte la experiencia carnavalera desde temprana edad, y evitando que la proximidad biográfica oculte tensiones y asimetrías internas. La autoetnografía, en ese sentido, no es un mero testimonio personal. Se trata de una estrategia para cortar la distancia analítica y, a la vez, someter a crítica los propios supuestos, ubicando la voz en diálogo con otras voces y con la teoría.

Si bien el foco está puesto en la familia, el análisis dialoga con el contexto más amplio del carnaval como dispositivo patrimonial. La fiesta, en tanto patrimonio inmaterial, depende de que las comunidades recrean sus prácticas en función de su medio y su historia (Pérez Ruiz, 2004). Ese principio permite entender por qué la resiliencia del carnaval no se explica únicamente por declaraciones oficiales o por dinámicas de mercado cultural, sino por lo que sucede en las casas: conversaciones sobre gastos y trajes, debates sobre pertenencia a una u otra fraternidad, tramas de cuidado que posibilitan los ensayos, instrucciones sobre baile y porte, y relatos que conectan la promesa con la devoción y la pertenencia con la identidad local. El peso de lo doméstico no es

accesorio; es un nodo donde la tradición se vuelve vivible y transmisible.

Asimismo, el trabajo reconoce la heterogeneidad interna de las familias y la existencia de tensiones de género, generación y clase. La literatura ha señalado la centralidad de las mujeres en la continuidad cultural, tanto por su trabajo de cuidado y gestión logística como por su agencia en la transmisión de relatos y códigos de conducta. Este estudio, atento a esas dinámicas, se propone visibilizar tanto los roles visibles (la presencia en la danza, la dirigencia en fraternidades) como los invisibles (la administración del tiempo doméstico, la confección, la socialización de nuevas generaciones), sin romantizar ni homogeneizar experiencias. La mirada cualitativa pretende, por el contrario, dar cuenta de la pluralidad de posiciones y del carácter negociado de la tradición.

La elección de la familia Saracho Prudencio responde a su trayectoria sostenida y a la densidad relacional que posibilita reconstruir procesos de transmisión. Su inserción en fraternidades como la Morenada Cocani o la Fraternidad Artística y Cultural La Diablada habilita comparar repertorios simbólicos, economías afectivas y regímenes de obligación social que, aunque comparten el horizonte común del carnaval, se organizan de

manera diversa. En este sentido, los relatos familiares permiten observar cómo la participación aglutina devoción, disfrute y reconocimiento, pero también cómo se tejen estrategias para resolver tensiones materiales (costos, tiempos, viajes) y simbólicas (prestigio, pertenencia, disputas por lugar en la fila, expectativas de desempeño).

El recorrido del documento se organiza de manera que el lector pueda transitar del marco general a la espesura de las voces familiares. Tras esta introducción, el marco contextual sitúa el Carnaval de Oruro como manifestación de alto valor simbólico y patrimonial, revisa su complejidad ritual y estética, y presenta una caracterización sucinta de la familia Saracho Prudencio. El cuerpo central del texto analiza las dinámicas familiares que sostienen la participación. Allí se exploran trayectorias, redes afectivas, roles de género, formas de transmisión intergeneracional y economías morales y materiales de la fiesta. Luego se da lugar a las voces de los integrantes de la familia, cuyos relatos reconstruyen memorias compartidas, tensiones y apropiaciones, un archivo vivo de la experiencia en el carnaval. Finalmente, se profundiza en los sentidos construidos en torno al carnaval (identidad, pertenencia, afectos, cuidados, devoción y lenguajes rituales) para comprender la fiesta como territorio

simbólico donde se tejen memorias y vínculos que constituyen formas de habitar la cultura. El texto concluye con una síntesis de hallazgos y reflexiones.

1. CARTOGRAFÍAS PATRIMONIALES Y CULTURALES DEL CARNAVAL DE ORURO

El presente capítulo aborda información relevante para comprender el Carnaval de Oruro, destacando la integración de elementos de la tradición andina y la religión que la configuran como un espacio donde confluyen historia, identidad y devoción. A lo largo del capítulo, se contextualiza el Carnaval de Oruro desde sus orígenes, su desarrollo histórico y su relevancia sociocultural, estableciendo ciertas bases para interpretar su significado dentro del imaginario colectivo, especialmente de la comunidad orureña.

En la primera sección, se presenta el Carnaval de Oruro como una manifestación cultural cargada de simbolismo y tradición, haciendo énfasis en su reconocimiento como patrimonio cultural inmaterial y en las prácticas culturales que lo sustentan. Posteriormente, se menciona respecto al sincretismo entre las tradiciones indígenas y el cristianismo, destacando el papel de figuras como la Virgen del Socavón y los rituales que estructuran esta celebración. Asimismo, se mencionan las danzas más representativas del carnaval, como la diablada y la morenada, profundizando en su simbolismo y en las dinámicas que reflejan la historia y la cosmovisión de los pueblos andinos.

El capítulo concluye con una breve explicación acerca de la familia Saracho Prudencio y su vínculo con la investigación. Se reconoce a esta familia como un pilar fundamental para la realización de este proyecto por su papel en la preservación y transmisión de las tradiciones asociadas al Carnaval de Oruro lo largo de generaciones. Es así que es posible comprender esta autoetnografía desde la familia que permite esta cercanía con el Carnaval de Oruro.

1.1 El Carnaval de Oruro: escenarios históricos, rituales y patrimoniales

El Carnaval de Oruro, celebrado anualmente en el altiplano boliviano, constituye una manifestación cultural que sintetiza elementos religiosos y festivos. Declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad por la UNESCO, ya que representa una de las expresiones culturales más grandes de Bolivia. Esta festividad, arraigada en la historia y la cosmovisión andina, representa una compleja amalgama de elementos religiosos, sociales y culturales que han evolucionado a lo largo del tiempo (UNESCO, 2009).

Figura 1. Carnaval de Oruro



Fuente: Urgente.bo, 2023.

Los orígenes del carnaval se remontan a la confluencia entre las ceremonias prehispánicas del pueblo Uru (rituales en honor a la Pachamama) y las tradiciones católicas traídas por los colonizadores españoles. Con la llegada de los españoles, estas celebraciones se sincretizaron con las festividades católicas, dando lugar a una expresión cultural híbrida que ha perdurado en el tiempo. A lo largo del siglo XX, el Carnaval de Oruro se consolida como una manifestación de identidad nacional, atrayendo cada vez a más participantes y espectadores (Cazorla, 2020; Guerra, 1970; Romero, 2013a).

El Carnaval orureño ya sea por algún factor concomitante o por simple coincidencia, tiene también su origen en el cristianismo y nació precisamente para honrar a la milagrosa Virgen de la Candelaria; pero, en él juegan otros factores como la leyenda y la historia, que le dan una característica tan peculiar, que sus manifestaciones no tienen paragón, por lo que se sabe, en ningún punto del mundo entero. (Guerra, 1970, p. 9)

El Carnaval de Oruro, como manifestación cultural viva y dinámica, representa un legado histórico y simbólico. La complejidad de la construcción de la festividad es lo que enriquece el aporte cultural que significa y que, sin duda, es el horizonte para comprender el carnaval desde otra perspectiva.

Figura 2. Festividades del pueblo Uru



Fuente: Guillermo Ruiz, s.f.

El desarrollo del carnaval de estructura en torno a una serie de rituales, siendo la “entrada” el acto más emblemático, donde miles de bailarines y músicos recorren las calles durante más de veinte horas y cuatro kilómetros de recorrido. En esta celebración, las danzas folclóricas como la diablada, la morenada y los incas, cobran especial protagonismo, expresando mediante coreografías y trajes un mensaje de devoción hacia la Virgen del Socavón (Cazorla, 2020). Si bien muchas de las danzas presentan

orígenes precolombinos, con el tiempo, fueron reinterpretadas en clave cristiana, simbolizando la lucha entre el bien y el mal, lo que refuerza el discurso sobre la función “protectora” de la Virgen del Socavón.

**Figura 3. Tinkus bailando en la entrada del Carnaval de Oruro
(Av. 6 de agosto)**



Fuente: Gobierno Autónomo Municipal de Oruro, 2023.

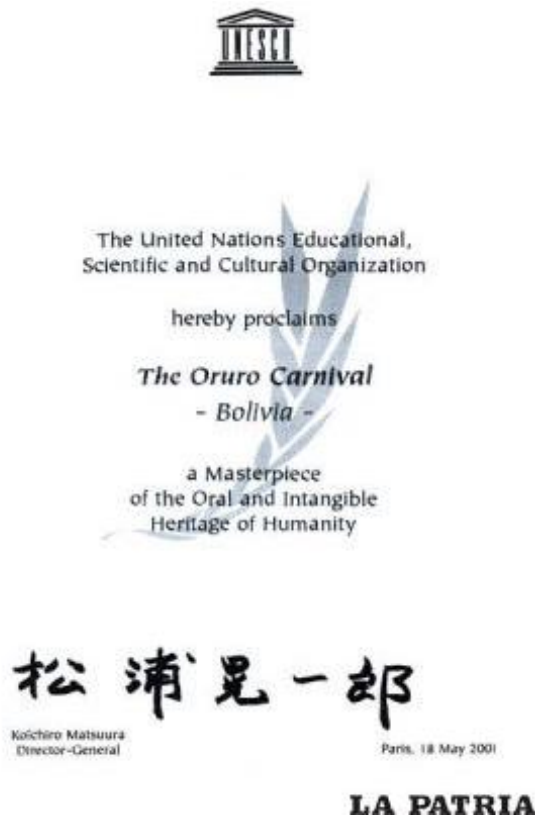
Esta festividad ha destacado por la capacidad de perpetuar creencias locales a través del tiempo, fusionando lo popular con lo religioso. Esto refleja un proceso continuo de adaptación cultural, en el cual la festividad ha sabido conservar su esencia

devocional sin renunciar a su carácter multitudinario y celebratorio.

1.1.1 Oruro, ciudad y santuario: patrimonios en movimiento

El Carnaval de Oruro es una de las manifestaciones culturales más grandes de Bolivia y declarado por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2001. Esta festividad representa, no solo una devoción religiosa hacia la Virgen del Socavón, sino también una muestra de la herencia andina que caracteriza a la región. En el Carnaval de Oruro, se expresan diversos elementos culturales a través de sus danzas, trajes y rituales, cada uno de los cuales evoca la historia, diversidad y resistencia cultural de Bolivia (Cazorla, 2020; UNESCO, 2009). La celebración preserva el legado de generaciones pasadas y continúa reinventándose, lo cual asegura su relevancia en el presente y su transmisión a las futuras generaciones.

Figura 4. Portada de la declaración del Carnaval de Oruro



Fuente: La Patria, 2001.

El concepto de patrimonio comprende la herencia, tradición y legado que se recibe del pasado, se vive en el presente y se transmite a las generaciones futuras, resultado de diversos procesos culturales. Esta noción abarca los bienes materiales y simbólicos que son resultado de procesos culturales y que otorgan

identidad a los individuos y colectividades. Desde una perspectiva histórica, el patrimonio se ha asociado con la propiedad y los derechos de los bienes transmitidos por los antecesores. Sin embargo, el patrimonio trasciende el ámbito familiar o los bienes materiales individuales, extendiéndose a un legado colectivo que incluye el territorio y la historia compartida de una nación (Pérez Ruiz, 2004).

En esta línea, el patrimonio cultural representa aquellos bienes, materiales e inmateriales, que poseen un valor histórico, social o simbólico, reconocido y compartido por la comunidad como parte de su identidad. Según la UNESCO:

El patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculadas a la artesanía tradicional. (UNESCO, 2024)

De esta manera, el patrimonio cultural abarca tanto el patrimonio tangible como el intangible y natural. En el sentido más amplio, el patrimonio cultural es tanto un producto como un proceso dinámico que se construye, conserva y transforma a lo largo del tiempo, enriqueciendo la identidad y cohesión de una sociedad.

El patrimonio cultural inmaterial constituye la herencia intangible de las comunidades que se transmite mediante costumbres, tradiciones, festividades y saberes. Este patrimonio es contribuye en la continuidad cultural. Se trata de prácticas que se recrean constantemente en función de la interacción con el entorno y la historia, promoviendo un sentido de identidad, respeto mutuo y creatividad cultural (UNESCO, 2018).

En este sentido, el Carnaval de Oruro representa un patrimonio cultural inmaterial donde se representa la diversidad y la historia de la región andina de Bolivia. Como se menciona anteriormente, este carnaval no solo se trata de una festividad religiosa, sino también de un espacio de expresión artística y resistencia cultural, donde danzas, trajes y rituales representan la diversidad y la historia de la región (Cazorla, 2020; UNESCO, 2009).

[...] en la definición de patrimonio cultural inmaterial se incorporan campos como las tradiciones y expresiones orales, las artes del espectáculo, prácticas sociales y conocimientos relacionados con la naturaleza y el universo, rituales y festividades, y las técnicas propias de la actividad artesanal. Además de que se considera que este tipo de patrimonio cultural es transmitido de generación a generación, lo recrean permanentemente las comunidades y los grupos en función de su medio, su interacción con la naturaleza y su historia, de modo que la salvaguardia de este

patrimonio es una garantía de sostenibilidad de la diversidad cultural. (Pérez Ruiz, 2004, p. 26)

En este sentido, la dimensión oral e inmaterial del Carnaval de Oruro se encuentra en todos los rituales, tradiciones y relatos que siguen vivos y se recrean a través de la comunidad. La preservación del patrimonio inmaterial ha sido una discusión teórica, cultural e incluso judicial que hasta el día de hoy sigue existiendo, ya que la preservación de las culturas también depende de mantener vivas las prácticas culturales que no desembocan, necesariamente, en un producto tangible.

Figura 5. Diablo en la entrada del Carnaval de Oruro con la declaración de la UNESCO



Fuente: La Patria, 2001.

Al ser un patrimonio cultural inmaterial, el Carnaval de Oruro no solo preserva costumbres, sino que también permite la transmisión de valores y creencias a las nuevas generaciones, contribuyendo a la cohesión y fortalecimiento de la identidad cultural en Bolivia. La música, la danza, los relatos y los rituales que lo componen integran conocimientos ancestrales que han

sido preservados y adaptados por la comunidad, lo cual refleja una tradición que no se congela en el tiempo, sino que evoluciona junto con la sociedad y los desafíos que enfrenta.

A través de esta festividad, los participantes y espectadores no solo celebran una tradición, también reafirman su conexión con el pasado y con la conservación del patrimonio cultural. El Carnaval de Oruro es, por lo tanto, un espacio donde convergen la memoria histórica, la identidad cultural y la interacción popular (Romero, 2013a). Esta sinergia entre pasado y presente da paso a un fenómeno importante: la coexistencia de elementos tradicionales de las culturas andinas con influencia de la religión católica, que se ha convertido en un aspecto fundamental para entender la profundidad y riqueza de esta festividad.

1.1.2 Hibridación simbólica andino-católica en la fiesta

El Carnaval de Oruro tiene sus raíces en rituales precolombinos de las comunidades indígenas de la región andina de Bolivia, donde se rendía homenaje a la Pachamama (Madre Tierra) y al

Dios Itwu¹ (Tío de la Mina o Tío Supay²) una deidad asociada con las minas y el inframundo (Cazorla, 2020; Nava, 2015).

Figura 6. Dios Itwu de la cosmovisión andina



Fuente: Ascanio Nava en el libro “Misterios del mal”, 2015.

¹ Deidad bicéfala procedente de la zona de Itos (Nava, 2015, p. 62).

² Este término se estableció luego de la llegada de los españoles, ya que decidieron nombrar al *diablo* que vive en el subsuelo y así mantener la coherencia con los relatos católicos.

Figura 7. Tío de la mina o Tío Supay (protector de los mineros)



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2023.

Estas festividades respondían a una cosmovisión andina que otorgaba gran relevancia a la naturaleza, los fenómenos climáticos y el equilibrio del entorno. Con la llegada de los españoles en el siglo XVI, estas prácticas fueron progresivamente influenciadas y transformadas por el catolicismo, que se fusionaron con el culto de la Virgen de la Candelaria, conocida

también como la Virgen del Socavón, que resulta como la figura central en las celebraciones actuales (Fraternidad Morenada Central Oruro, 2024a). Así, los santos y figuras católicas reemplazan a los seres mitológicos del panteón indígena.

[...] En relación a los aspectos rituales, que articulan también una dinámica compleja, co-existen diferentes tipos de prácticas, porque así como la Pachamama y el Supay son invocados, Dios, la Virgen y los santos católicos también son requeridos por los habitantes de la ciudad de Oruro, esto sucede sin que se dé una correlación entre el Supay y el Diablo o Pachamama y la Virgen sin que haya existido una transformación del Supay en el Diablo ni de la Pachamama en la Virgen, este fenómeno se da más bien a partir de situaciones de multiplicidad en el desarrollo de los procesos de relación entre sistemas culturales distintos. (Romero, 2013b, pp. 30–31)

Este fenómeno de coexistencia simbólica, donde se invocan deidades tanto andinas como cristianas, evidencia un proceso de sincretismo que no implica necesariamente la sustitución o fusión de una figura con otra. Se trata, más bien, de una adaptación mutua que permite la supervivencia de ambas tradiciones en un mismo espacio ritual. Este sincretismo que no homogeniza las creencias, sino que enriquece el imaginario colectivo y contribuye a la creación de un sistema ritual que abarca la devoción ancestral hacia las deidades andinas y la reverencia cristiana, conformando

una cosmovisión dual y complementaria. Las dinámicas creativas de las personas, las influencias mutuas y las invenciones cotidianas se entrelazan sin una reflexión que busque descarta ideologías contradictorias.

Figura 8. Bailarines en la Basílica Menor de Nuestra Señora del Socavón luego de terminar su recorrido



Fuente: Gobierno Autónomo Municipal de Oruro, 2024.

Los orígenes del Carnaval de Oruro se remontan a la leyenda de Anselmo Selarmino, conocido como Nina Nina o Chiru Chiru, un ladrón que roba para repartir entre los necesitados. Según la tradición, en sus últimos momentos de vida, una mujer lo asiste

y lo lleva a su morada en un socavón. Al fallecer, su cadáver es encontrado con la imagen de la Virgen de la Candelaria a su lado. Este acontecimiento es considerado un hito fundador, dando lugar a una devoción popular, que a lo largo de los siglos, ha evolucionado en una celebración donde los mineros y otros fieles rinden homenaje a la Virgen con danzas y ofrendas (Guerra, 1970).

Figura 9. Ilustración sobre la leyenda del Chiru Chiru



Fuente: Dimar Cabrera en BoliviaTeca, 2022.

La iconografía y simbolismo de la Virgen del Socavón representa la fe católica, la esperanza y protección que los mineros solicitan para su trabajo en los socavones. La figura de la Virgen, que se encuentra en un mural, no puede ser trasladada en procesión, por lo que los devotos crearon una serie de rituales y danzas en su honor. De este modo, el carnaval se convierte en una expresión cultural que celebra la fe de la Virgen mediante actos colectivos como “La Entrada” (Cazorla, 2020).

El contexto sociocultural del Carnaval de Oruro se enriquece con el papel de los distintos sectores sociales que participan en esta festividad. Históricamente, los mitayos (trabajadores indígenas asignados a las minas por sorteo) y los mineros encomendaron su protección a la Virgen, rogándole por seguridad en sus peligrosos trabajos. La festividad también se relaciona con las actividades agrícolas, ya que los campesinos locales pedían por la fertilidad de la tierra y el bienestar del ganado. De esta manera, la devoción hacia la Virgen del Socavón se extiende a toda la comunidad, convirtiéndola en un símbolo colectivo de esperanza y protección que trasciende el ámbito religioso para incluir aspectos económicos y sociales (Cazorla, 2020; Romero, 2013b).

Figura 10. Tarqueada: Danza y música que anuncia el cultivo de papa



Fuente: La Patria, 2015.

A nivel etnográfico, el Carnaval de Oruro ha sido documentado desde el siglo XIX, con crónicas y registros fotográficos que evidencian la evolución de esta celebración. A diferencia de otros carnavales de origen europeo, que suelen estar marcados por un carácter más profano y festivo, el Carnaval de Oruro se configura como un evento predominantemente religioso, en el que la algarabía y el colorido propio del carnaval se subordinan a un sentimiento de solemnidad y fe hacia la Virgen del Socavón (Murillo, 2006). Este fenómeno de “aculturación” fue reforzado

por la Iglesia Católica que, en lugar de rechazar estas manifestaciones, absorbió las prácticas indígenas en la liturgia católica (Cazorla, 2020). Generando así, una fiesta que, aunque conserva el nombre de carnaval, posee un carácter religioso enfocado en la reverencia hacia la virgen.

Este sincretismo se refleja también en el calendario y la organización del carnaval. Aunque el evento coincide en gran medida con las celebraciones de la cuaresma y el carnaval europeo, los rituales en honor a la Virgen del Socavón y las ceremonias andinas, como el convite o las promesas de los bailarines de participar por tres años consecutivos, dan inicio el sábado previo a la cuaresma, comenzando justamente con el calendario agrícola. En estas mismas fechas se preparan los campesinos para realizar la primera cosecha de papa del año (Cazorla, 2020; Romero, 2013b). Por lo tanto, este calendario de carnaval se mezcla entre las cerebraciones religiosas y las fiestas de cosecha.

Figura 11. Entrada Anata Andina, jueves previo a la entrada de carnaval



Fuente: Opinión, 2016.

La fiesta de carnaval en Oruro comienza en noviembre con el primer convite, que se realiza el segundo domingo del mes, dando inicio a la época de ensayo y preparación para el largo cronograma de carnaval que se repite año tras año (Romero, 2013b). La semana previa a la entrada de carnaval se realiza el

festival de bandas (sábado) y último convite³ (domingo). A lo largo de esos seis días de carnaval, este se despliega como una compleja combinación de procesiones, misas y rituales, tanto andinos (Anata) como religiosos (Cazorla, 2020).

Figura 12. Diablezas de La Frater en el último convite



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2017.

³ Las fechas de convites y entradas cambian cada año para respetar los calendarios religiosos y andinos.

Figura 13. Festival de bandas en la avenida Cívica



Fuente: La Patria, 2021.

Luego de la entrada del sábado de peregrinación y el domingo de carnaval, llega el lunes, día del Diablo y del Moreno, donde se mezclan tradiciones y se marca la despedida. “La jornada dedicada a estas dos danzas inicia con una misa [...]. Asiste la mayoría de los danzarines de las diabladas y morenadas afiliadas a la Asociación de Conjuntos del Folklore de Oruro (ACFO)” (La Patria, 2016b). Después de la misa:

[...] en la Plaza del Folklore en la que están dispuestos arcos de platería, se produce una romería hacia la imagen de la Virgen del Socavón, rememorando el

triunfo que tuvo la ñusta frente a las cuatro plagas (víbora, sapo, lagarto y hormigas) que amenazaban a los Urus, primeros moradores de esta región. (La Patria, 2016b)

Durante todos los rituales en las faldas del cerro, los bailarines pasan por los arcos mientras ch'allan⁴ y le piden a la Pachamama por abundancia, al mismo tiempo que pasan con la Virgen del Socavón en sus manos para agradecerle por las peticiones que se realizan el primer día de entrada del carnaval (sábado). Todos estos rituales dan lugar a la *despedida* de la virgen con ceremonias en las que oran, pero también cantan, tocan y bailan melodías melancólicas que simbolizan el anhelo de retornar al año siguiente (Cazorla, 2020).

⁴ Rociar el suelo con licor en homenaje a la madre tierra o Pachamama (RAE, 2024).

Figura 14. Lunes del diablo y del moreno: Arcos en la puerta de la Basílica Menor de Nuestra Señora del Socavón



Fuente: La Patria, 2016.

El Carnaval de Oruro es un fenómeno cultural que permite observar la resistencia y adaptación de las culturas indígenas andinas frente a la colonización española y la imposición de la religión católica. La fiesta no solo celebra la devoción hacia la Virgen del Socavón, sino que también mantiene vivo un acervo cultural prehispánico que, lejos de ser asimilado, perdura y

evoluciona, convirtiéndose en una de las manifestaciones más significativas de la identidad boliviana.

1.1.3 Danzas y gramáticas corporales: función ritual y performativa

La fiesta, en oposición a la vida cotidiana, enfática las diferenciaciones sociales y, en Los Andes, adquiere un significado especial como el tiempo del *kuti* o *vuelco*. Durante este periodo, el orden oficial cede ante el “orden andino”, permitiendo a la comunidad vivir según su propio ritmo y desafiar las normas impuestas (Romero, 2013a).

La danza, como manifestación festiva en culturas no occidentales, cobra una importancia multiplicada por su carácter ritual. Más que simple entretenimiento, la danza permite a las comunidades andinas reinterpretar sus mitos de origen, realizar ritos de iniciación, y expresar su cosmovisión (Romero, 2013a).

La puesta de escena de las danzas se ha ido dando a lo largo del siglo XX. En este proceso la narrativa y los imaginarios de la danza ha ido cambiando también, ya que estas se dan en un contexto de *fiesta*. La fiesta, a partir de la historia de las sociedades humanas, se la conoce como una de las formas primarias de convivencia de los grupos humanos (Romero,

2013b). Su origen se remonta al tiempo de realización de las primeras reuniones familiares estacionarias de las poblaciones nómadas. En muchos casos, las fiestas tienen que ver con celebraciones relacionadas con manifestaciones religiosas, como es el caso del Carnaval de Oruro.

Esta celebración, que conserva tanto el carácter ritual como los elementos de convivencia comunitaria descritos en las fiestas andinas, es escenario de una puesta en escena compleja y diversa. En ella, 52 conjuntos folclóricos, organizados en seis grupos, participan en una peregrinación que integra diversos simbolismos (La Razón, 2024). La estructura y el orden de la entrada cambian entre el sábado de peregrinación y el domingo de carnaval, reforzando el papel de la fiesta como un espacio de reinterpretación cultural y de adaptación de tradiciones que siguen vigentes a lo largo del tiempo.

Figura 15. Cronograma de entrada del Carnaval de Oruro 2024



ROL PRIMER CONVITE, ÚLTIMO CONVITE Y SÁBADO DE PEREGRINACIÓN 2024	
GRUPO - 1 GRAN TRAD. AUTENTICA "DIABLADA ORURO" FRAT. HIJOS DEL SOL "LOS INCAS" CONJ. FOLK. "MORENADA ZONA NORTE" FRAT. ART. "ZAMPOÑEROS HIJOS DEL PAGADOR" CENTRO TRAD. "NEGRITOS DE PAGADOR" CONJ. FOLK. "AHUATIRIS" CONJ. WACA WACAS "SAN AGUSTIN" (DERECHO) FRAT. MORENADA "CENTRAL ORURO" CONJ. CAPORALES INFANTILES "IGNACIO LEON"	GRUPO - 4 CONJ. "DIABLADA FERROVIARIA" FRAT. REYES MORENOS "FERRARI GHEZI" CAPORALES REYES DE LA TUNTUNA "ENAF" CONJ. TINKUS "LOS JAIRAS DE ORURO" FRAT. "CULLAGUADA TERRIBLES QUIRQUINCHOS" FRAT. "KALLAWAYAS BOLIVIA" CONJ. "POTOLOS CHAYANTAS JHILANCOS" CONJ. FOLK. Y CULTURAL "DOCTORCITOS ITOS" FRAT. DE DANZA EST. "INTILLAJA"
GRUPO - 2 CONJ. TRAD. FOLK. "DIABLADA ORURO" CONJ. TRAD. "LLAMERADA ZONA NORTE" FRAT. CAPORALES "CENTRALISTAS" FRAT. MORENADA CENTRAL ORURO (Fund. por la Com. Cocani) CONJ. FOLK. "TOBAS ZONA SUD" CONJ. NEGRITOS "UNIDOS DE LA SAYA" CONJ. WACA TOKORIS "URUS" CONJ. FOLK. "ANTAWARA" CONJ. FOLK. TINKUS "TOLKAS"	GRUPO - 5 DIABLADA ART. "URUS" FRAT. CULT. REYES MORENOS "COMIBOL" CONJ. ART. Y CULT. "TOBAS URU-URU" FRAT. CULT. CAPORALES UNIV. "SAN SIMON" CONJ. AUTOCTONO "WITITIS" CONJ. FOLK. "TINKUS HUAJCHAS" INCAS KOLLASUYO "HIJOS DEL SOCAVON" TARQUEADA "JATUN JALLPA"
GRUPO - 3 FRAT. ART. Y CULT. "LA DIABLADA" CONJ. MORENADA "MEJILLONES" FRAT. FOLK. "LLAMERADA SOCAVON" CONJ. FOLK. Y CULT. "PHUJLLAY ORURO" GRUPO DE DANZA EST. "SURI SICURI" CONJ. FOLK. "SAMBOS CAPORALES" FRAT. "CULLAGUADA ORURO" CONJ. TRAD. "TOBAS ZONA CENTRAL" CONJ. FOLK. DE ZAMPOÑEROS "KORY MAJITAS"	GRUPO - 6 FRAT. MORENAD. METALURGICA "ENAF" CENTRO CULTURAL "RIUCHARY LLAJA" CONJ. UNIV. "SURI UTO" CONJ. "KANTUS SARTANANI" FRAT. CAPORALES "CBN" CONJ. AUTOCTONO "SUMAJ PUNCHAY" FRAT. CULT. TINKUS "BOLIVIA" (Ayllu Llaqwas) FRAT. FOLK. ART. CULTURAL "PUJLLAY"

Carnaval de Oruro "Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad"

Fuente: Asociación de Conjuntos Folclóricos de Oruro, 2024.

Estas danzas están divididas en los distintos bloques para mantener orden y se los organiza de acuerdo con la antigüedad de cada conjunto, es decir, mientras más antiguo es el conjunto se lo posiciona en los primeros lugares de cada uno de los grupos. A continuación, se presenta una tabla con la división de las

danzas que existen en el carnaval y la cantidad de conjuntos que participan en la entrada.

Tabla 1. Conjuntos que participan en el Carnaval de Oruro

DANZAS	CANTIDAD DE CONJUNTOS
Morenada	7
Diablada	5
Incas	2
Zampoñeada/Tarqueada	7
Danzas estilizadas	6
Caporales	6
Tinku	3
Tobas	3
Waca Wacas	2
Phujllay	2
Cullaguada	2
Llamerada	2
Negritos	2
Potos	1
Doctorcitos	1
Wittis	1
TOTAL	52

Fuente: Elaboración propia, 2024.

Como se puede observar, tanto en el rol como en el número de fraternidades, la diablada es la danza que abre paso a cada uno de

los grupos, a continuación, se presentan las morenadas y después se posicionan todas las demás danzas. Esta organización tiene un sentido cultural también, ya que pretende representar que el ángel de cada diablada lleva a todo el grupo a los pies de la “Mamita del Socavón” (Nava, 2015).

Entre las danzas más emblemáticas se encuentra la diablada, que simboliza la lucha entre el bien y el mal. Esta danza, que se remonta a tiempos prehispánicos, mezcla figuras de la mitología indígena, como los espíritus protectores de la tierra, con la figura del diablo introducida por el catolicismo (Cajías de la Vega, 2011). En la cosmovisión cristiana, el diablo es una figura humillada por el poder divino, pero en la diablada del Carnaval de Oruro, el diablo, a través de una actuación simbólica, rinde su poder a la Virgen del Socavón, demostrando la supremacía de esta figura protectora (Cazorla, 2020; Guerra, 1970).

Figura 16. Diablada Auténtica iniciando la entrada del Carnaval de Oruro



Fuente: Andrea Condori en La Patria, 2024.

Otras danzas como la Morenada y los Incas también forman parte de esta celebración, reflejando diferentes aspectos de la historia y cultura indígena (Romero, 2013b). Estas coreografías y las caretas (máscaras) elaboradas, que representan seres sobrenaturales y animales sagrados. Combinan elementos nativos con la imaginería cristiana, en un espectáculo que rinde homenaje tanto a los antiguos espíritus de la región como la Virgen.

Figura 17. Turrilitos de la Morenada Central Oruro



Fuente: ATB Digital, 2024.

Figura 18. Danza de Los incas



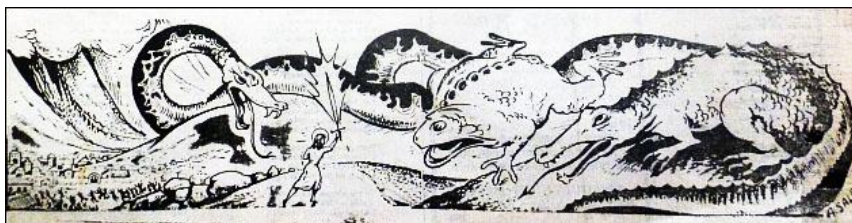
Fuente: La Patria, 2011.

Estas danzas han abierto el camino para lo que hoy conocemos como el Carnaval de Oruro y, si bien, los 52 conjuntos que comprenden el carnaval son los que han llevado a que esta festividad sea declarada patrimonio cultural inmaterial, en esta ocasión se hará hincapié en la diablada y la morenada por la cercanía de la familia Saracho Prudencio, ya que son las danzas que forman parte de su tradición dentro del Carnaval de Oruro.

2.1.3.1 La diablada: del mito devocional a las dramaturgias del bien y el mal en la escena ritual

La diablada, una de las manifestaciones culturales más emblemáticas del Carnaval de Oruro, tiene un origen en la tradición histórica documentada. En el ámbito de la leyenda, la diablada se remonta a la época de los Urus, los primeros habitantes de la región de Oruro, quienes atribuían su protección a una deidad y desarrollaban prácticas rituales en su honor. Según relatos orales, el Dios Huari, la deidad principal de los Urus, castigaba a aquellos que se negaban a rendirle tributo, enviando plagas que devastaban la región. Sin embargo, gracias a la intervención de una ñusta (mujer) que luego fue asimilada a la Virgen del Socavón, la comunidad logra superar estos desafíos, lo cual dio origen a una danza que, con el tiempo, se convirtió en la diablada (Cajías de la Vega, 2011; Guerra, 1970).

Figura 19. Ilustración de la leyenda de las cuatro plagas



Fuente: La Patria, 1978.

Desde una perspectiva histórica, la consolidación de la diablada tiene lugar en un contexto de sincretismo religioso, en el cual los mitos andinos y el catolicismo comienzan a fusionarse. La llegada de los españoles implicó la introducción de figuras religiosas cristianas, como la Virgen, que en Oruro se transformó en la Virgen del Socavón, protectora y patrona de los mineros. La conexión entre la Virgen del Socavón y la diablada se intensifica en el siglo XIX, cuando los mineros orureños adoptan la danza como una forma de veneración (Cajías de la Vega, 2011; Nava, 2015). Documentos de la época describen el acto de los *diablos* arrodillándose ante la virgen como una muestra de devoción, reflejando cómo el carnaval orureño se diferencia de otros carnavales globales por su componente religioso y de rituales de devoción (Cajías de la Vega, 2011).

Figura 20. Bailarines de la Gran Tradicional Auténtica Diablada
Oruro en los inicios del carnaval



Fuente: La Patria, 2015.

A pesar de todo el componente religioso, esta danza o se reduce a una celebración cristiana. La presencia del Tío de la Mina, figura central en las creencias andinas, añade otra capa de significado. En la cosmovisión andina, el Tío representa el poder de la mina y es una figura respetada por los mineros, quienes creen que su favor es crucial para evitar desgracias en el trabajo minero. Durante el carnaval, se dice que el Tío aprovecha la transgresión permitida en estas fechas para salir de las minas y participar en la celebración. Esta figura, al igual que la virgen, recibe ofrendas y respeto en las festividades, mostrando la convivencia de las

figuras católicas y las deidades andinas en un mismo espacio ritual (Cajías de la Vega, 2011).

El carácter dual de la diablada se manifiesta en los rituales asociados a su interpretación. Los diablos y diablesas, acompañados del Arcángel Miguel, representan la eterna lucha entre el bien y el mal, que culmina en un acto de rendición ante la Virgen del Socavón (Romero, 2013a). Los personajes se postran ante la Virgen, y el Arcángel conduce a Lucifer y sus seguidores de regreso al infierno. Este acto simbólico de sumisión y perdón se convierte en una procesión sagrada y un acto de peregrinación hacia el templo del Socavón, en el cual se manifiestan las complejidades de la religiosidad mestiza de la región.

La diablada es la principal danza del Carnaval de Oruro, Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad que según algunos investigadores originó la devoción a la Virgen del Socavón, mediante una representación del bien contra el mal en la que la figura principal es el Arcángel Miguel que pelea contra Lucifer, Satanás, el Diablo y la China quienes se encuentran acompañados por el oso y el cóndor que son los personajes secundarios, aunque no menos importantes de este baile. (La Patria, 2015)

Los personajes que conforman esta danza han ido aumentando y evolucionando con el paso del tiempo. En la actualidad existen bloques que representan los siete pecados y las siete virtudes. Hay

incluso bloques que tratan de mantener los trajes tradicionales que se utilizaban en el siglo XX. Sin embargo, la representación de esta danza no ha cambiado, solamente ha sido impulsada para mantenerse como la huella del Carnaval de Oruro.

A nivel simbólico, la diablada abarca un sistema de valores, creencias y prácticas que representan la identidad cultural de la región y la adaptación de sus habitantes frente a las transformaciones religiosas e históricas (Cajías de la Vega, 2011). La tradición de prometer a la Virgen bailar por tres años seguidos a cambio de favores espirituales o de protección es un ejemplo de cómo esta danza se convierte en un acto de reciprocidad y devoción (Cajías de la Vega, 2011).

Actualmente, la diablada se ha transformado en el símbolo principal del Carnaval de Oruro por sus componentes religiosos y mitológicos.

Figura 21. Rafaela: Diableza de la Frater el sábado de peregrinación



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2019.

2.1.3.2 La morenada: de la memoria de la esclavitud a las dramaturgias del peso y la promesa en la escena ritual

La danza de la morenada es otro elemento representativo del Carnaval de Oruro y tiene sus raíces en las representaciones de la esclavitud de africanos llevados a Potosí para trabajar en las minas coloniales durante el siglo XVI. Esta danza, que simboliza la historia de la migración africana y la explotación en las minas coloniales de Bolivia, se caracteriza por sus movimientos lentos y la teatralidad de sus figuras, que evocan sufrimiento y resistencia.

Incorpora elementos satíricos y rituales que reflejan la cosmovisión andina y permiten a las comunidades aimaras y mestiza afirmar su identidad cultural a través de la reinterpretación de la historia y el simbolismo indígena.

La danza representa también a los esclavos negros pisando la uva en un lugar; según sus tradicionales cantos dramatizados, el vino, producto de la pisa de la uva, en principio es para el altar de Dios, después, para el cruel español y para saciar la sed del esclavo negro. (La Patria, 2016a)

Es por eso que la danza de los morenos es un vaivén de izquierda a derecha, con pisadas muy pesadas. Uno de los elementos característicos de la morenada es la vestimenta de los danzarines, que incluye máscaras elaboradas con rasgos exagerados y trajes adornado con detalles brillantes y coloridos. Las caretas con ojos prominentes y lengua afuera representan las condiciones de trabajo y la fatiga que sufren los esclavos en las minas debido a la falta de oxígeno. Además del traje, “El sonido de las matracas evoca el de las cadenas de los esclavos, al caminar” (La Patria, 2019). Estos elementos permiten visualizar la representación de la danza.

Figura 22. Careta de rey moreno



Fuente: Saya Caporal, 2024.

La coreografía es igualmente significativa, caracterizada por pasos lentos y acompasados que aluden a la pesadez de las cadenas que los esclavos africanos debían soportar. Esta forma de movimiento, junto con el ritmo acompasado de los instrumentos tradicionales como el bombo, añade una dimensión emocional a la danza, trasladando al espectador a una época de sufrimiento y lucha. La música, además, integra sonidos autóctonos con influencias coloniales, lo que demuestra la fusión de culturas en una sola expresión festiva (La Patria, 2016a).

La danza de la Morenada se conecta con un pasado triste: aún hoy muchos danzarines "cargan" en su cuerpo, simbólicamente esos treinta kilos del traje del moreno y asumen una negra máscara símbolo del estupor del esclavo, para cargar sus penas, sus tristezas y ofrecer ese sacrificio a la Virgen del Socavón y pedirle que aliviane su dolor. (Fraternidad Morenada Central Oruro, 2024b)

Esta profunda significación hace que la morenada sea un ritual donde el dolor y el gozo se encuentran, permitiendo a sus participantes expresar sus penas personales y colectivas, y encontrar un lugar entre la fe y la tradición. De esta manera, se convierte en un símbolo poderoso de resistencia, devoción y pertenencia, reafirmando su relevancia en el tejido cultural y espiritual del pueblo boliviano.

Figura 23. Lunes del moreno: Cholita de la Morenada Cocanis



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2024.

1.2 El árbol en movimiento: composición de la familia Saracho Prudencio⁵

La familia Saracho Prudencio, mi familia, no siempre estuvo vinculada al Carnaval de Oruro. El comienzo de mi abuela (Ana María), mis tíos abuelos (Nano, Magui y Jaime) y mis bisabuelos (Adán y Arminda) en la ciudad de Oruro se remonta a la década de los sesenta, cuando mi bisabuela de 42 y bisabuelo de 44 años, junto con sus cuatro hijos se establecen en la región. Puesto que, en Catavi, la ciudad donde nacieron mi abuela y sus hermanos, la escuela N°1 Germán Busch solo ofrecía educación primaria, tuvieron que migrar a la ciudad de Oruro para que sus hijos cursen la secundaria. Mi abuela y su hermana se internan en el colegio Jesús María, desde 1970, y su hermano menor comienza sus estudios en el colegio La Salle en 1972 cuando oficialmente toda la familia se muda (Ana María Saracho, comunicación personal, 10 de noviembre de 2024).

⁵ La redacción que se utilizará para esta investigación autoetnográfica que vincule a la familia Saracho Prudencio será en primera persona. Se tomarán las prácticas de redacción de la autora Nina Navajas-Pertegás en su artículo “Deberías adelgazar, te lo digo porque te quiero”: Reflexiones autoetnográficas sobre la gordura” (2021).

Figura 24. Libreta familiar Saracho Prudencio

Form. R. C. M. 2

REPUBLICA DE BOLIVIA
Dirección General de Registro Civil

Libreta de Familia

Partida N° 430

Esposo Adán Saracho Enriquez

Esposa Arminda Prudencio Rizarazu

Departamento La Paz

Provincia Murillo

Ciudad La Paz

Oficina del Registro Civil N° 9

Sello

3

DATOS DEL MATRIMONIO

Fecha del matrimonio 20 de Agosto de 1955

CONTRAYENTES	ESPOSO	ESPOSA
Apellidos y Nombres	<u>Saracho Enri- quetz Adán</u>	<u>Prudencio Riza- roz Arminda</u>
Nacionalidad	<u>Boliviana</u>	<u>Boliviana</u>
Natural de	<u>La Paz</u>	<u>La Paz</u>
Profesión	<u>Tec. Modelista</u>	<u>Rob. de casa</u>
Fecha nacimiento	<u>11-IX-1929</u>	<u>19-VII-1920</u>
Edad	<u>26 años</u>	<u>25 años</u>
Raza	<u>Blanca</u>	<u>Blanca</u>
Religión	<u>Católica</u>	<u>Católica</u>
Grado instrucción	<u>Profesional</u>	<u>Secundaria</u>
Lee? y Escribe?	<u>si</u>	<u>si</u>
Idioma o dialecto?	<u>español</u>	<u>español</u>
Monte de los bienes	<u>no declarados</u>	<u>no declarados</u>
Estado civil antes del matrimonio	<u>soltero</u>	<u>soltera</u>
Nombre del padre	<u>Saracho</u>	<u>Prudencio</u>
Nombre de la madre	<u>Francisca</u>	<u>Guetha</u>
Testigos del matrimo- nio	<u>Yamuel A. nez</u>	<u>Roberto Gae- ron</u>

(Sello) **BOLIVIA**

Firma Oficial R. C. Saracho Enri- quetz Adán
Firma Oficial R. C. Prudencio Riza- roz Arminda
Notario Civil

5

Nacimiento y Defunciones de los Hijos

Apellidos Saracho Prudencio

Nombre Adán

Nacido el 19 de Agosto 1955

Nacido el 19 de Agosto 1955

N° Partida R. C. 154

N° Partida R. C. 154

N° de Oficialia 401

N° de Oficialia 401

Lugar de Inscripción La Paz

Lugar de Inscripción La Paz

(Firma) Oficial R. C. Saracho Prudencio

(Firma) Oficial R. C. Saracho Prudencio

(Sello) **BOLIVIA**

6

Nacimiento y Defunciones de los Hijos

Apellidos Saracho Prudencio

Nombre Arminda

Nacido el 19 de Agosto 1955

Nacido el 19 de Agosto 1955

N° Partida R. C. 401

N° Partida R. C. 401

N° de Oficialia 401

N° de Oficialia 401

Lugar de Inscripción La Paz

Lugar de Inscripción La Paz

(Firma) Oficial R. C. Saracho Prudencio

(Firma) Oficial R. C. Saracho Prudencio

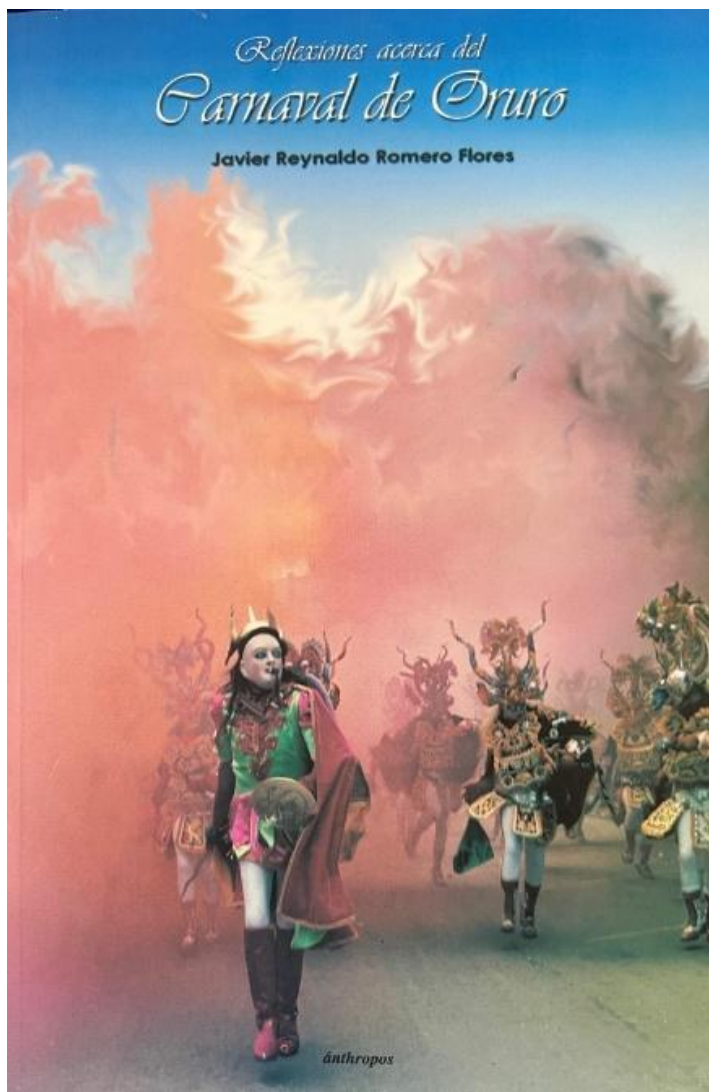
(Sello) **BOLIVIA**

Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 1955.

Hasta el año 1978, el acercamiento a las festividades de carnaval es muy bajo, ya que mi abuela y mi tía residen en un internado religioso, mi tío Fernando (el mayor) trabaja y mi tío Jaime todavía era pequeño. Además, en un comienzo, las celebraciones andinas no eran bien recibidas en la ciudad de Oruro, por lo que resulta en la ausencia de vínculos con festividades indígenas. La división entre campo y ciudad es marcada y las festividades andinas son desplazadas para no “interrumpir” en la vida del ciudadano orureño (Romero, 2013b).

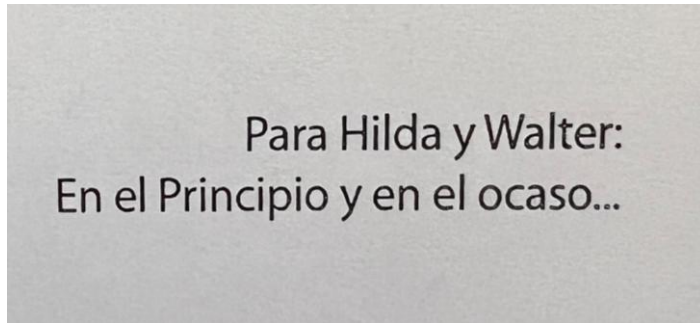
El año 1976 mi abuela contrae matrimonio con Alejandro Fernández (mi abuelo) y nacen tres hijos, Daniel, Cristina (mi mamá) y Marcelo. Dos años después, en 1978, el vínculo de nuestra familia con el carnaval se consolida cuando mi tía Magui se casa con un orureño, Mero Romero Flores en 1978. La unión de la familia Saracho Prudencio con la familia Romero Flores abre las puertas al carnaval como una tradición familiar. Mero es hermano de Javier Romero, autor de diversos libros y artículos sobre el carnaval de Oruro. Javier es antropólogo y estudia sobre el carnaval desde distintas miradas, ha participado en congresos y su tesis doctoral trata sobre el Carnaval de Oruro.

Figura 25. Portada del libro de Javier Romero



Fuente: Javier Romero, 2013.

Figura 26. Dedicatoria del libro “Reflexiones acerca del Carnaval de Oruro”



Fuente: Javier Romero, 2013, pp. 5.

Hilda es la madre de Mero y Javier. Ella, a través de la unión de su hijo con nuestra familia inculca en mi mamá y sus hermanos el espíritu de bailar y no solo ver el carnaval desde lejos. A partir de ese vínculo de las familias es que mi mamá, a sus 10 años y sus hermanos de 7 y 11 años comienzan a bailar diablada en la Fraternidad Artística y Cultural “La Diablada” (La Frater) en 1987.

Por otro lado, de la unión de Magui y Mero, nacen mis tías Adriana y Ana, quienes, desde sus 10 y 5 años, comienzan a participar bailando diablada también, pero de manera constante. A través de ellas la familia empieza a vivir el carnaval desde adentro, con todas sus tradiciones, rituales y significados, junto a

las enseñanzas de la familia Romero es que nuestra familia logra experimentar el carnaval desde otra mirada.

Figura 27. Árbol de la familia Saracho Prudencio involucrada en el Carnaval de Oruro



Fuente: Elaboración propia, 2025.

Este proceso de inmersión en el carnaval es reflejo de lo que muchas familias bolivianas experimentan. A medida que los lazos familiares y matrimoniales nos unen, también nos atan a las tradiciones y nos ayudan a construir una identidad compartida. Actualmente, la familia Saracho Prudencio está compuesta por 33 miembros, con edades que van desde los 5 hasta los 76 años. Aunque solo dos de la familia residen en Oruro a la fecha, el resto de la familia se encuentra distribuida entre Cochabamba y Santa Cruz. A pesar de esta dispersión, la familia mantiene un fuerte vínculo con las tradiciones del carnaval. En gran parte, esto se debe a que algunos de nuestros familiares son antropólogos especializados en estudios culturales que han aportado en la construcción de una narrativa cultural e histórica entorno al carnaval.

Figura 28. Familia Saracho Prudencio en la navidad de 2013



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2013.

La interacción con el carnaval, desde un primer acercamiento distante hasta una inmersión completa en sus prácticas, refleja un proceso de adaptación cultural común en familias que preservan tradiciones locales. En este caso, la transmisión de conocimientos y experiencias entre generaciones han cimentado un vínculo con

el carnaval, dando lugar a un terreno ya construido para la llegada de bisnietos, como es mi caso, la persona que realiza esta investigación.

**Figura 29. Calle Soria Galvarro, Carnaval de Oruro 2006:
Rafaela en su primer carnaval junto a su tía Ana Romero**



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2006.

2. REDES FAMILIARES QUE SOSTIENEN LA PARTICIPACIÓN EN EL CARNAVAL

La participación en el Carnaval de Oruro no ocurre de manera aislada ni puramente individual. Por el contrario, se inserta dentro de redes familiares que no solo facilitan el acceso logístico y simbólico a esta festividad, sino que también la dotan de sentido. En este capítulo se analiza cómo se entretajan las relaciones familiares en torno a la participación de mi familia, Saracho Prudencio, en el Carnaval de Oruro, considerando los contextos socioculturales, las dinámicas familiares, las formas de participación y los roles de género. Esta exploración se construye a partir de relatos recogidos en entrevistas a profundidad y se apoya en teorías vinculadas a la comunicación interpersonal, la estructura familiar y los estudios culturales.

En el marco de esta investigación, la familia no se concibe necesariamente desde su configuración tradicional (padre, madre e hijos), sino como una red afectiva y social, construida desde los vínculos emocionales y los intercambios cotidianos. Esta perspectiva reconoce que el soporte familiar no depende exclusivamente de la cohabitación, más bien de la capacidad de brindar contención, escucha y apoyo mutuo (Alvis-Rizzo et al., 2015). Entendida desde esta manera, la familia se convierte en

un espacio de pertenencia y sostén emocional fundamental, especialmente en contextos donde la participación cultural y comunitaria, como el carnaval, requiere del acompañamiento y sostén afectivo. Su función protectora se manifiesta desde lo emocional, estableciendo lazos de cuidado y seguridad, particularmente en condiciones de vulnerabilidad social (Durán Strauch & Valoyes, 2009).

Lejos de considerar a la familia como una unidad cerrada o exclusivamente nuclear, se la reconoce como una estructura flexible, capaz de integrar a miembros por afinidad, crianza compartida o vínculos comunitarios. Estas formas ampliadas refuerzan la participación en eventos como el carnaval desde el afecto, el compromiso y el sentido compartido. Así, el concepto de familia se amplía para incluir a quienes, desde el afecto y el compromiso, participan en la vida cotidiana de los sujetos (Vergara et al., 2015). La red afectiva, en este sentido, constituye un entorno clave para el cuidado y la expresión emocional, permitiendo que los vínculos familiares funcionen como dispositivos de sostén, no solo en lo material, sino en lo simbólico y lo relacional (Moreno Roldán et al., 2018).

Partiendo de esta concepción ampliada de familia, el siguiente apartado se adentra en los contextos y trayectorias que

conforman el entramado sociocultural de la familia Saracho Prudencio, cuyas experiencias permiten comprender cómo se configura, transmite y transforma el sentido de la participación en el carnaval.

2.1 Entre contextos y trayectorias: el entramado sociocultural de la familia

El estudio de las prácticas festivas en el Carnaval de Oruro exige situarlas en el entramado sociocultural que las configura, entendiendo el contexto sociocultural como los factores históricos, simbólicos, económicos y relacionales que configuran las formas de vida, las prácticas culturales y las estructuras de una comunidad (Geertz, 2003). La cultura debe ser comprendida como un conjunto de significados en el que los seres humanos están suspendidos y que ellos mismos han tejido (Geertz, 2003), lo que implica considerar los sistemas simbólicos, las jerarquías sociales y los vínculos familiares como dimensiones inseparables de la experiencia cultural.

Comprender la relación entre las redes familiares y la participación de los bailarines de la familia Saracho Prudencio en el Carnaval de Oruro requiere situar esta dinámica en su contexto sociocultural de origen. Tanto la historia del carnaval como las estructuras de clase que atravesaron a las generaciones familiares

han condicionado las formas de acercamiento, rechazo o apropiación de la festividad. El carnaval, como espacio de reelaboración simbólica y social, no solo ofrecía un escenario de expresión cultural, sino también un ámbito donde las relaciones familiares, las trayectorias socioeconómicas y las resignificaciones identitarias se entrelazaban de manera compleja. A partir de este contexto, es posible analizar cómo los vínculos familiares facilitaron, obstaculizaron o transformaron la participación en el carnaval, en diálogo constante con los cambios históricos y sociales de la ciudad de Oruro.

2.1.1 Raíces festivas: una mirada histórica al Carnaval de Oruro

El Carnaval de Oruro es una manifestación que transitó por múltiples etapas de transformación cultural, social y simbólica. La historia del carnaval de Oruro es el reflejo de este proceso de transformación que amalgama prácticas rituales andinas con elementos del catolicismo impuesto en tiempos coloniales. El carnaval orureño tiene su origen en el culto a la Virgen de la Candelaria, en un contexto de sincretismo donde mitos precolombinos y tradiciones cristianas se entrelazan, configurando una manifestación de características únicas (Guerra, 1970). Desde sus inicios, el carnaval fue una expresión

de resistencia cultural y de reelaboración simbólica de los significados de la vida comunitaria.

En tiempos anteriores a la consolidación del carnaval como se lo conoce hoy, las celebraciones eran autóctonas, similares a la Anata Andina en las cuales los campesinos llegan a la ciudad para festejar los ciclos agrícolas. Esta entrada autóctona era percibida por los habitantes urbanos como una irrupción caótica que provocaba rechazo social. Fue recién con la progresiva inclusión de los gremios de Oruro que la fiesta comenzó a adquirir rasgos más folclóricos, transformándose paulatinamente en una entrada estructurada, aunque inicialmente limitada a la participación masculina y de sectores populares.

La entrada que había era como la Anata que se da el jueves antes del carnaval. Era básicamente eso, una entrada autóctona, llegaban los campesinos y tomaban la ciudad básicamente y hacían su entrada. Entonces al orureño, al ciudadano orureño no le gustaba porque dejaban todo sucio, era caótico. Luego sí se fue transformando ya en los gremios de Oruro, empezaron a crear sus conjuntos folclóricos y empezaron a convertir esta entrada autóctona en una entrada folclórica. Pero una vez más seguían participando los gremios, entonces seguía siendo gente de bajos recursos, así que la sociedad orureña no participaba [...] era una entrada únicamente de los varones que participaban en los gremios, pero con el tiempo algunos jóvenes ya de la sociedad

empezaron a interesarse en la entrada folclórica y decidieron unirse, por ejemplo, a la Diablada Auténtica, la primera diablada que era del gremio de los carniceros. (Mero, comunicación personal, 15 de marzo de 2025)

En el relato se explica que el Carnaval de Oruro, en su etapa inicial, constituía un espacio de expresión rural y popular, marginado por las elites urbanas. En esta fase, el carnaval era percibido como una manifestación salvaje y caótica, una percepción vinculada a la imposición de ideas europeas sobre el bien y el mal, el cielo y el infierno, difundidas mediante arte, teatro y danza como instrumentos de evangelización (Cajías de la Vega, 2011).

Posteriormente, el proceso de transformación folclórica comenzó con la intervención de los gremios orureños, quienes organizaron conjuntos que lentamente transformaron la entrada autóctona en una entrada folclórica, aunque todavía restringida a sectores populares y varones. Solo a partir del siglo XX se inicia un lento proceso de resignificación, impulsado en parte por la declaración patrimonial de la fiesta, pero también por la apropiación de sectores medios que veían en el carnaval una forma de renovación cultural (Romero, 2012).

Con el paso de los años, los sectores de la llamada alta sociedad comenzaron a integrarse a la festividad. Los testimonios familiares señalan que la mayor de la familia, doña Hilda, una mujer de mentalidad avanzada para su época, rompe los prejuicios de clase y etnia que consideraban el carnaval como una manifestación “*de indios*”, como mencionó Anita (comunicación personal, 25 de marzo de 2025), acercándose a las danzas con una visión de respeto y admiración por las luchas indígenas y sociales. Esta apertura individual contribuyó a la lenta transformación del imaginario social respecto a la festividad.

La progresiva integración de jóvenes de clases medias y altas marca un punto de inflexión, evidenciado en la fundación de nuevas diabladas como la Fraternidad Artística y Cultural La Diablada en 1944, que se desprendió de la Tradicional Auténtica Diablada Oruro, del gremio de los carniceros.

La presencia de las mujeres en las danzas también fue resultado de cambios socioculturales profundos. Hasta mediados de los años 60, la participación estaba reservada exclusivamente a los hombres, incluso en toles tradicionalmente asignados a mujeres, como *chinas* de la diablada. Fue a partir de procesos de inclusión progresiva que las mujeres pudieron integrarse de manera activa, provocando una expansión y diversificación de los bloques de

bailarines, no solo en Oruro, sino también con participantes provenientes, mayoritariamente, de ciudades como Cochabamba, La Paz y Santa Cruz.

En la sociedad de la alta alcurnia, el carnaval era la danza de los indios, de los que no pueden entrar al centro, entonces era muy común pensar eso, pero mi abuelita Hilda, no sé la verdad, por qué, pero le encantaba el carnaval, le encantaba ver las danzas [...] cuando ella era adulta, o sea, ella tuvo sus hijos, entró a la universidad y entró a estudiar Derecho. Entonces, era justo la época de las luchas universitarias por la autonomía universitaria, entonces ella comenzó a ser comunista. En ese entonces, la manera de ser rebelde de la época era ser comunista, y obviamente el comunismo en Latinoamérica está muy de la mano con la lucha de los pueblos indígenas. [...] eso ha permitido la apertura de mente de mi abuelita, de verlos, no como un baile de indios de las afueras de la ciudad, sino verlos realmente en una esencia. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

La apertura de figuras como doña Hilda refleja un proceso que es conocido como “descolonización simbólica incipiente” (Romero, 2012), donde algunos sectores medios comienzan a reconocer las manifestaciones indígenas no como ajenas, sino como parte de una identidad colectiva, reinterpretando las prácticas culturales indígenas como expresiones legítimas de identidad política y social.

Esta apertura puede ser comprendida como una simbiosis religiosa, donde el catolicismo y las creencias andinas se entrelazaron en nuevas formas de expresión ritual, como la devoción a la Virgen del Socavón, reconocida como protectora tanto en la esfera espiritual cristiana como en las cosmologías mineras locales, favoreciendo así su aceptación social (Cajías de la Vega, 2011; Cazorla, 2020).

Sin embargo, no todos los sectores familiares adoptaron esta apertura progresiva: *"Mi mamá iba solo con él [mi papá] porque nadie quería, no había el interés [...] para ellos, carnaval eran las mascaradas y demás eventos sociales [...] Entonces, es como algo que no registras [...] ellos ni registraban el carnaval ni los bailes"* (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025).

El rechazo o indiferencia hacia el carnaval por parte de las generaciones anteriores refleja la profunda segmentación social que existía en torno a las prácticas festivas. Hasta mediados del siglo XX, el Carnaval de Oruro coexistía como dos eventos paralelos: uno europeo, de mascaradas y salones, y otro indígena-popular, ligado a la entrada de danzas (Romero, 2013b).

Las tensiones sociales también se manifestaron al interior de fraternidades:

Como empezó a entrar otra gente a la Morenada Central se produjo un asunto racista [...] se formaron bandos en plena velada [...] Walter Alarcón, dirigente político de la ADN, empezó a insultar, y se pelearon delante de la virgen y ahí rompieron. [...] al día siguiente era el convite [...] Y ahí han dicho, nosotros vamos a entrar por la (calle) 6 de octubre, ellos van a entrar por la [calle] Pagador [...] Había gente que peleaba, había gente que insultaba, había gente que lloraba. [...] Hemos entrado al convite ya separados. [...] hasta ese día seguía llamándose Morenada Central. (Mero, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Estos conflictos internos de carácter racial y político, en la década de 1990, dividieron fraternidades tradicionales como la Morenada Central, dando lugar a la creación de un nuevo conjunto llamado Morenada Central fundada por la Comunidad Cocani, reflejando así el proceso de mercantilización del carnaval que convivió con persistentes estructuras coloniales de exclusión.

A nivel estructural, el carnaval también experimentó transformaciones logísticas y tecnológicas que fomentaron al crecimiento del carnaval como un espectáculo:

Antes la entrada del carnaval terminaba a las siete de la noche, porque [...] había que irse a cambiar nuevamente para la demostración nocturna [...] Un año había un gran técnico electrónico que se llamaba Harry Gamarra [...] hizo apagar las luces de la avenida Cívica y puso luz negra. En esa época la luz

negra era, uf, algo novedoso. Y a todos nos iban a poner adornos fosforescentes, ¿no? Y así fue la demostración. ¡Uf! Parecía de otro planeta. O sea, todo oscuro, ¿no? Y los diablos entrando, era alucinante. (Mero, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Estos cambios se enmarcan en el proceso de espectacularización del carnaval, fenómeno ampliamente documentado por diversos autores, quienes advierten que la incorporación de elementos tecnológicos, la ampliación de bloques y la participación masiva consolidaron al carnaval como un evento turístico y mediático, sin perder del todo su carácter ritual. Estas transformaciones son descritas como un dinamismo creativo popular, donde la festividad mantiene su esencia ritual al tiempo que se adapta a nuevos contextos estéticos (Cajías de la Vega, 2011).

El crecimiento de la participación femenina y la expansión interdepartamental transformaron profundamente la composición del carnaval:

[...] porque antes las figuras de la morenada eran hombres. Las chinas de la fraternidad eran hombres. Puro hombres bailaban, pero a partir de esa época [los setenta], han empezado a entrar cantidad [de mujeres], y el carnaval prácticamente se ha transformado, ¿no? Después han empezado a llegar al bloque Cochabamba, bloque La Paz, bloque Santa Cruz... Uy, ahora revienta el carnaval, ¿no? Ha

sufrido una transformación increíble. (Mero, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Así, el Carnaval de Oruro pasó de ser una celebración marginalizada a convertirse en un escenario donde convergen múltiples historias de resistencia, transformación y resignificación identitaria. Como sostiene Romero (2012), lejos de ser una simple fiesta folclórica, el carnaval es una “dinámica festiva compleja” donde conviven lo ritual, lo estético, lo político, lo religioso y lo identitario, expresando de manera viva las tensiones de una sociedad en constante transformación.

2.1.2 Posición socioeconómica como lugar de enunciación

La posición socioeconómica de las familias Saracho Prudencio y Romero Flores jugó un papel fundamental en la manera en que sus miembros se han relacionado históricamente con el Carnaval de Oruro. Entender esta dimensión implica analizar cómo las estructuras de clase, los procesos de movilidad social y las percepciones culturales sobre el carnaval condicionaron su participación y resignificación de sentido.

Desde las ciencias sociales, se entiende que la posición socioeconómica es un constructo complejo y multidimensional que abarca elementos como clase social, estatus social y

condiciones materiales (como ingresos, ocupación y nivel educativo), los cuales se relacionan de manera significativa con los estilos de vida, oportunidades y estructuras simbólicas disponibles para los individuos (Blane, 2006; Kaplan, 2001).

En el campo de la comunicación social y los estudios culturales, algunos autores han marcado distinciones entre *narrativa* y *relato*. Por ejemplo, la narrativa puede entenderse como una estructura discursiva más amplia y estratégica, mientras que el relato remite a expresiones puntuales o microdiscursos (Barranquero, 2019). Esta distinción resulta útil en investigaciones centradas en la lógica interna de los discursos mediáticos o institucionales. Sin embargo, para los fines de esta investigación, ambos conceptos se utilizan de manera equivalente, ya que lo que se busca analizar es cómo las personas construyen y comunican sentido a través de historias sobre sus vivencias en el carnaval, sin importar su formato o alcance discursivo.

Desde esta perspectiva, diversos autores han planteado que narrativa y relato son intercambiables cuando se trata de prácticas sociales de enunciación que configuran identidades, memorias y experiencias colectivas. Al estudiar relatos autobiográficos en contextos comunitarios, algunos autores

utilizan ambos términos para referirse al proceso de construcción discursiva de la experiencia. De igual, tanto en contextos educativos como culturales, el relato o narrativa tiene un papel esencial en la configuración de significados compartidos (Briceño-Lagos & Romero, 2019; Parra-González & Valdivia, 2017). Esta visión refuerza la decisión metodológica de considerar ambos términos como sinónimos operativos en esta investigación.

Los relatos familiares permiten reconstruir cómo, en un principio, las familias de clase media alta no veían en el carnaval un espacio de pertenencia, sino más bien un fenómeno ajeno y desprestigiado.

El origen de la familia no es indígena, no es humilde, o sea, es clase media alta. Antes eran clase alta, en esa época tal vez eran media, pero bueno, el punto es que clase media alta no entraba en el carnaval, no tenía esa idea [...] para mí, el punto de quiebre ahí en la familia Romero ha sido el estudio, o sea, el contacto de mi abuelita Hilda con una lucha social, ahí eso le ha abierto la mente, pero este contacto no ha habido de la parte de Saracho. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Esta narrativa familiar corrobora que los procesos de apropiación cultural en América Latina están mediados por desplazamientos sociales y rearticulaciones simbólicas más que por continuidades

lineales (Martín-Barbero, 1993). El acceso a espacios culturales como el carnaval implicaba, en este sentido, una negociación de identidades sociales y aspiraciones de clase.

Con el paso de los años y la transformación e incorporación de personas de clases medias y altas, la participación inicial en el carnaval estaba restringida no solo por motivos simbólicos, sino también por limitaciones materiales. El acceso al baile exigía inversiones económicas considerables.

Los registros en los diarios de campo confirman que, en las décadas pasadas, el acceso a las fraternidades o conjuntos folclóricos requería no solo de contactos familiares o sociales, sino de una considerable inversión económica en cuotas, trajes y viajes. En varios momentos se documenta que los costos de participación eran percibidos como un factor excluyente, especialmente antes de la consolidación económica de ciertos miembros de la familia.

Ya para bailar, obviamente tienes que destinar un dinero, o sea, un monto económico que tal vez no tenían al principio, cuando mi papá era niño e iba mucho a admirar a la Frater, hasta que, bueno, le empezó a ir bien a mi abuelito Walter. En su trabajo tuvieron mayor ingreso económico y también mi abuelita con la venta de las chompas y lanas, y se dio

la oportunidad de que bailen. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

El esfuerzo económico no se limitaba al pago de cuotas o adquisición de trajes; implicaba también un trabajo físico intensivo en la producción artesanal de los mismos. Esta situación evidencia cómo las estrategias familiares para participar en el carnaval combinaban una inversión económica y un trabajo manual, integrando así lo material y lo simbólico en el sostenimiento de las prácticas festivas.

Antes tampoco había muchos bordadores, casi todo se hacía en la casa [...]. Entonces, mi abuelita hacía las borlas de las botas de moreno, cosía los apliques, hacía todo, o sea, mi abuelita sabía hacer polleras [...], en la noche, después de las seis, se metía al cuarto de costura a coser sus trajes, a bordar los apliques, a hacer las borlas, hasta la medianoche, hasta la madrugada. Entonces, aparte de un esfuerzo económico para ella, ha sido un esfuerzo físico de hacer con tanto amor un traje, y durante cuántos meses, porque una persona sola hacer cuatro trajes es bastante, ¿no? (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Esta dimensión de sacrificio económico y físico, donde el acceso a los bienes culturales no depende solamente de la voluntad, sino también de las capacidades materiales, las redes de apoyo familiar y las estrategias adaptativas frente a las restricciones de

clase. No se trata entonces, de un intercambio de bienes y servicios, se centra en la producción, distribución y consumo de símbolos y significados que permiten a las personas construir sus identidades, redes sociales y expresar sus valores (García Canclini, 2004b). Por otra parte, las prácticas culturales en contextos populares responden a un deseo de consumo simbólico y son tácticas de sobrevivencia y pertenencia, donde los rituales y las fiestas funcionan como espacios de afirmación identitaria frente a dinámicas de exclusión socioeconómica (Serje, 2011).

A partir de aquí, es posible observar cómo las dinámicas de diferenciación social se expresaban también en el interior de los conjuntos folclóricos, marcando nuevas jerarquías simbólicas en el Carnaval de Oruro. Mero recuerda la creación de una nueva diablada elitista:

Uno de mis tíos, mi tío Tito, entró a bailar porque se creó una Fraternidad, una diablada nueva que se llamaba Los Pijes [ahora llamada Fraternidad Artística y Cultural La Diablada], entonces entró a bailar con ellos y claro, la diferencia era abismal. Las caretas de los diablos estaban decoradas con piedras preciosas, con rubíes, esmeraldas, etc. Efectivamente las caretas eran mucho más chiquitas y el traje era menos aparatoso, pero era carísimo. Por eso era la diablada de Los Pijes, porque realmente sus trajes eran un espectáculo. (Mero, comunicación personal, 15 de marzo de 2025)

La referencia a Los Pijes, muestra cómo, incluso dentro de la dinámica de inclusión en el carnaval, persistieron lógicas de distinción social adaptadas al contexto local (Bourdieu, 1984). Las nuevas fraternidades funcionaban como espacios de reproducción de estatus y diferenciación estética.

No obstante, esta movilidad hacia una participación más activa en el carnaval no fue homogénea en toda la familia. Anita, señala que del lado Saracho Prudencio, la distancia cultural y el rechazo hacia la festividad se mantuvieron más tiempo.

Para mí no sólo era un rechazo natural al carnaval, porque ellos nunca han tenido ningún contacto con el carnaval, sino también era un rechazo impulsado por este deseo de decir, ah no, yo soy de la alta sociedad, entonces el carnaval para mí es cosa desconocida, porque yo no conozco indios, digamos. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Este testimonio coincide con los planteamientos de Pérez Ruiz (2004), quien sostiene que las prácticas culturales tradicionales son apropiadas o rechazadas según las matrices de socialización y los imaginarios de pertenencia de las distintas clases sociales.

El impacto económico del carnaval era sentido profundamente en las dinámicas familiares. Como se pudo observar en el diario de campo, el costo de participar en el carnaval es realmente muy elevado, tanto que, en palabras de Anita, "hubiera sido más

rentable contratar una niñera, que mandarte a Oruro en vacaciones para que te cuidemos".

Finalmente, las memorias familiares evidencian cómo el acceso al carnaval también estaba mediado por la pertenencia a clubes sociales y redes de sociabilidad distintas a los conjuntos folclóricos: *"Antes, el carnaval en Oruro era para la gente de colegios particulares, las personas conocidas componían ciertos clubes como los Sharks, Country, Splendid [...] y hacían actividades paralelas, pero no participaban de las fraternidades"* (Mero, comunicación personal, 25 de marzo de 2025).

Esta separación entre clubes y fraternidades (conjuntos folclóricos) refleja una segmentación social que, se fue atenuando con la expansión patrimonial del Carnaval de Oruro, pero que en sus orígenes configuraba fronteras rígidas de participación (Romero, 2012).

La posición socioeconómica de la familia Saracho Prudencio influyó decisivamente en los modos de acercamiento, rechazo y posterior apropiación del Carnaval de Oruro. La transformación de las percepciones del carnaval como "fiesta de indios" hacia una celebración legítima y prestigiosa implicó no solo procesos

económicos y educativos, sino también resignificaciones profundas de identidad y pertenencia.

La comprensión de la posición socioeconómica en Bolivia requiere considerar el papel histórico de las élites nacionales como actores privilegiados en la configuración del orden simbólico y material. Las élites bolivianas no solo concentran poder económico, sino también capacidad de influencia sobre los sentidos de legitimidad cultural y social (Flores Quiroga, 2005). Su distancia respecto a expresiones culturales populares como el carnaval no es solo económica, sino también simbólica: durante décadas, estas élites construyeron un imaginario de prestigio basado en el distanciamiento de lo indígena y lo popular.

Esta actitud se vincula con lo que Saavedra (2015) denomina “racialización de la diferencia de clase” en el contexto boliviano. En este marco, el carnaval no solo era visto como ajeno por cuestiones estéticas o de gusto, sino también por su connotación étnico-racial, asociada históricamente a sectores mestizos e indígenas. La progresiva participación de sectores medios y altos en este tipo de eventos refleja una reconfiguración del capital simbólico que redefine qué prácticas son consideradas legítimas por las clases dominantes.

Por su parte, Carmen Beatriz Ruiz (2014) analiza cómo las élites bolivianas han mantenido mecanismos de exclusión y reproducción simbólica a través de instituciones sociales, educativas y festivas. Espacios como clubes privados, colegios de élite y festividades “alternas” al carnaval tradicional fueron formas de crear y sostener fronteras de clase. La progresiva inclusión de estas élites en el Carnaval de Oruro puede interpretarse como una estrategia de apropiación simbólica en contextos de transformación sociopolítica nacional.

Esta integración no implica necesariamente una ruptura con las lógicas de distinción. Como evidencia el testimonio sobre la creación de la fraternidad Los Pijes, la incorporación de sectores acomodados al carnaval reproduce nuevas formas de diferenciación interna, donde la estética, el lujo y el acceso a recursos económicos se transforman en marcadores de estatus. Así, la participación de las élites en el carnaval puede entenderse como un mecanismo de rearticulación de privilegios, más que como una disolución de las jerarquías sociales existentes.

2.2 Vínculos que danzan: dinámicas familiares en torno al Carnaval

La participación de los miembros de la familia Saracho Prudencio en el Carnaval de Oruro es el resultado de dinámicas familiares que facilitan, modelan y resignifican la experiencia festiva. Las redes de parentesco no solo habilitan el acceso al carnaval, sino que actúan como espacios de transmisión de saberes, recursos, afectos y sentidos de pertenencia. En este entramado, las prácticas de participación se configuran colectivamente, atravesadas por relaciones de género, memorias intergeneracionales y vínculos emocionales que sostienen la continuidad de la tradición. El siguiente apartado examina, por un lado, cómo las redes familiares impulsan y sostienen la participación de los bailarines y, por otro lado, cómo las relaciones de género han condicionado las formas de inserción en la fiesta, evidenciando transformaciones significativas a lo largo del tiempo.

2.2.1 La participación como legado familiar

La participación en el Carnaval de Oruro se construye en el seno de vínculos familiares que actúan como nodos dinámicos de transmisión, sostén y renovación de la tradición festiva. Más allá de ser un hecho individual, el acto de bailar, organizar o

acompañar dentro del carnaval refleja una red de relaciones afectivas y simbólicas que configuran trayectorias colectivas. En este entramado, la familia no solo habilita el acceso a la participación, sino que resignifica la experiencia festiva al integrarla en las historias, emociones y proyectos comunes de varias generaciones.

Las redes familiares son “el conjunto de vínculos relacionales que los miembros de una familia establecen y reconfiguran dinámicamente a lo largo del tiempo, en función de los efectos, los recursos y las tradiciones compartidas” (Fairlie & Frisancho, 2014, p. 27). En el caso del Carnaval de Oruro, estas redes actúan como catalizadores de participación, donde las trayectorias individuales están siempre entrelazadas con decisiones colectivas.

Por otro lado, los procesos culturales no se transmiten de manera lineal ni unidireccional, sino a través de mediaciones, donde las familias desempeñan un rol crucial como traductores simbólicos que reinterpretan las prácticas culturales en función de sus propias historias, valores y condiciones de vida (Martín-Barbero, 1993).

Los relatos familiares recopilados muestran cómo figuras específicas, principalmente las abuelas, han sido impulsoras

decisivas para la participación de las nuevas generaciones en el Carnaval de Oruro.

Mi mamá nos hizo los trajes, nos hizo las caretas, etc. Entonces ella fue la que nos lanzó a los cuatro [tres hermanos y el papá] a participar del carnaval y efectivamente todos nos enamoramos de esta fiesta. [...] realmente mi mamá era muy fanática, además que empezó a aprender, a escuchar, a averiguar de qué trataba, por qué había surgido, qué significaba cada cosa. Entonces ella también nos contaba y a los inquilinos que vivían en la casa también y hablaban todo el tiempo del carnaval, de por qué se hacía una cosa, por qué se hacía la otra. (Mero, Comunicación personal, 15 de marzo de 2025)

Este testimonio ilustra cómo las redes familiares no solo sostienen la participación logística (confección de trajes, organización de actividades), sino que también transmiten narrativas y sentidos que enraízan la práctica festiva en la vida cotidiana. Las redes culturales familiares son espacios de producción compartida de sentido donde el hacer (participar, confeccionar, organizar) está unido al contar (narrar la historia, explicar símbolos, resignificar la tradición) (Ardèvol, 2021).

Figura 30. Hermanos Romero (Lugui, Javier y Mero) en la terraza de la casa (c. Junín) un domingo de carnaval



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 1990.

La consolidación de estas redes no es automática, sino que responde a momentos específicos de decisión y compromiso. En los relatos del tío Mero se destaca cómo una figura femenina -en este caso, su mamá Hilda lidera la incorporación familiar al carnaval, organizando la participación escénica de hijos, sobrinos y nietas.

Cuando tuve a mis hijas yo sabía que quería que sean parte de esto y afortunadamente ellas desde muy

pequeñas lo vivieron, porque la verdad es que la abuelita Hilda vivía alrededor del carnaval y le encantaba contar, le encantaba hacer, le encantaba ir a ver. Cuando el carnaval todavía pasaba por mi casa, bueno por ahí cerca, mi mamá salía y estaba ahí todo el día, efectivamente no duraba tanto como ahora, pero y llevaba a todos los sobrinos, a todos los nietos, siempre, siempre se ha encargado de hacer esas cosas. (Mero, Comunicación personal, 15 de marzo de 2025)

Estos fragmentos refuerzan la idea de que las prácticas comunicativas en las familias no solo son formas de transmisión de información, sino modos de producción de identidades compartidas (Mata, 2006).

En otros relatos, se evidencia la transmisión intergeneracional del deseo de participar como cuenta Cristina, mi mamá:

Cuando tú eras niña y se presentó la oportunidad, porque era una oportunidad solo porque mis primas estaban bailando, me acordé de esa oportunidad que tuve de bailar y dije, bueno, veamos cuánto va. Francamente, no pensé que ibas a resistir, eras muy chiquitita y por toda la rigurosidad de la Fraternidad, pensé que te ibas a asustar, que me ibas a decir que no, que te saque [...] y no pasó, y no te detuviste. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

La construcción de redes familiares en torno al carnaval no solo se sostiene en los actos explícitos de organización o transmisión

de saberes, sino también en los afectos que consolidan la pertenencia. La importancia de los vínculos emocionales queda de manifiesto cuando el deseo de ver a un ser querido, en este caso su propia hija, participar motiva esfuerzos colectivos para su inclusión, aun cuando existan dudas sobre la viabilidad de su permanencia. Esta dimensión afectiva prepara el terreno para comprender cómo los pequeños actos de apoyo familiar configuran trayectorias culturales duraderas.

El fortalecimiento de las redes familiares también se produce a partir de afectos colectivos: *"Toda la familia era como: la Rafita, la primita, la sobrinita, la cosita chiquitita, rubiecita [...] entonces todos estaban dispuestos a hacer algo para que puedas bailar"* (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025).

La práctica del carnaval se convierte, de este modo, en un ritual de afirmación comunitaria, reforzando por el acompañamiento y el cuidado afectivo. Además, el apoyo emocional, las redes familiares también movilizan recursos económicos y logísticos:

Siempre ha aparecido alguien que ha contribuido para que todo eso sea pagado y que no me signifique un golpe económico tan fuerte [...] tu abuelita [Ana María], tu tía Magui [...] Entonces, entre ellas, cómplices tuyas también podían pagar todas esas cosas que yo ya no podía. ¿Y qué tenía que hacer yo? Tenía que acompañarte y obviamente el sacrificio

porque tu fin de semana perdido era también mi fin de semana perdido. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

La mediación intergeneracional no solo garantiza la continuidad de la participación, sino que resignifica la práctica misma, dotándola de un profundo contenido emocional y de pertenencia identitaria.

Acompañarte, que me acompañe mi mamá en la travesía, de ver a mi hija en el carnaval también ha sido bien importante porque era otra actividad que tú no has visto porque estabas bailando. Pero a su vez, como tú, digamos, Rafa, estaba acompañada de su mamá y yo, Kitty, estaba acompañada de mi mamá. Y mi mamá estaba acompañada de su mamá. Entonces, todo nuestro linaje femenino estaba involucrado en ese hecho que le llamamos carnaval. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

De esta manera, el carnaval se configura como un espacio en el que convergen memorias familiares, aspiraciones personales y proyectos colectivos, reafirmando las redes familiares como dispositivos esenciales en la reproducción del patrimonio cultural inmaterial (Pérez Ruiz, 2004).

Esto pudo comprobarse en los diarios de campo, ya que de enero a marzo el apoyo familiar de figuras claves como mi tía Magui, mi abuela Ana María, mi mamá Cristina y mi tío Jaime permitieron

y contribuyeron a mi participación en el carnaval. A pesar de que este año, la matriarca de la familia ya no está presente (abuelita Arminda), la participación de las diferentes generaciones de las mujeres de la familia siguió presente. Todas apoyándose entre abuelas, madres y nietas.

Figura 31. Mujeres de la familia Saracho Prudencio bailando en el carnaval en distintas épocas (Cristina, yo, Adriana, Fabiola y Anita)



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2025.

En el proceso de transmisión de la participación en el carnaval, los vínculos afectivos se entrelazan con la construcción de sentido espiritual. Anita narra uno de los recuerdos más significativos de su infancia junto a su abuela Hilda:

Recuerdo estar llorando en su cama con ella y decirle: Abuelita, yo quiero bailar y no puedo y me han dicho que no voy a bailar, pero yo quiero bailar, a mí me encanta. [...] me imagino que en ese momento ella utilizó eso para enseñarme también que se baila por fe. Entonces ella me dijo, rézale a la Virgen del Socavón [...] y dile que quieres bailar, que te haga el milagro de bailar. [...] yo creo que ese momento ha sido clave, porque desde ese momento la Virgen del Socavón me cumple los milagros desde el más fácil hasta el más difícil. (Anita, Comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Esta anécdota muestra cómo las redes familiares no solo facilitan la participación, sino que también ritualizan las experiencias, imbuyéndolas de sentidos religiosos y emocionales que refuerzan el compromiso individual y colectivo. Las prácticas de patrimonio cultural inmaterial son sostenidas por la recreación afectiva de sus significados en cada nueva generación (Pérez Ruiz, 2004).

La participación en el carnaval se convierte así en una rutina familiar, en un evento que estructura temporalmente la vida familiar y refuerza los lazos sociales. Como relata Anita, el

carnaval “*se volvió una rutina familiar*” para todos los que vivían dentro y fuera de la ciudad de Oruro.

Estos patrones de acción colectiva consolidan la pertenencia familiar al carnaval y también reflejan la manera en que la cultura se integra al quehacer cotidiano, en un proceso donde tradición y modernidad se articulan en nuevas formas de experiencia social adaptadas a nuevos contextos.

Finalmente, las memorias familiares evidencian que el fortalecimiento de las redes familiares también se vincula a la ampliación de la participación; hijos, sobrinos, nietos y hasta familiares políticos son integrados a la festividad, extendiendo la red más allá de los vínculos inmediatos.

2.2.2 Roles en movimiento: Relaciones de género y participación

Históricamente, la participación en el Carnaval de Oruro estuvo mediada por relaciones de poder y representaciones de género que delimitaban quién podía ocupar el espacio público festivo. En sus orígenes, las entradas carnavales eran protagonizadas exclusivamente por hombres, en el marco de organizaciones gremiales vinculadas al trabajo urbano, mientras que las mujeres y los niños quedaban relegados a los márgenes de la celebración.

Esta exclusión de género no solo era material, sino simbólica: configuraba imaginarios que definían el carnaval como un espacio esencialmente masculino.

Mi abuela Amalia, que ella ya vivía en Oruro, no participaba en nada del carnaval porque no era como lo conocemos ahora [...] la sociedad orureña no participaba. Tampoco las mujeres ni los niños, era una entrada únicamente de los varones que participaban en los gremios [...]. (Mero, comunicación personal, 15 de marzo de 2025)

Estas lógicas no son meramente culturales, sino que se sostienen en una estructura de relaciones de género que asignó históricamente a las mujeres roles de soporte, cuidado y silenciosa abnegación, aun cuando estén involucradas en la reproducción simbólica y material de prácticas culturales (Lagarde, 2005). En el contexto del carnaval, esta abnegación se expresa en la figura de la madre que organiza, financia y sostiene la participación familiar, pero que rara vez es protagonista.

Tal es el caso de doña Hilda, quien dedicó años de trabajo, cuidado y gestión emocional para que sus hijos participaran activamente en el carnaval:

Entonces mi mamá nos hizo los trajes, nos hizo las caretas, etc. Entonces ella fue la que nos lanzó a los cuatro a participar del carnaval y efectivamente todos nos enamoramos de esta fiesta [...] el orgullo

era que nosotros bailemos, no participar ella precisamente, sino que bailemos nosotros, que sus hijos estén, que su esposo esté. (Mero, comunicación personal, 15 de marzo de 2025)

Este relato da cuenta de una forma de participación significativa, pero invisibilizada. Las prácticas comunicativas femeninas en el espacio privado son fundamentales para la construcción de sentidos colectivos, aunque con frecuencia no sean reconocidas como actos de participación (Mata, 2006). En este caso, la transmisión del entusiasmo por el carnaval, el conocimiento de sus símbolos y su historia, y la facilitación del acceso a la danza para los hijos, conforman un rol de mediación activa que permite la continuidad del patrimonio cultural.

La narrativa de participación como una tarea colectiva liderada por las mujeres no es aislada ni excepcional; se repite a lo largo de las generaciones en distintos relatos que muestran cómo las mujeres de la familia asumieron el liderazgo organizativo, simbólico y afectivo en torno al carnaval. Este patrón dio continuidad a la participación y presencia en el tejido social de la fiesta.

Como describe el tío Mero: *“La impulsora de nuestra participación, de que nosotros vivamos el carnaval de Oruro, ha sido mi mamá Hilda [...] ella organizaba, ella hacía, ella hablaba*

y mi papá la acompañaba” (comunicación personal, 15 de marzo de 2025). Esta estructura familiar refleja una dinámica común en muchas celebraciones tradicionales en América Latina, donde la mujer no ocupa el centro visible de la escena, pero construye y sostiene todo lo que ocurre alrededor. En este sentido, lo que se observa no es solo una omisión histórica de la participación de la mujer, sino una apropiación progresiva de roles simbólicos que han comenzado a ser resignificados en las últimas décadas.

Anita profundiza la reflexión de su papá al sugerir que su abuela Hilda podría haber sido una de las primeras mujeres en bailar, si el contexto cultural de su época lo hubiera permitido:

Tal vez hubiera sido la primera mujer en bailar, porque le encantaba. Pero también tenía mucho que ver con el pensamiento de la época. En esa época, aunque ella era una mujer muy distinta, y yo pienso que si el feminismo, por ejemplo, hubiera estado en auge en ese momento, estoy segura de que ella hubiera sido feminista, porque tenía unos pensamientos muy revolucionarios. [...] yo pienso que no, no se le ocurrió [bailar], o sea, era como un imposible por el pensamiento de la época. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

La resignificación actual de las relaciones de género se hace visible en el modo en que nuevas generaciones interpretan el legado de sus *ancestras*. Desde una perspectiva contemporánea,

el deseo de participar no se deposita únicamente en los otros (hijos, esposos, sobrinos), sino que se reivindica como derecho propio. Esta reinterpretación evidencia un tránsito desde la abnegación hacia la participación, donde las mujeres jóvenes no solo organizan y acompañan, sino que ocupan un lugar central en el ritual carnavalero.

Yo pienso que mi abuelita sí se ha sentido cohibida por ser mujer. [...] Ella (doña Hilda, en ese momento, se ha visto reflejada en ti, [...] se ha visto reflejada en tu mamá y se ha visto reflejada en mí cuando yo también he querido bailar [...] porque tal vez para ella, que ahora pueden bailar las mujeres, entonces que bailen. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Este tipo de reflexiones se enmarcan en genealogías femeninas, es decir, formas de transmisión, recuperación y reconocimiento de historia, valores y deseos entre mujeres de distintas generaciones (Lagarde, 2001; Muraro, 2023). Las prácticas culturales de las mujeres, incluso cuando no son visibles públicamente, generan formas de memoria activa y reconfiguración de lo simbólico que permite resistir y reapropiarse de espacios como el carnaval (Robles Ruiz & Guerrero De La Llata, 2019). El gesto de la abuela que confecciona el traje, organiza los horarios de ensayos o brinda apoyo logístico al resto de la familia, no solo materializa su amor,

sino que canaliza, a través de los cuerpos de sus nietas y sobrinas, una participación que históricamente le fue negada.

Figura 32. Mi mamá Cristina conmigo en nuestro primer Lunes del Diablo, luego de la presentación en la plaza principal



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2006.

La carga simbólica del carnaval como espacio de pertenencia y visibilidad se reactiva en los relatos de quienes vivieron ese paso de la exclusión a la participación escénica:

Para mí es muy mágico y muy significativo que haya sido mi abuelita, porque ella amaba el carnaval, o sea, por ella ha empezado todo eso, y que ella me haya dado esa llave de acceso, para mí es algo mágico. [...] Y es algo que para mí hace una conexión increíble con ella. (Anita, comunicación persona, 25 de marzo de 2025)

Este tipo de testimonios revelan la profundidad simbólica que encierra el gesto cotidiano y silenciosos de quienes, como muchas mujeres en esta familia, participaron desde los márgenes sin estar en el escenario del carnaval. Mis abuelas, tías y madre fueron portadoras de una voluntad transmitida a través del cuidado, la gestión y el apoyo incondicional. En ese marco, la entrega de una careta, la confección de un traje o una palabra de aliento encarnaban actos de resistencia generacional que tuvo resultado en la participación de Anita y posteriormente de la mía en toda la actividad carnavalera.

El análisis de estas experiencias permite comprender que la participación de la mujer en el Carnaval de Oruro implicó una lucha constante por el reconocimiento. Desde los márgenes de la escena pública, las mujeres han gestado formas de resistencia simbólica que, hoy, se manifiestan en una presencia activa y consciente, en un escenario que durante décadas les fue ajeno.

Como se reflexionó en una entrevista con Anita: “Y si te das cuenta, en nuestro lado [familia Saracho Prudencio] solo hemos bailado nosotras, o sea, mujeres. El tío Jaime nunca ha bailado, pero después tus primos, aunque el Tadeo quería cuando era niño, nunca bailó tampoco” (comunicación personal, 25 de marzo de 2025).

Este reconocimiento muestra cómo las mujeres han consolidado una posición central en la vivencia de esta tradición. Lo que antes era una responsabilidad asumida desde el borde (acompañar, apoyar, sostener) se convirtió en una forma de participación escénica (explicación detallada más adelante). Esta transformación intergeneracional demuestra que el carnaval no solo fue un espacio de resistencia, sino también un campo de conquista simbólica para las mujeres de la familia.

Desde el marco de la teoría feminista del cuidado, el papel de las mujeres en el Carnaval de Oruro puede entenderse no solo como una participación indirecta, sino como un acto central de sostenimiento y reproducción de la vida cultural y simbólica. Esta teoría plantea que el cuidado es una práctica social, política y relacional, históricamente feminizada e invisibilizada por las estructuras patriarcales (López Gil, 2017). Lejos de ser una función privada, el cuidado configura un entramado de relaciones

que sostienen la vida en su dimensión más amplia: desde lo corporal y afectivo hasta lo comunitario y cultural. En este sentido, las acciones de doña Hilda, como confeccionar trajes, organizar la logística familiar o transmitir el entusiasmo por el carnaval, deben ser leídas como expresiones de una ética del cuidado que articula compromiso, afecto y participación silenciosa, pero profundamente transformadora.

El cuidado no es solo una actividad material, sino un sistema de relaciones sociales que articula el mundo simbólico, emocional y político (Jiménez-Ramírez, 2018). Bajo esta lógica, la intervención de las mujeres en el carnaval, aunque no siempre visible en los espacios públicos, es fundamental para la continuidad de la práctica festiva. Esta contribución, aunque realizada desde el ámbito doméstico o informal, genera una forma de poder que se manifiesta en la gestión emocional, el acompañamiento sostenido y la mediación.

Asimismo, puede ser comprendido como una categoría analítica feminista que permite visibilizar las estructuras de desigualdad y poner en valor las tareas históricamente asignadas a las mujeres (Moliner, 2019). Las mujeres de la familia Saracho Prudencio, al sostener emocional y organizativamente la participación en el carnaval, no solo reproducen la fiesta: resignifican su rol y

convierten el cuidado en una forma de intervención cultural y política que habilita nuevas formas de habitar lo público.

Desde la economía feminista, el trabajo de cuidado es el soporte invisible pero estructural que hace posible la vida social, la producción económica y la reproducción de la cultura (Carrasco, 2014). En este marco, las mujeres no solo contribuyen como soporte, sino como infraestructura viva de la tradición: sus gestos, tiempos, saberes y afectos son lo que permite que la fiesta continúe, evolucione y se transmita. Al confeccionar trajes, guardar memorias, acompañar ensayos o motivar a las nuevas generaciones, sostienen una genealogía afectiva que ha transformado lo que antes era acompañamiento invisible. De esta manera, el cuidado se revela no solo como una ética, sino como una praxis política encarnada en cuerpos y afectos que habilitan a hijas, nietas y bisnietas a ocupar con firmeza y orgullo el espacio público carnavalero.

Aunque durante generaciones las mujeres de la familia no ocuparon un rol central en la danza, su participación fue constante y transformadora desde los márgenes. Hoy, en un contexto de cambio social, son precisamente las mujeres, nietas y bisnietas, quienes continuaron bailando, tomando el lugar de sus madres, abuelas y bisabuelas ayudaron a construir en silencio.

Así, se consolida una línea de continuidad de la mujer en la vivencia carnavalera.

2.3 Formas de participación en el Carnaval

La experiencia del Carnaval de Oruro se manifiesta en múltiples dimensiones que trascienden el acto visible del baile. Las formas de participación adoptadas por la familia Saracho Prudencio dan cuenta de una compleja red de vínculos afectivos, disposiciones corporales, decisiones compartidas y gestos cotidianos que configuran la vivencia festiva como una práctica relacional. Este apartado examina cómo el involucramiento con la festividad toma distintos matices: desde las contribuciones silenciosas y estructurales que permiten la continuidad del ritual, hasta la incorporación plena al cuerpo de baile con expresión de pertenencia y memoria.

La categoría de participación en esta investigación se comprende desde una perspectiva ampliada y situada, que trasciende la visión tradicional centrada en la acción explícita o visible. En lugar de reducirla a la mera presencia física o desempeño escénico, la participación es entendida como una práctica social compleja, compuesta por múltiples niveles de involucramiento simbólico, emocional, organizativo y corporal. La participación cultural es una forma de intervención en la vida colectiva que se

construye desde los márgenes tanto como desde el centro, y que produce sentido en función de la experiencia vivida, los vínculos afectivos y las relaciones de poder (T. Martínez et al., 2018).

Esta mirada se alinea con lo planteado por González Martínez (2021), quien propone una noción de participación comunicativa que reconoce las formas no institucionalizadas de intervenir en el espacio público: narrar, cuidar, recordar, sostener, facilitar. Bajo esta perspectiva, participar no siempre implica hablar o actuar visiblemente, también incluye escuchar, acompañar, transmitir, organizar o estar. Así, la participación en el carnaval no se limita a bailar o desfilas, sino que abarca un repertorio amplio de prácticas que hacen posible la existencia misma del evento, muchas veces desde lo invisible o lo doméstico.

Lejos de concebir la participación como una dicotomía entre presencia y ausencia, las entrevistas analizadas revelan una gama de intervenciones donde cada integrante aporta desde su lugar. Estas trayectorias permiten comprender que el carnaval se construye colectivamente, y que cada rol, aunque situado en distintos planos de visibilidad, forma parte de un entramado cultural que mantiene viva la tradición.

En este sentido, propongo sustituir la clásica distinción entre *participación activa* y *participación pasiva* por las nociones de

participación escénica y participación relacional. Esta propuesta busca reconocer la diversidad de formas en que los sujetos se vinculan al carnaval, evitando jerarquías implícitas que desvalorizan aquellas acciones que, aunque no visibles en el espacio público, son fundamentales para la sostenibilidad emocional, material y simbólica de la fiesta. Inspirada en la ética del cuidado (Jiménez-Ramírez, 2018; López Gil, 2017) y en los enfoques de comunicación desde abajo (Sáez Baeza & Barranquero, 2022), esta categorización permite visibilizar la participación de quienes sostienen la festividad desde gestos cotidianos y afectivos. Así, bailar no es la única forma de estar: confeccionar trajes, acompañar, motivar o recordar también constituyen actos de participación plena, donde lo escénico y lo relacional se entrelazan para dar vida, cada año, al carnaval.

2.3.1 La otra forma de estar: participación relacional y trabajo invisible

La participación relacional en el Carnaval de Oruro fue fundamental para la sostenibilidad del festejo en muchas familias, aun cuando no siempre la reconocieron como tal. Esta forma de presencia, que no implica necesariamente bailar en la entrada, se manifiesta en el trabajo logístico, afectivo, económico, emocional o simbólico que muchas personas, sobre todo mujeres, han

desempeñado desde los márgenes visibles del desfile. Por otro lado, la comunicación no es solo transmisión de información, sino también construcción de sentido desde los espacios cotidianos, y en este contexto, las mujeres que no bailaban ejercieron una forma de participación sutil, pero determinante (Mata, 2006; Robles Ruiz & Guerrero De La Llata, 2019).

La noción de *participación pasiva*, que aquí se utiliza como *participación relacional*, no remite a una actitud indiferente o ausente, sino a una forma de estar en el carnaval desde lugares históricamente invisibilizados, como el hogar, el rol de madre o el de gestora informal. Estas formas de participación constituyen prácticas de cuidado, acompañamiento emocional y producción material que sostienen el evento festivo sin aparecer en escena. Son “prácticas silenciosas de sentido”, donde el cuerpo está fuera del desfile, pero presente en el proceso (Cervantes & Valadez, 2017).

Estas formas de participación relacional se configuran, por ejemplo, en el trabajo de quienes confeccionan trajes, preparan alimentos, cuidan a los niños o mantienen viva la tradición a través de la narración oral. Este tipo de acciones constituyen una “comunicación desde abajo”, una forma de acción cultural que no necesariamente busca visibilidad, pero que produce vínculos y

sostiene identidades (Sáez Baeza & Barranquero, 2022). En este sentido, lo pasivo no es sinónimo de pasividad, sino de una participación que opera desde la sombra, con impacto estructural.

Desde la ética del cuidado, esta modalidad relacional no solo merece reconocimiento, sino que constituye una dimensión política en sí misma. Quienes participan desde el acompañamiento, el afecto y la planificación material de la fiesta, reproducen cultura y construyen comunidad. En el contexto de la familia Saracho Prudencio, estas prácticas fueron fundamentales para que hijas, hijos, nietas y nietos pudieran ocupar la escena carnalera. Así, la participación relacional aparece como una infraestructura afectiva que, aunque históricamente invisibilizada, ha sido el pilar indispensable del entramado festivo.

Uno de los ejemplos más explícitos es el de las mujeres de generaciones anteriores, que por motivos culturales o de época no pudieron participar activamente, pero que fueron catalizadoras del involucramiento familiar:

Entonces, para mí, una demostración de mucho amor, tanto a sus hijos como al carnaval, es el hecho de decir; me encanta el carnaval, entonces quiero que mis hijos bailen en el carnaval. Obviamente, yo ahorita, como mujer de esta época, diría; me encanta

el carnaval, yo quiero bailar. O sea, no pensaría en un tercero que baila, aunque sea mi hijo. Pero en esa época, tal vez, la demostración más grande de amor a tus hijos y al carnaval, es; me encanta el carnaval y yo quiero que mis hijos, o sea, mi creación más preciada, bailen en el carnaval. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

El no poder participar bailando no impidió que las abuelas de la familia participaran de formas transformadoras. Canalizaron ese deseo en acciones concretas: ahorrar durante todo el año para pagar las cuotas de carnaval, coser apliques, bordar borlas, forrar sombreros, hacer polleras, recoger chamarras o acompañar a los hijos a ensayos y presentaciones. Así lo relata Anita sobre su abuela Hilda:

Mi abuelita hacía las borlas de las botas de moreno de mi tío Luguí, por ejemplo, cosía los apliques, hacía todo. Entonces, ella se pasaba, la mañana vendiendo las chompas para financiar económicamente el carnaval, y en la noche, se metía al cuarto de costura a coser sus trajes, a bordar los apliques, a hacer las borlas, hasta la medianoche. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Estas acciones, que podrían considerarse periféricas, son en realidad parte esencial del tejido cultural que hace posible el carnaval. Son formas de participación emocional, material y simbólica que sostienen, multiplican y transforman la experiencia

festiva. El patrimonio cultural inmaterial se reproduce en la medida en que las comunidades lo recrean desde sus condiciones y vínculos (Pérez Ruiz, 2004). En esta lógica, la participación relacional no es ausencia, sino una forma distinta de intervención.

Figura 33. Don Walter y doña Hilda con su hijo Javier



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 1982.

Algunos relatos revelan cómo incluso quienes se resistieron inicialmente a la participación, acabaron integrándose a ella. La aceptación fue un proceso progresivo, muchas veces impulsado por el afecto:

Yo me acuerdo de que el año que yo bailé, yo creo que ha sido la última resignación de los abuelos [Adán y Arminda] porque el abuelito ha hecho toda mi capilla, ha hecho mis botas. [...] entonces creo que ahí ha sido el momento en el que los abuelitos dijeron... Nos rendimos, nos rendimos ante el carnaval. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Este gesto simbólico de “rendirse” expresa el poder que tiene el carnaval para involucrar incluso a quienes no lo vivieron desde dentro. En otros casos, el apoyo venía desde la logística silenciosa: preparar los bocaditos para las veladas, acompañar los recorridos, transportar a los bailarines para que recojan sus trajes, coser y acomodar las partes que faltaban. Estas tareas cotidianas se transformaron en rituales compartidos que reforzaban los lazos familiares y comunitarios.

Dentro de esta participación silenciosa y continua, se destaca también el papel de las mujeres que, sin ser bailarinas, desarrollaron un vínculo profundo y duradero con las instituciones del carnaval. No se trataba únicamente de

acompañar a sus hijas, su participación fue un acto de pertenencia y construcción de historia compartida.

Entonces, más allá de verse ligadas a nosotras como danzarinas, ellas tienen un vínculo con esas instituciones, son parte de esas instituciones, han marcado historia en esas instituciones, y esas instituciones han marcado también su vida y su círculo social. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Estas redes afectivas e institucionales reflejan cómo el sentido de pertenencia se construye en múltiples dimensiones, no solo a través del baile, sino del acompañamiento sostenido, la memoria y el compromiso con los conjuntos folclóricos.

Figura 34. Mi mamá, Cristina, en los camerinos acompañándome antes de una presentación de la diablada



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2014.

La figura de las mamás Magui y Cristina también se destaca en varios relatos como “hermanas Fraternas”. Ellas no bailaban en la Fraternidad Artística y Cultural La Diablada (Frater), pero vivían la fraternidad con igual intensidad que sus hijas (Anita y yo):

Tu mamá y mi mamá, después de tantos años de haber estado en la Frater, en las veladas, en los ensayos, en los recorridos, en las reuniones, asambleas y todas esas cosas, han sido hermanas

Fraternas, ¿no? Si bien no han bailado, han sido aguateras y también han sido parte de esa institución, y se sienten ellas movidas también por esas instituciones. [...] iban al rodeo de arcos en los Cocanis para comer el fricasé. Y eso no es solamente ir a comer, es también tener un contacto y una relación y estar ligados a esas instituciones. Entonces, quieran o no, ellas están, tienen un contacto, tienen un vínculo con la Frater, con los Cocanis y ahora que tú estás en los tinkus, también la familia, como familia, va a tener una historia y un contacto en los tinkus, porque vamos marcando historias con las instituciones que vamos compartiendo. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Estas prácticas sociales que no se inscriben en el protagonismo escénico, pero que consolidan el tejido institucional, emocional y simbólico de la experiencia cultural (Robles Ruiz & Guerrero De La Llata, 2019). La pertenencia, en este caso, no está dada por la danza, sino por la vivencia compartida y sostenida.

Figura 35. Lunes del Diablo y del Moreno: Rodeo de arcos con los Cocanis



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2024.

En algunos casos, el contacto con el carnaval fue una rutina compartida en familia: desde ahorrar para los trajes y cuotas,

acompañar a los ensayos, hasta organizar “campings de ciudad” en el auto para ver los recorridos:

Los abuelitos se preparaban durante la semana para ir a ver el ensayo del domingo, para verlas a ti, a la Anita, y era como un camping de ciudad para ellos, porque se preparaban, qué sé yo, cafecito en el termo, sandwichitos, y preparaban cosas para ustedes, de manera tal que cuando tenían su descanso, corrían al auto y tomaban té, básicamente, en el auto, mientras esperábamos y estábamos ahí. Era una rutina de fin de semana para ellos, el que llegemos a Oruro. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

Estos relatos muestran cómo la experiencia del carnaval se entreteje con la vida familiar, no solo a través del baile, sino también del vínculo emocional que se construye en torno a él.

Figura 36. Familia Saracho Prudencio (Arminda, Magui, Rafaela y Anita) listas en el auto para la excursión de ciudad



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2008.

Muchas de las mujeres de la familia vivieron el carnaval como si ellas mismas bailaran:

Sí, me sentía como parte de esa comunidad, como si la que bailara fuera yo. Y, de hecho, hasta ahora incluso, el domingo ha pasado la tropa de la Frater, yo estaba la gradería y el Berni, Hugo y demás me han saludado, me han hablado, se acuerdan de mí. Yo también los veo, los espero, los saludo y soy parte de

ellos y de sus memorias también. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

Así también lo expresa la tía Magui, refiriéndose a sus hijas (Anita y Adriana) y su exesposo (Mero): *“Yo disfrutaba a través de ellos desde que empezaron a bailar y no dejaron de hacerlo hasta ahora”* (comunicación personal, 26 de marzo de 2025).

Estas formas de participación relacional, aunque no sean visibles en la entrada, se expresan en gestos, rutinas, cuidados, presencias, esperas y renunciaciones. Forman redes de apoyo que sostienen a la continuidad de las prácticas culturales. La comunicación relacional se expresa también en los gestos cotidianos y los rituales compartidos (Fairlie & Frisancho, 2014; Garza Guzmán, 2009). Ayuda a comprender que incluso el rol de quien espera o acompaña es parte de una puesta en escena social que da forma a la identidad colectiva.

Figura 37. Cristina como aguatera del bloque de diabladas durante el recorrido de la diablada



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2015.

En la familia Saracho Prudencio, los relatos dan cuenta de cómo figuras periféricas fueron incorporándose, resignificando su rol. Desde la madre que lucha contra el gasto económico hasta el abuelo que termina ayudando a cargar bocaditos, todos participan en un vínculo que sostiene el carnaval. La participación relacional es, por tanto, una forma de presencia

significativa, capaz de construir memoria, comunidad y transmisión simbólica.

2.3.2 Cuerpo en escena: sentidos de la participación escénica

La participación escénica se manifiesta en la presencia visible y ritualizada del cuerpo en el carnaval. Se trata de una forma de intervención simbólica que implica ocupar el espacio público mediante la danza, el vestuario y la performance de identidades colectivas. En este plano, el cuerpo se convierte en portador de memorias, valores y vínculos afectivos. El cuerpo que baila no solo ejecuta una coreografía: narra una historia encarnada, transmite saberes intergeneracionales y reactualiza sentidos culturales en cada movimiento (Bojórquez et al., 2021).

Esta forma de participación es también una afirmación subjetiva y política, en la que los sujetos reconfiguran su lugar en el mundo a través de lo festivo. Bailar no es solo una práctica artística o recreativa, sino una forma de pertenecer, resistir y tomar la palabra simbólicamente. En este sentido, la participación escénica permite que las mujeres jóvenes de la familia, al ocupar el centro de la escena, resignifiquen el legado de sus *ancestras*, transformando la abnegación en capacidad de acción. El cuerpo en movimiento es un dispositivo expresivo donde convergen

género, clase e historia, y en el que se disputa activamente la pertenencia cultural (Cárdenas & Morales, 2019).

Desde esta perspectiva, la participación escénica en el Carnaval de Oruro es una forma de expresión simbólica que se vive en los cuerpos, los vínculos familiares y sentidos contruidos a lo largo del tiempo. No se trata únicamente de bailar, sino de encarnar una práctica cultural cargada de rituales y memoria. La cultura es una construcción de significados que se resignifican en el hacer cotidiano, en el compartir comunitario y en los relatos que dan forma a la experiencia (Hall, 2010).

Los testimonios y los registros de campo muestran cómo el ingreso al carnaval se inicia muchas veces en la infancia, a través de juegos, imitaciones o roles asignados en el entorno familias:

Como el tío Tito nos dejó sus trajes y en la casa que vivíamos teníamos inquilinos, porque teníamos varios cuartitos, los obligábamos a los inquilinos a jugar a la diablada. Entonces uno de nosotros, de los hermanos, era el ángel y bailaba como ángel y todos los demás teníamos que ir detrás de él, como los diablos que están sometidos. Entonces en realidad así fue como inició nuestro interés en el carnaval. (Mero, comunicación personal, 15 de marzo de 2025)

Aquí se ve cómo la diablada, más que una danza, se convierte en una experiencia inicial, recreada en el espacio doméstico y

proyectada como deseo colectivo. El patrimonio inmaterial se transmite por medio de la reproducción de prácticas y símbolos en el entorno cotidiano (Pérez Ruiz, 2004). Este inicio lúdico configura una mirada desde la niñez, donde el carnaval se inscribe como parte del paisaje familiar.

El ingreso informal de varios miembros de la familia al carnaval se produce luego como un acto colectivo. Mero relata: “El primer año que ya nosotros éramos más grandecitos, ella dijo no, todos van a bailar. Entonces nosotros tres y mi papá bailamos en la Fraternidad, en la diablada” (comunicación personal, 15 de marzo de 2025). Este tipo de decisiones muestran cómo la participación es también una construcción compartida, en la que la figura materna puede actuar como articuladora del ingreso ritual. Las redes familiares configuran interacciones afectivas y organizativas que permiten que eventos como el carnaval sean vividos como una experiencia de pertenencia colectiva (Fairlie & Frisancho, 2014).

La participación escénica también exige una organización material y emocional constante. El diario de campo muestra la existencia de una economía doméstica orientada al carnaval: la tía Magui administra un cuaderno de cuentas, planifica actividades y coordina las gestiones durante la ausencia de otros

familiares, momentos donde el traje es alistado o el ensayo se transforma en espacio de socialización familiar. Este tipo de archivo cotidiano se convierte en un repositorio afectivo del compromiso colectivo con la tradición (Robles Ruiz & Guerrero De La Llata, 2019).

El compromiso con la danza y con la continuidad del carnaval va tomando nuevas formas a lo largo del tiempo. Para algunos, como Mero, la participación se prolongó durante décadas, atravesando diferentes danzas, instituciones y etapas de vida: *“He bailado de todo, he bailado diablada, he bailado morenada, he bailado caporales y en mis últimos años he bailado cullaguada también, hasta que bueno, la edad y la salud ya no me lo permitieron”* (comunicación personal, 15 de marzo de 2025).

Es ahí que se transforma una trayectoria identitaria. La comunicación es una práctica social situada, y cuando se expresa a través de la danza, articula cuerpo, historia y comunidad. La variedad de danzas refleja también la apropiación de la fiesta desde distintas dimensiones: estéticas, emocionales, políticas.

En otros casos, la participación comienza con el entusiasmo de la infancia y se consolida a partir del reconocimiento por parte del otro:

Ese día del primer convite, he hecho un berrinche para que me ponga una camisa blanca y un pantalón negro. Y me encantó verlos porque yo estaba con mi mamá, que les estaba siguiendo como aguatera, y a mí me encantó verlos bailar, o sea, yo estaba ahí dentro, según, porque estábamos en la calle [...], yo estaba fuera de la fila, pero según yo estaba en la fila bailando. [...] tenía seis años, me metía a la fila, bailaba, marcaba el paso y bueno, según mi papá y el jefe de danzas de esa época, bailaba muy bien [...]. Me gustó tanto que mi mamá coció inclusive un pañuelo pequeño con la misma tela que compró para los pañuelos de ellos, cocieron un pañuelo pequeño, que le pusieron un adornito que era para mí y, o sea, yo pensaba que de verdad iba a bailar. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Estos relatos evidencian la dimensión ritual de la participación: vestirse, aprender los pasos, ser parte del bloque de diablizas. Estas formas de presentación son representaciones públicas, donde el cuerpo comunica pertenencia, deseo y compromiso (Garza Guzmán, 2009). La niña que baila “como si fuera parte de la fila” está ya habitando simbólicamente el carnaval, y su entorno lo valida al permitirle formar parte y bailar.

Un aspecto relevante de la participación es que muchas veces no nace de una decisión individual deliberada, se va construyendo como un deseo familiar compartido. En los relatos analizados, especialmente en aquellos vinculados a la infancia de las mujeres

que hoy bailan, se observa cómo la insistencia, la admiración o el orgullo de los demás son elementos que desencadenan la participación:

La Anita bailaba en el bloque infantil y tú querías ir de mona detrás de la Ana, obviamente no tenías una consciencia clara de lo que significaba bailar, tenías cinco años. [...] había la oportunidad, porque ibas a estar acompañada, porque tú, la Ana estaba en el mismo bloque y era más grandecita, [...] y la tía Magui estaba ahí dispuesta a cuidarte, entonces era como todo en el universo confabuló como para que lo hagas. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

Estas narrativas responden a trayectorias biográficas relacionales, donde la construcción de sentido no depende únicamente del sujeto, sino del entretejido familiar, comunitario y generacional que lo empuja, lo sostiene o lo habilita (Bertaux & Cornejo, 2007). La decisión de bailar, en este caso, fue socialmente orquestada y compartida.

La participación escénica también puede sugerir como un gesto casi casual, que luego se institucionaliza. Lo que empieza como un capricho infantil, pronto se convierte en un hábito familiar, una costumbre esperada, una continuidad simbólica. Tal como lo describe Cristina: “Fue más como una monería, yo dije, ya no va

a aguantar, ya listo, le doy el gusto [...] pero después [...] se volvió como un deseo familiar [...] una razón para llegar a Oruro”.

En este sentido, el carnaval funciona como un eje organizador de la temporalidad familiar: baila una hija y el clan se reorganiza; hay ensayos, visitas, costuras, viajes, celebraciones, etc. Es el rito el que convoca, pero es la familia la que le da densidad y continuidad.

Lo que comenzó como un juego compartido se transforma en una vocación prolongada. Bailar se convierte en una marca biográfica: “Tú querías bailar, la Ana quería que bailes con ella, y se convirtió como en un deseo familiar. Terminaste bailando desde tus 5 años hasta los 18 creo y ya este año volviste para bailar tinku” (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025).

Esta continuidad temporal afirma que el patrimonio cultural no es un conjunto estático de costumbres, más bien una práctica viva que se actualiza en cada generación (Pérez Ruiz, 2004; Hall, 2010). El cuerpo que baila pone en movimiento una red de vínculos y una historia compartida.

El diario de campo también recoge múltiples instancias donde la preparación de los trajes, la asistencia a los ensayos y el recorrido en los convites se convierten en actos de formación identitaria.

Las observaciones del ensayo del 26 de enero de 2025 ratifican este sentido de colectividad: *“La familia nos sigue a pie y virtualmente (a través de TikTok y fotos en grupos familiares), animándonos y registrando cada momento”* (Diario de campo, 26 de enero). Así, las redes de apoyo familiar operan como matrices simbólicas de transmisión cultural.

En estas narraciones, el paso de una generación a otra implica no solo continuidad sino también resignificación:

Compartir eso desde el inicio ha sido clave. [...] Estar juntas una vacación en Cochabamba, en el Cine Norte, practicando nuestras vueltas dobles en las líneas de las baldosas, sentirnos parte de algo más grande que nos trasciende. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025).

Este tipo de experiencias da cuenta de cómo la participación en el carnaval no se limita al acto de bailar, sino que articula trayectorias, familiares y culturales, proyectadas en el tiempo.

Finalmente, la participación implica también un esfuerzo físico considerable. La exigencia corporal de bailar durante varios meses, desde noviembre hasta febrero o marzo, requiere preparación, constancia y disciplina. Esta práctica extendida no solo fortalece la resistencia de quienes participan, sino también refuerzan los vínculos con el entorno. Vivir cerca del recorrido, de

los espacios de ensayo o de las casas familiares se convierte en una ventaja emocional y práctica. La cercanía física se vuelve un factor que posibilita y prolonga la experiencia carnavalera, convirtiendo los espacios cotidianos (la casa, la calle, el barrio) en escenarios de rito.

Hemos ido toditos al primer convite. No, pero para bailar en la Fraternidad tienes que tener preparación física y yo hace tanto tiempo que había dejado, que no tenía que bailar. Hemos partido de donde se partía siempre y hemos ido toda la Av. 6 de agosto así, corriendo, que vueltita, lo que los diablos hacen, ¿no? He llegado al mercado Campero botando el bote. Muerto, he llegado muerto. Uy, ya no daba, ya no daba. Me he ido a la casa porque hemos parado en el mercado. He reaccionado, me he mojado, me he desvestido, me he tomado unos buenos tragos más. Pum, pum, ya. Y hasta eso seguían parados en el Campero. Era bonito vivir en esa casa porque podías ir al baño, recuperar y volver. (Mero, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

El testimonio ilustra la demanda física del carnaval y la importancia del espacio vivido como soporte de la participación. La casa familiar se convierte en refugio y punto de retorno, en extensión del cuerpo que se agota y se reencuentra. Las prácticas comunicativas están ancladas en lo cotidiano y lo territorial; en este caso, el carnaval se vive con el cuerpo y se cuida con el hogar (Mata, 2006).

En suma, la participación en el carnaval va más allá del acto de bailar. Se trata de una experiencia que moviliza cuerpo, emociones, relaciones y espacios, y que se inscribe en las trayectorias identitarias de quienes las viven. Es una práctica social situada, que encarna y reactualiza valores familiares, devociones compartidas y memorias afectivas, manteniendo viva la continuidad de una tradición que, aunque colectiva, se experimenta de forma profundamente personal.

2.4 Reflexiones del capítulo

Los resultados desarrollados a lo largo de este capítulo permiten profundizar en las formas en que las redes familiares configuran las trayectorias de participación en el Carnaval de Oruro. Más allá de una visión limitada al acto de bailar, el análisis revela que la fiesta se construye desde una trama densa de vínculos afectivos, tareas distribuidas, memorias compartidas y dinámicas de género que dan forma a la vivencia carnavalera como una práctica profundamente relacional. A través de las voces de la familia Saracho Prudencio se evidencia cómo la participación se teje desde el interior del hogar y desde las relaciones cotidianas, incorporando tanto gestos visibles como silenciosos que, en conjunto, sostienen y transforman el ritual.

A lo largo del análisis emergen las redes familiares como estructuras dinámicas de apoyo, transmisión y sostenimiento. Estas redes no solo permiten la participación de los miembros de la familia en el carnaval, sino que configuran desde lo emocional, lo organizativo y lo afectivo. La familia actúa como una red relacional de ciudad, donde cada integrante cumple roles diferenciales, pero complementarios, que permiten que la fiesta ocurra. El cuidado se convierte en una dimensión esencial de la vida social y ya no es una tarea doméstica secundaria (Jiménez-Ramírez, 2018).

En ese marco, se reconoce que la participación en el carnaval debe ser comprendida como una constelación de prácticas que incluyen confeccionar trajes, organizar tiempos, gestionar emociones y transmitir entusiasmo. Esto implica que la participación relacional (aquella que no se ve) es tan estructural como la participación escénica (aquella que ocupa el espacio público). Esta perspectiva dialoga con Moliner (2019) y Jiménez-Ramírez (2018), quienes plantean que las formas invisibles de acción cotidiana son clave para sostener los tejidos sociales y culturales.

El género aparece como una clave estructural para comprender esta división simbólica de las formas de participación. Como

muestran los testimonios de mi familia, han sido mayoritariamente las mujeres (madres, abuelas, tías) quienes, desde los márgenes, organizaron, sostuvieron y posibilitaron la participación escénica de los demás. Esta lógica responde a una histórica feminización del cuidado, entendida como un proceso mediante el cual ciertas tareas esenciales para la sostenibilidad de la vida son desigualmente asignadas a las mujeres y desvalorizadas socialmente (Pérez Orozco, 2014). Sin embargo, en el caso analizado, la transmisión intergeneracional del entusiasmo por el carnaval, liderada por mujeres, ha permitido que nosotras como nietas y bisnietas ocupen hoy un lugar visible y central en la escena, resignificando así la noción de participación y proyectando una genealogía de resistencia simbólica.

Estas formas de participación *detrás del telón* muestran que el carnaval no es solo la escena del desfile, sino un proceso colectivo, íntimo y extendido en el tiempo, donde cada gesto (coser, escuchar, alentar) es parte del ritual. Aquí se retoma la idea de Martín-Barbero (1993) sobre la mediación cultural: lo que da sentido a la fiesta no es únicamente el espectáculo, sino las prácticas cotidianas que hacen posible su existencia. En ese sentido, el carnaval es tanto una expresión como una

construcción relacional, donde lo escénico y lo afectivo son inseparables.

Las interacciones familiares estudiadas muestran que la participación en el carnaval no es un hecho individual, sino una práctica relacional sostenida en una economía afectiva y simbólica. La red familiar opera como el tejido que permite, habilita y transforma la presencia de sus miembros en la festividad. Especialmente las mujeres, desde roles históricos ligados al cuidado, han creado las condiciones materiales, emocionales y simbólicas para que hijas, hijos, nietas y sobrinas ingresen y permanezcan en el espacio festivo. Lejos de ser un telón de fondo, estas redes constituyen el soporte estructural de la participación carnavalera, moldeando sus formas, sentidos y trayectorias. La familia Saracho Prudencio no solo participa en el carnaval: lo construye, lo transmite y lo resignifica generación tras generación.

3. VOCES FAMILIARES EN MOVIMIENTO

El carnaval se manifiesta en los relatos familiares como una festividad y como un escenario donde se entretejen memorias, emociones, tensiones y proyectos compartidos. Este capítulo se adentra en las voces de los miembros de la familia Saracho Prudencio para explorar cómo la participación en el Carnaval de Oruro fue narrada, recordada y resignificada a lo largo de las generaciones. Los relatos reunidos revelan dinámicas comunicacionales mediante las cuales la familia negoció sentidos, roles y pertenencias en torno a la festividad.

A partir de testimonios recogidos en entrevistas y diarios de campo, este capítulo analiza las trayectorias de acercamiento al carnaval, las formas iniciales de participación y las distintas posiciones familiares frente a la festividad. Se aborda, por un lado, cómo las experiencias y los vínculos afectivos generaron las primeras aproximaciones a la fiesta; por otro, cómo la decisión de bailar implicó procesos de organización, compromiso y sostenimiento colectivo. Igualmente, se exploran las tensiones y resistencias que surgieron al interior de la familia, expresadas tanto en la indiferencia como en el cuestionamiento de la práctica, para finalmente dar cuenta de las formas en que la participación

fue aceptada, apropiada y transformada en una herencia compartida.

Cada apartado de este capítulo articula estos relatos desde una perspectiva comunicacional y cultural, atendiendo las negociaciones intergeneracionales y las prácticas cotidianas que permitieron que el carnaval transitara de la periferia al centro de la vida familiar.

3.1 Caminos compartidos: trayectorias hacia la fiesta

Los relatos familiares permiten comprender que el vínculo con el Carnaval de Oruro se construye a lo largo del tiempo, en una trama de relaciones afectivas, gestos cotidianos y herencias compartidas. Algunos miembros comenzaron a acercarse al carnaval a través de los ensayos, otros por la cercanía geográfica de su casa con la ruta de la entrada y otros gracias a las historias contadas por sus padres y abuelos. Más que una elección individual, la incorporación a esta celebración es un proceso progresivo de inmersión que involucra el espacio doméstico, la convivencia intergeneracional y la interacción con el entorno festivo.

Desde las primeras experiencias sensoriales hasta la decisión de integrarse activamente a un conjunto, cada etapa revela formas

particulares de aproximarse a la fiesta, marcadas por el juego, la observación, la pertenencia y la proyección familiar. Este apartado reconstruye esas trayectorias iniciales, poniendo en diálogo las memorias de quienes crecieron en contacto estrecho con el carnaval y de quienes, con el tiempo, lo fueron haciendo parte de su historia personal y colectiva.

3.1.1 Primeros destellos de carnaval

Los relatos de la familia revelan que los primeros acercamientos al Carnaval de Oruro no siempre partieron de una intención consciente de participar, más bien de una acumulación de experiencias sensoriales y familiares que, poco a poco, configuraron una relación simbólica con la festividad. En muchos casos, el vínculo con el carnaval se gestó en la infancia, a través de la observación, el juego y las dinámicas domésticas que convertían lo festivo en una rutina cotidiana. Este primer contacto, aunque aparentemente periférico, sentó las bases para una futura apropiación personal y colectiva.

Uno de los relatos del tío Mero, quien recuerda cómo su madre, doña Hilda, fomentó un entorno familiar ligado al carnaval. Su casa, ubicada en la calle Junín, a pocas cuadras de la ruta antigua del carnaval, se convertía en una suerte de balcón privilegiado para ver pasar a los conjuntos y fraternidades, y escuchar desde

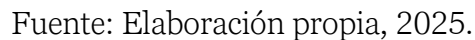
noviembre los ensayos de la diablada de Los Pijes. La experiencia sensorial de escuchar la banda desde la casa y la rutina de salir a ver los ensayos cada domingo se transformaron en rituales familiares.

Íbamos todos, porque mi mamá nos llevaba, íbamos a ver a Los Pijes ensayar. Entonces nos quedábamos ahí toda la mañana viendo, bailando ahí al lado también, porque claro, la banda se escuchaba hasta nuestra casa, porque ensayaban en la Velasco Galvarro, justo enfrente del comando militar, a dos cuadras de la casa. Entonces así salíamos a verlos bailar. (Mero, comunicación personal, 15 de marzo de 2025)

La experiencia del carnaval no solo se observaba, se bailaba al costado, se imitaba los pasos, se iniciaba con el cuerpo. Las primeras memorias del carnaval más que visuales eran corporales y sonoras. A esto se sumaba el juego como espacio de reproducción simbólica de las danzas.

Estas experiencias sensoriales y corporales tempranas, mediadas por la familia y la proximidad espacial, dan cuenta de cómo la memoria infantil se construye en estrecha relación con los estímulos del entorno y la emocionalidad cotidiana. Los recuerdos en la infancia no emergen solo como registros racionales o narrativos, sino como huellas multisensoriales profundamente vinculadas a la repetición, el movimiento y la

afectividad (Aguado-Aguilar, 2001; Montealegre, 2003). La escucha reiterada de la banda, el contacto con los trajes y la observación atenta de los ensayos no solo activaban la memoria sensorial, sino que habilitaban un aprendizaje implícito, donde el cuerpo aprendía antes que la palabra. Así, la vivencia del carnaval desde la infancia, más que un evento puntual, fue un proceso de inmersión progresiva que permitió a los miembros más jóvenes de la familia configurar una memoria emocional y cultural compartida, anclada en la experiencia directa y cotidiana.



149

Obligábamos a los inquilinos a jugar a la diablada. Entonces uno de nosotros era el ángel y bailaba como ángel, y todos los demás teníamos que ir detrás de él, como los diablos que están sometidos [...] Así fue como inició nuestro interés en el carnaval. (Mero, comunicación personal, 15 de marzo de 2025)

Estos relatos de vida revelan la historicidad de las experiencias individuales y colectivas. Permiten construir hechos y sentidos que se atribuyen a lo vivido, enmarcados en una lógica cultural compartida (Bertaux, 1989; Cornejo et al., 2008). Es precisamente este tejido narrativo el que configura una memoria afectiva del carnaval, sostenida en la oralidad, la cotidianidad y la emoción.

Desde una perspectiva teatral, el juego no es una simple actividad recreativa, sino un espacio vital de exploración simbólica. Autoras como Lorena Pastor (2012) han destacado que el teatro, cuando se vincula con el juego infantil, se convierte en un medio de comunicación profunda donde los niños ensayan formas de ser, de narrarse y de relacionarse. En estas experiencias, los cuerpos, los objetos y las emociones se conjugan para representar y resignificar prácticas culturales. El juego se convierte en un tipo de performance cultural que permite explorar la construcción de subjetividades desde la infancia (Villalobos Herrera, 2018). El

performance no solo reproduce la cultura, sino que la transforma desde lo lúdico, lo corporal y lo afectivo.

Bajo esta lógica, el juego de representar la diablada en el espacio doméstico se convierte en una escena performática que resignifica el rito carnavalesco desde la niñez. El juego teatral en la escuela primaria no solo mejora habilidades comunicativas, sino que estructura una visión del mundo, una narrativa emocional y estética del entorno (Basillo, 2022). Los disfraces del tío Tito, entonces, no son solo ropas viejas, sino dispositivos simbólicos que activan memorias familiares y deseos colectivos.

Asimismo, el papel de doña Hilda puede ser interpretado, desde las teorías de las interacciones familiares, donde las familias constituyen redes simbólicas en las que se negocian, transmiten y resignifican prácticas culturales a partir de interacciones tanto verbales como no verbales (Fairlie & Frisancho, 2014). Su influencia, aunque ejercida desde lo afectivo, es formadora: habilita espacios, genera rutinas, modela actitudes. Su papel como facilitadora simbólica de la experiencia en esta festividad resulta fundamental para comprender cómo se gestan las trayectorias de sentido de la familia.

La cercanía geográfica también aparece como un factor que propició los primeros vínculos con la festividad. La Frater,

diablada donde comenzaron a bailar algunos miembros de la familia, ensayaba muy cerca de la casa de los Romero. Esa cercanía generaba un acceso informal, casi inevitable, a los ensayos, y con ello, al carnaval.

Era mucho más cercano para mi papá ir a ver los ensayos [...] Sobre todo, con el tema de que a mi abuelita le gustaba mucho y les influenciaba, me imagino que tal vez ella les daba permiso, o tal vez inclusive ella les animaba a que vayan a ver a la Frater. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

La convivencia en contextos familiares, las rutinas y los gestos cotidianos producen sentidos que no solo estructura la vida común, sino que habilitan procesos de apropiación cultural (Garza Guzmán, 2009; Rizo García, 2018). La observación de los ensayos, el seguimiento a las bandas o el acceso a los trajes son formas de comunicación no verbal cargadas de significación.

Por otro lado, otros testimonios revelan trayectorias distintas, donde el primer contacto con el carnaval no ocurrió en la infancia, sino en etapas más adultas de la vida, y como resultado de un acercamiento hacia la familia Romero, luego de que Magui contraiga matrimonio con Mero, cuya familia ya había construido una historia en la festividad.

Mi experiencia del carnaval empezó cuando me casé, ya que nací en un centro minero, Catavi, donde trabajaban mis papás [...] el bachillerato, la universidad y mi vida laboral también las viví aquí [en Oruro], me casé con un orureño y fui a vivir a su casa donde la vida familiar de sus padres y hermanos giraba en torno al carnaval y las costumbres orureñas. (Magui, comunicación personal, 26 de marzo de 2025)

Al establecerse en Oruro y convivir con la familia política, cuyos miembros estaban activamente involucrados con el carnaval, la festividad comenzó a adquirir un nuevo sentido en su vida cotidiana. Este patrón se repite en el testimonio de mi mamá, quien reconoce que su cercanía con el carnaval fue posible gracias a su vínculo con la familia política. La influencia de su tía Magui y la relación con las fraternidades en las que ella participaba facilitaron una experiencia temprana de inmersión.

No teníamos una tradición carnavalera, ¿no? Eso lo hemos adquirido de la familia política, de la tía Magui. [...] yo he estado muy ligada a la familia política de la tía Magui y por eso, a diferencia de mis hermanos, he estado más involucrada con las tradiciones carnavales y con estos grupos en particular, con los que se han relacionado tú, la Ana, la Adriana. Es decir, la Frater y los Cocanis, que eran los grupos de esa familia. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

La identidad cultural no es un estado fijo, sino un proceso en constante construcción, atravesado por relaciones de poder, memorias y experiencias (Hall, 2010). En ese sentido, la apropiación del carnaval por parte de quienes no crecieron directamente en ese entorno responde a un proceso de negociación de sentido, donde el gusto, la emoción y el contexto familiar operan como facilitadores que permiten la inclusión.

Esa influencia se tradujo incluso en pequeños rituales visuales y afectivos: jugar con agua en la terraza de la casa o posar para la foto con los tíos que bailan. Esos gestos, que parecen irreverentes, en realidad eran las primeras semillas del vínculo con el carnaval.

Hemos encontrado fotos, yo de niña y la Ana de re niñita, con las caras pintadas de los colores de la Central, porque el Luguí, que era el que bailaba y que sigue bailando ahí, nos había hecho fotos, nos pintaba la cara para que lo vayamos a ver. Entonces, esa cercanía mía con la familia política ha hecho también que desarrolle yo un gusto particular por el carnaval a diferencia del resto de mi familia, o sea, de mi papá y de mis hermanos. Y también he aprendido cosas que ellos desconocen hasta el día de hoy, porque he compartido mucho. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

A partir de estos relatos, se comprende que los primeros acercamientos al carnaval no se producen como decisiones individuales aisladas, sino como parte de una red de influencias

familiares, espacios compartidos, prácticas domésticas y afectos intergeneracional. El carnaval, en sus inicios, se vivía desde la frontera entre el espectador y el actor, entre el juego y el ritual, entre la calle y la casa. Esa zona intermedia fue, para la familia Saracho Prudencio, el primer territorio donde la fiesta comenzó a hacerse cuerpo.

Figura 39. Domingo de carnaval en la casa de la familia Romero Flores



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 1996.

Este momento capturado es un recuerdo visual difusa entre el hogar y la calle, donde el carnaval comenzó a inscribirse en las personas y las emociones de las nuevas generaciones. La escena cotidiana del domingo de carnaval en casa revela cómo la fiesta desbordó los límites del espacio festivo formal para instalarse en los momentos familiares, transmitiendo un legado que sembró el deseo de participar y pertenecer.

La transmisión de valores culturales dentro del entorno familiar opera con fuerza a través de gestos, ritos cotidianos, imágenes compartidas y afectos en movimiento. La familia constituye un sistema dinámico en el que se configuran sentidos, y en el que la crianza no solo forma subjetividades, sino que perpetúa una matriz simbólica y afectiva que permite inscribir en los cuerpos prácticas como el carnaval, aun sin nombrarlas (Arias Gallegos, 2012). Los juegos de agua o las fotos festivas no son anécdotas aisladas, sino vehículos de sentido donde se condensan afectos, roles y memorias que refuerzan el vínculo con lo festivo como herencia emocional.

Desde una perspectiva intercultural, Muñoz Troncoso (2021) destaca cómo los espacios familiares funcionan como escenarios de resistencia y continuidad simbólica, particularmente en comunidades que se mueven entre lógicas institucionales y

saberes ancestrales. La transmisión de valores no ocurre de manera uniforme, sino que involucra apropiaciones singulares, muchas veces facilitadas por vínculos periféricos como el de la familia política o las redes afectivas ampliadas (López Lorca, 2005).

Esta lectura permite comprender la zona intermedia entre lo privado y lo público en que se inscribe el carnaval vivido, de manera inicial, por la familia Romero: ni completamente doméstico ni plenamente callejero, el ritual se despliega en el umbral, allí donde los vínculos afectivos habilitan una apropiación corporal y simbólica de la fiesta.

Toda herencia implica una estrategia de transmisión, en la cual las elecciones comunicativas de los adultos moldean la forma en que los jóvenes participan del mundo (Martínez López, 2005). En este caso, las fotos con la cara pintada, el agua en la terraza y la figura del tío bailarín constituyen fragmentos de una pedagogía implícita que preparó el cuerpo y el deseo para lo que vendría. Son escenas que no solo sembraron la sensibilidad carnavalera, sino que delinearon una promesa: la de participar algún día no solo como espectadora, sino como protagonista del rito.

A partir de aquí, se puede explorar cómo se concreta esa promesa encarnada en la infancia y cómo el cuerpo, antes testigo del ritual, comienza a danzar, es el inicio de la participación.

3.1.2 Inicio de la participación: cuando la danza se vuelve promesa

El paso de la observación a la participación escénica (como se la ha nombrado en el anterior capítulo) en el Carnaval de Oruro representa un punto de inflexión en las trayectorias personales y familiares. Si bien los primeros acercamientos estuvieron marcados por la mirada, el juego y la imitación, el inicio del baile institucionalizado, la entrada formal a un conjunto implica una decisión ritualizada que conlleva organización, inversión emocional y económica, y, sobre todo, una incorporación simbólica a la tradición. Para la familia Saracho Prudencio, este tránsito no fue individual ni aislado, fue el resultado de vínculos compartidos y herencias emocionales.

El relato de Anita destaca el momento inaugural del linaje de danzantes en la familia Romero:

Entonces ha empezado a bailar mi abuelito Walter y mi papá y mis dos tíos en la Diablada, de Diablos. Esa ha sido la primera persona de mi familia que ha bailado en el carnaval, esa es la historia, ¿no? [...] Los cuatro han entrado a bailar juntos y ese ha sido el

inicio. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Este relato colectivo del “inicio” familiar en el carnaval puede ser comprendido como un hito comunicativo que marca el paso del relato compartido a la acción ritualizada. La incorporación al baile, en tanto práctica cultural, representa un momento de tránsito donde los sujetos asumen un rol protagónico dentro del entramado simbólico, familiar y colectivo. Estas transiciones no solo construyen identidad, sino que también resignifican los vínculos y los sentidos de pertenencia mediante actos formativos cargados de emocionalidad (Martín-Barbero, 2010; Mata, 2006). El hecho de que este primer ingreso estuviera conformado exclusivamente por varones también evidencia cómo las narrativas de participación se inscriben en estructuras y visibilidad que han sido marcadas por la distribución de roles de género en el espacio público festivo.

La dimensión intergeneracional se hace aún más evidente en la experiencia de Magui, quien narra cómo la planificación del ingreso de Adriana, su hija mayor, a la Fraternidad Artística Cultural La Diablada, no solo fue un deseo familiar, más bien fue un proyecto que involucró a toda la casa y a la unión de ambas familias (Romero Flores y Saracho Prudencio).

Cuando nació mi hija mayor su papá y familia ya la imaginaban bailando en la diablada, pero específicamente en la Frater, [...] donde bailaron él y sus hermanos, y mi suegra planificaba y decía que ella cosería su primer traje y así fue. (Magui, comunicación personal, 26 de marzo de 2025)

La promesa del baile es construida desde el nacimiento, en las generaciones posteriores. La familia imagina el futuro de la hija en la danza, lo que permite hablar de una expectativa ritual heredada. Esta forma de proyectar la participación a través de los hijos se define como continuidad del patrimonio inmaterial, donde las prácticas culturales se recrean no solo en su repetición, sino en su anticipación afectiva (Pérez Ruiz, 2004). En este caso, la danza no es una decisión individual: es una trayectoria esperada, construida y sostenida colectivamente.

Figura 40. Javier y Adriana un carnaval en la puerta de su casa



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 1987.

El entorno familiar adquiere un rol pedagógico. Desde noviembre, la casa se transforma: “La casa era ya parte del mismo [carnaval], la música, los ensayos, los trajes y el ambiente era absolutamente cargado de todo lo del carnaval. Aprendí todo con ellos y de ellos” (Magui, comunicación personal, 26 de marzo de 2025).

Este proceso de inmersión vivencial permite entender la construcción de identidad a partir del hacer, del estar, del

compartir corporalmente una experiencia. La participación escénica comienza con la exposición prolongada al ambiente carnavalero, no únicamente con el baile, en el que los rituales y las tareas cotidianas contribuyen a una apropiación progresiva del donde de danzante.

La historia de Anita, narrada por su padre, es un ejemplo de cómo la participación se da incluso antes de la inscripción formal. En un primer momento, los recursos familiares estaban destinados a que su hermana Adriana bailara; sin embargo, Anita (con apenas cinco años) irrumpía espontáneamente los ensayos:

La Anita corría al final de las diablezas. Y le decíamos, ven, hijita, no, sentate, tú no vas a bailar y otra vuelta iba. [...] El jefe de danza me dijo, pero déjale a tu hijita [...] que ensaye nomás Y, bueno, pues ensayaba, ensayaba. (Mero, comunicación personal, 25 de marzo de 2025).

El deseo infantil de bailar, reforzado por la observación y la convivencia constante con la práctica, se convierte en acción transformadora. Anita, aunque no formalmente habilitada, empieza a formar parte de la dinámica interna de la fraternidad. Esta participación informal, pero significativa, evidencia cómo el carnaval funciona como un espacio de aprendizaje ritual desde la infancia, donde las jerarquías y los tiempos se negocian desde el afecto.

La participación de Anita finalmente se concreta gracias a la intervención de su abuela (doña Hilda), quien asume la responsabilidad de la inscripción: *“Le conté a mi mamá y me ha dicho: no te preocupes, yo se lo voy a hacer la ropa y yo te voy a ayudar, si quiere bailar, tiene que bailar. [...] se lo hizo su pollerita y todo su traje”* (Mero, comunicación personal, 25 de marzo de 2025). Este gesto fue importante. Retoma el patrón de participación relacional que ya fue desarrollado en el capítulo anterior: las mujeres no bailan, pero hacen posible que los otros bailen. La confección del traje no es un acto técnico, es un gesto de continuidad, un compromiso con la experiencia cultural. Esta genealogía femenina (Lagarde, 2001) de la transmisión del sentido donde las mujeres (madres, abuelas, tías) sostienen con su trabajo, cuidado y presencia los hilos de una tradición que permite que otras mujeres bailen.

Además de las motivaciones emocionales o devocionales, también existen lógicas económicas y organizativas que configuran el acceso a la danza: *“Ese año [2001] bailó el Javier, bailó su esposa, la Katia, y la Adriana. Si entraba ella [Anita], era la cuarta de la familia. [...] Y si entran cuatro, el quinto baila gratis”* (Mero, comunicación personal, 25 de marzo de 2025). Este tipo de incentivos da cuenta de que las fraternidades son

espacios rituales e instituciones con una lógica organizativa compleja, donde la economía familiar se entrelaza con la cultura. Se trata de la intersección entre consumo simbólico y práctica cultural, donde lo económico no solo limita o habilita la participación, también estructura las formas de adhesión y pertenencia (García Canclini, 2004b).

En síntesis, los relatos sobre los primeros años de baile de la familia permiten comprender que el ingreso al carnaval emerge como resultado de entramados relacionales, donde los aprendizajes cotidianos y los recursos familiares convergen. La danza se gesta mucho antes de la inscripción formal, se insinúa en las conversaciones, en los juegos infantiles, en los recorridos por las calles, en los ensayos observados y en los gestos de quienes preparan trajes o acompañan silenciosamente. Como quedó registrado en los diarios de campo, la casa se convierte en taller, sala de espera, centro de logística y escenario de anticipación emocional: *“Toda la familia colaboraba: mi mamá cosía la chuspa, mi abuela corregía el forro de las abarcas, la tía Magui ajustaba las fajas [...] Pasamos la tarde juntos en el living”* (Diario de campo, 28 de febrero de 2025).

Figura 41. Últimos preparativos previos a la entrada de carnaval en la casa de la familia Saracho Prudencio



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2025.

Participar, entonces, es mucho más que bailar; es asumir y reproducir un legado que se transmite por palabras y prácticas compartidas. La entrada a un conjunto o fraternidad marca el inicio visible de la participación, pero los procesos que la hacen posibles comienzan mucho antes, en el seno de la vida familiar. En este sentido, los relatos muestran que cada decisión de bailar es también una forma de responder a una historia que ya está en movimiento, una historia que no se hereda como mandato, se habita con el cuerpo, el tiempo y la emoción.

3.2 Relatos familiares en torno al carnaval

Los relatos de quienes vivieron estas experiencias muestran cómo el carnaval ha estado presente de distintas formas a lo largo de las generaciones. Algunos lo vivieron desde la infancia, otros lo conocieron ya de adultos, pero todos lo recuerdan como una experiencia que fue dejando huella. La participación no se limita a la decisión de bailar o no hacerlo. Más bien, constituye un conjunto de memorias afectivas, experiencias compartidas, tensiones no resueltas y legados en disputa que permiten observar cómo se configura el sentido de la participación. En el caso de la familia Saracho Prudencio, los relatos documentan hechos pasados y funcionan como dispositivos comunicativos que permiten resignificar los vínculos con la fiesta, la familia y la identidad cultural.

De esta manera, se muestra cómo el carnaval atraviesa las generaciones por transmisión directa y también por apropiación, resistencia o negación. Las memorias contadas en primera persona recuperan gestos cotidianos, decisiones afectivas y espacios compartidos que permiten entender el carnaval como una experiencia íntima y social a la vez, en la que lo público y lo privado se entrecruzan constantemente.

La figura de doña Hilda, por ejemplo, aparece reiteradamente como un eje estructurador de sentido y de acción. No fue bailarina, pero su entusiasmo por la fiesta y su impulso organizativo modelaron las prácticas familiares: *“Realmente mi mamá era muy fanática, además que empezó a aprender, a escuchar, a averiguar [...] nos contaba a nosotros y a los inquilinos [...] el orgullo era que nosotros bailemos”* (Mero, comunicación personal, 15 de marzo de 2025).

Esto refleja la dimensión vincular de la comunicación, en la que el efecto, la cotidianeidad y la práctica cultural generan redes de sentido que sostienen y transforman los vínculos familiares. La insistencia de doña Hilda en hacer bailar a sus hijos, sobrinos o cualquiera que muestre algo de interés demuestra cómo la participación en la fiesta puede sugerir desde la oralidad doméstica, el ejemplo constante y la emocionalidad compartida (Rizo García, 2018). No se trata de una imposición, sino de una forma de construir pertenencia.

Este tipo de influencia adquiere una dimensión aún más íntima cuando se observa en la infancia. La narración de Anita muestra cómo el deseo de bailar no siempre nace de una decisión consciente, más bien nace de una vivencia alimentada por la admiración:

Tengo ese recuerdo de mí diciéndole, mami, ponme, porque ellos están con una camisa blanca [...] Y me encantó verlos [...] yo estaba con mi mamá, que les estaba siguiendo como aguatera [...]. Según yo estaba en la fila, bailando. Para mí yo estaba bailando. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Este tipo de relatos transmiten emociones y revelan procesos de apropiación simbólica del carnaval desde el juego y la imaginación, lo cual puede denominarse “saberes del cuerpo” (Martín-Barbero, 2002), es decir, formas de conocimiento que se transmiten mediante la experiencia, la observación y la repetición.

En esta misma línea, los relatos muestran que los vínculos familiares con el carnaval no están exentos de tensiones. Las migraciones, las diferencias generacionales, las prioridades económicas o los prejuicios sociales configuran escenarios complejos en los que el deseo de participar debe enfrentarse a negociaciones internas.

Esto de la migración de la familia igual ha sido complejo [...] yo iba todos los fines de semana desde noviembre llevándote para que ensayes. No era fácil y las primeras veces tenías que hacer un berrinche gigante para ir, pero siempre encontrábamos la manera de que puedas bailar un año más. (Ana María, comunicación personal, 16 de marzo de 2025)

El conflicto con los padres, los deseos de las niñas, las gestiones económicas, el desgaste físico y logístico forman parte del relato familiar acerca del carnaval. No se trata de un acceso sencillo ni de una experiencia homogénea. Se trata de una construcción progresiva y, en muchos casos, disputada. Por eso es importante recuperar los relatos porque en ellos se expresan las estrategias de resignificación, tanto individuales como colectivas, que permiten que el carnaval sea vivido como un espacio propio.

También aparecen formas de interpretación crítica que se alejan del carnaval como espectáculo o idealización, lo valoran como una práctica cultural con profundidad histórica. Así lo expresa mi mamá, quien se distancia de una mirada reduccionista de la fiesta:

Yo no digo que no haya degeneración en el carnaval, pero tiene mucho más que una fiesta de otra naturaleza. Hay tradiciones nuestras, hay cultura, hay mil cosas más que solamente lo ve la gente que vive más que solo el sábado de peregrinación y que no solo va a farrear o a gritar: ¡viva, viva mi San José! (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

A partir de estos fragmentos se hace evidente que el carnaval no es solo una actividad recreativa o folclórica, sino un lugar de disputa de sentido. La forma en que se narra, se recuerda y se

valora la participación permite observar cómo cada miembro de la familia se posiciona frente a una herencia compartida.

3.2.1 Miradas esquivas: entre el rechazo, la duda y el silencio

En los relatos de la familia Saracho Prudencio, el carnaval no siempre fue motivo de celebración compartida. A un principio, su presencia generó fricciones, incomodidad y diálogos que iban desde el sarcasmo hasta el desaliento. No todos los miembros de la familia aceptaban ni entendían el sentido profundo que esta práctica tenía para otros. Las memorias revelan experiencias de resistencia y lucha en búsqueda de la legitimación en contextos donde bailar era una acción cargada de significados que no siempre eran positivos.

Desde los estudios de comunicación cultural, especialmente en la perspectiva latinoamericana, se reconoce que las formas de participar o resistir a una práctica como el carnaval se explica por las tensiones entre lo cotidiano y lo ritual, lo familiar y lo extraño, lo visibles y lo silenciado (Garza Guzmán, 2009; Martín-Barbero, 2004). La resistencia muchas veces opera como una ausencia de acompañamiento, no con palabras directas.

Uno de los testimonios más claros sobre estas tensiones de el de Anita, quien describe cómo su madre, al comenzar a salir con su padre, enfrentó dificultades dentro de su propia familia para asistir a actividades del carnaval: “*A mi mamá le ha costado mucho pedir permiso para ir a ver el carnaval [...] para ellos, carnaval eran las mascaradas*” (comunicación personal, 25 de marzo de 2025). El carnaval era registrado como algo ilegítimo. Este tipo de resistencia pasiva o silenciosa, acerca de la falta de reconocimiento se vuelve irrelevante para el grupo social.

El testimonio de Anita revela tensiones significativas en torno a la legitimidad del carnaval como práctica cultural, tensiones que se manifiestan no solo en el espacio público, sino también en el ámbito íntimo de la familia. La dificultad que tuvo su madre para obtener permiso para asistir al carnaval constituye una forma de resistencia pasiva o silenciosa que forma parte de los mecanismos de violencia simbólica: estructuras de poder que se ejercen de manera invisible, naturalizadas a través de hábitos, normas y valores internalizados (Bourdieu, 2000).

Asimismo, la necesidad de *pedir permiso* para asistir a una celebración cultural pone en evidencia una dimensión de género fundamental. Judith Butler (1990) argumenta que las normas sociales no solo regulan los cuerpos, sino que también delimitan

las posibilidades de acción, especialmente en contextos donde la feminidad se asocia con la obediencia, el control del cuerpo y la vida doméstica. En este sentido, el testimonio no solo revela una exclusión cultural, sino también una restricción de género, donde las mujeres aparecen en posición subordinada frente a decisiones que atañen al uso del espacio público y el ocio.

Aquel relato de Anita permite analizar cómo las prácticas culturales populares como el carnaval enfrentan mecanismos de deslegitimación que operan simultáneamente desde estructuras sociales amplias y desde espacios íntimos como la familia. Además, evidencia que estas exclusiones están atravesadas por relaciones de poder simbólico, desigualdades de género y procesos históricos de marginación cultural.

La incomodidad se hace explícita en un episodio revelador donde el abuelo Adán se niega a permitir que su yerno recoja a su hija vestido de diablo:

Mi papá pidió permiso con anterioridad a mi abuelito para que mi mamá le acompañe a la fiesta de gala de la Frater. [...] mi papá terminó de bailar el lunes del diablo y la fue a recoger con traje de diablo porque había terminado de bailar. [...] Mi abuelito le abre la puerta, [...] no le ha dejado ni pasar al pasillo. Le dijo: te vas, te cambias, vuelves vestido decentemente y recién la puedes recoger, vestido así no la vas a

recoger a mi hija. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Lo que está en juego no es el traje, sino la carga simbólica que ese traje representa: el carnaval como lo excesivo, incontrolado, no deseado en el espacio doméstico. Estos conflictos expresan una disputa donde las personas, los tiempos y las emociones se vuelven terrenos de negociación afectiva y cultural (Rizo García, 2011).

En muchos relatos, el rechazo no se expresa como oposición directa, sino como un esfuerzo por desplazar el deseo de participar en el carnaval hacia otras alternativas:

Siempre era así, como de que, ay, pero ¿para qué? ¿para qué bailas? Pudiendo ir a Cochabamba toda tu vacación de verano. Otras veces intentaban desviar mi atención diciéndome: Mira, ¿por qué no vas a Aqualand? [...] Mi respuesta siempre era: ¡no!, porque tengo que ensayar. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Esta forma de desacreditar sutilmente la participación en el carnaval revela un conflicto generacional en torno a los valores atribuidos al tiempo, al esfuerzo y al sacrificio. Desde una mirada instrumental, muchos de los adultos no podían entender cómo el cansancio físico, el gasto económico o el desgaste emocional podían justificarse “solo por bailar”.

Obviamente si lo miras objetivamente, gastar tanta plata, gastar tanto tiempo, tantas peleas que hay también, gastar tu energía emocional para tres días. Ponerte un traje que te pesa, que te duele, que te cuesta, bailar cuadras y cuadras sin agua, cansándote, haciéndote doler tus pies, ¿para qué? ¿No? O sea, si lo ves objetivamente no tiene sentido. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Este análisis resulta coherente respecto al consumo simbólico (García Canclini, 2004b). Hay prácticas que no se comprenden desde su utilidad inmediata, sino desde su capacidad de construir identidad y sentido. Por eso, la incomprensión no era solo una diferencia de opinión, era una fractura en el modo de interpretar el mundo.

Estas tensiones pueden leerse desde la perspectiva del consumo simbólico, tal como lo plantea García Canclini (1995), quien sostiene que consumir no se reduce a adquirir bienes o servicios, sino que implica un modo de apropiarse del mundo, de construir significados y de posicionarse culturalmente. En este marco, la participación en el carnaval no responde a una lógica utilitaria, sino a una elección cargada de sentido, que se inscribe en una narrativa identitaria, afectiva y comunitaria.

Las alternativas propuestas (viajar, descansar o disfrutar de parques acuáticos) se vinculan a formas de ocio más

individualistas y modernas, centradas en el placer inmediato. En cambio, el carnaval representa una forma de consumo ritual donde el cuerpo, el tiempo y los recursos se invierten en prácticas que reafirman la pertenencia a un colectivo y otorgan densidad simbólica a la experiencia. Así, cuando Anita rechaza esas otras opciones para ensayar, está eligiendo una forma de estar en el mundo, de inscribirse en una tradición que, aunque agotadora o costosa, le permite habitar un territorio de sentido que trasciende la lógica del rendimiento.

Desde esta perspectiva, la incompreensión adulta frente a la elección de *“gastar tanta plata y tanto tiempo solo por bailar”* no es solo una diferencia de opinión, sino una verdadera ruptura en los marcos de interpretación de la realidad. Lo que para algunos aparece como irracional, para otros es profundamente significativo. El consumo cultural es también una práctica discursiva que expresa modos de vida, valores y memorias (García Canclini, 1995). En el caso del carnaval, consumir significa, entonces, participar de una herencia, sostener una identidad y, sobre todo, proyectarla hacia el futuro.

Por otro lado, la familia también tiene su propia forma de narrar el sarcasmo y la burla como rechazo. En palabras de Mero, el

abuelo Adán se reía de su poncho y de su sombrero como si su decisión de bailar fuera ridícula o fuera de lugar:

En la casa de tu abuelita Arminda no eran muy afectos. O sea, yo iba con mi sombrero, con mi poncho y tu abuelito Adán se hacía la burla. [...] Me decía: ¿Quién gana? [...] Me hablaba con sarcasmo, ¿no? Como si me estuvieran pagando por bailar. (Mero, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

El sarcasmo funciona aquí como una forma de sanción, no impide ni prohíbe, pero sí incomoda. La comunicación en este plano se carga de significados implícitos, donde los gestos y los silencios pesan más que las palabras.

Incluso cuando la participación ya estaba en curso, algunas posturas familiares se mantenían al margen o depositaban el compromiso exclusivamente en una persona: *“En principio eran indiferentes [...] mi preocupación eras tú, y tu mamá me ha dicho bien clarito: tú te encargas”* (Mero, comunicación personal, 25 de marzo de 2025). La indiferencia puede parecer neutral, pero en el contexto del carnaval, muchas veces se percibe como falta de apoyo, como una renuncia tácita a sostener colectivamente lo que otros viven con intensidad.

Algunas veces, aunque existía apoyo de parte de la familia política (familia Romero Flores), los antecedentes familiares dificultaban la permanencia en los rituales de carnaval:

Básicamente mi papá no estaba de acuerdo, mi mamá tampoco es que haya estado muy entusiasmada con la idea, entonces, nunca más lo pude hacer, y en ese momento en la familia tampoco había una costumbre o una tradición carnavalera que me permitiera o que me brindara apoyo suficiente para hacerlo. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

En contextos como ese, la falta de red de apoyo equivale al silencio, nadie dijo que no se participe, pero tampoco sostienen la posibilidad de hacerlo.

A lo largo de los años, algunas resistencias se transformaron en tolerancia resignada. En ese marco, muchas de las estrategias de aceptación familiar se dieron desde el amor resignado. Así lo explica Anita al reflexionar sobre el abuelito Adán:

Pero al final lo han tenido que aceptar. Cuando tienes hijos, aceptas cosas que no habías aceptado nunca, ¿no? Entonces, mi abuelito por amor a sus hijas, por ejemplo, a mi mamá, ha tenido que aceptar. Ese primer lunes del diablo, mi papá le ha ido a recoger vestido de diablo, no le ha dejado entrar, pero le ha tenido que dejar entrar cuando ya estaban casados, vestido de caporal, digamos, ¿no? A un martes de ch'alla, le ha tenido que aceptar a sus nietas entrar

vestidas de chinas. Entonces, son cosas que aceptas por amor profundo a tu hijo que puede estar muy en contra de tus ideas y, por tanto, ellos se han visto obligados a recibir al carnaval en la casa porque no tenían otra. (comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Este tipo de aceptación aparece en la experiencia de la tía Magui, quien al principio desestimaba el carnaval, pero terminó involucrándose también desde la empatía hacia sus hijas: “A mí me pesaba gastar cuatro mil bolivianos en vano, [...] pero mi hija se siente así, así que lo hago de todas maneras” (Magui, comunicación personal, 26 de marzo de 2025). La progresiva implicación emocional se manifiesta también en pequeños gestos de asistir por primera vez a una velada, ver los ensayos, comprar un asiento para ver bailar a la nieta: “Ya después tus abuelitos [Adán y Arminda] querían ir a ver a sus nietas [Adriana y Ana], iban a los ensayos, en su carro, con el Jaime. Ya se inmiscuyeron más en la Diablada, ¿no? Pero el primer año, no” (Mero, comunicación personal, 25 de marzo de 2025).

Esta transformación forma parte del proceso de transformación en el que las prácticas inicialmente marginadas por la estructura familiar se integran en la narrativa doméstica a través de la experiencia afectiva.

Los relatos de incomprensión y rechazo no son elementos periféricos en la historia de participación de la familia en el carnaval. Además, revelan la fragilidad inicial del vínculo, sobre todo cuando se enfrenta a modelos culturales rígidos, estructuras patriarcales o visiones utilitarias del tiempo. Sin embargo, también muestran cómo el deseo y la persistencia logran abrir grietas en esos muros simbólicos. El rechazo no siempre desaparece, pero muchas veces se transforma en resignación o acompañamiento discreto. Es en esas grietas, donde el carnaval se instala y permanece.

3.2.2 Herencias que se abrazan: apropiación, deseo y continuidad

La apropiación colectiva del Carnaval de Oruro por parte de la familia Saracho Prudencio emerge como el resultado de un complejo proceso relacional e intergeneracional, en el que las tensiones afectivas, las resistencias iniciales y las prácticas cotidianas fueron transformándose paulatinamente en aceptación y pertenencia compartida. En este contexto, la apropiación puede entenderse como el proceso mediante el cual los sujetos o grupos hacen suyo un objeto, práctica o bien cultural, resignificándolo en función de sus propios intereses, valores y contextos sociales (García Canclini, 2004a). No se trata solo de

adoptar una práctica externa, sino de integrarla activamente en la cotidianidad y los afectos, convirtiéndola en un recurso identitario y simbólico propio, lo cual implica una agencia cultural que transforma lo heredado en algo vivido y compartido (Martín-Barbero, 2004; Orozco, 1997).

Desde la comunicación cultural, los sentidos culturales se gestan en las mediaciones entre lo cotidiano y lo ritual, y no son estáticas, sino procesos dinámicos de resignificación (Martín-Barbero, 2004). En la familia Saracho Prudencio, la aceptación del carnaval como parte de la identidad familiar fue precisamente el resultado de este tipo de mediaciones, en las que la práctica dejó de ser cista como una actividad externa para integrarse en la rutina.

Este tránsito queda evidenciado en los relatos que describen cómo las tareas vinculadas al carnaval comenzaron a formar parte de la cotidianidad familia:

Siempre era, ponle, estábamos almorzando y era de que: ay, sí, el domingo tengo que ir a mi ensayo. Mi mamá tiene que ir a recoger la careta, porque además era en lugares completamente random⁶.

⁶ Es una palabra del inglés que podemos traducir al español como aleatorio, fortuito o casual (Significados.com, 2025).

Entonces, obviamente, ahí se necesitaba un apoyo familiar, ¿no? Entonces, ponle, que mi abuelito Adán, que le había votado a mi papá por usar traje de diablo, de pronto tenía que llevarle a mi mamá en su auto a recoger una careta de china para su nieta. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

La incorporación del carnaval en los tiempos y espacios domésticos significó también una transformación de roles y responsabilidades. Aquellos que al principio habían expresado desinterés o resistencia, como el abuelo Adán, terminaron asumiendo funciones logísticas indispensables.

Este cambio revela un desplazamiento importante. La práctica carnavalera pasó de ser tolerada a ser facilitada, aunque no siempre de manera consciente o entusiasta. Estas transformaciones se sostienen en vínculos afectivos que, pese a las diferencias, priorizan el cuidado, acompañamiento y preservación de la relación (Rizo García, 2018).

La aceptación se manifestó en gestos logísticos, pero también en los acuerdos económicos y en las redes de apoyo establecidas entre madres, abuelas y tías: *“Mi mamá ha tenido siempre la idea de ahorrar todo el año, y como que le ha dado esa idea a tu mamá [...] iban guardando el dinero a lo largo del año”* (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025).

La planificación financiera refuerza la idea de que es un proyecto compartido que involucra recursos, tiempo y esfuerzo familiar. La economía doméstica se articula con la cultura festiva. La economía doméstica se articula así con la cultura festiva, generando lo que García Canclini (2004) describe como consumo simbólico: un gasto material cargado de valor afectivo y social, donde el objeto no solo satisface una necesidad, sino que conlleva una inversión identitaria.

La apropiación de la práctica también puede leerse como un proceso de aprobación emocional. Varios relatos dan cuenta de cómo las generaciones adultas, inicialmente reticentes, fueron encontrando sentido y disfrute en el acompañamiento y en la pertenencia colectiva.

Cuando tú dijiste que querías bailar, yo te dije, sí, eso implica viajar, que es incómodo. [...] es viajar, es perder fines de semana, es perderte actividades con tus amigos, de aquí de Cochabamba, perder miles de cosas porque quieres participar en el carnaval, quieres hacerlo, sí o no. Y cuando tú dijiste que sí, entonces dije, bueno, si el compromiso es tal, voy a apoyar. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

Este acompañamiento, aunque cargado de sacrificios, se transformó también en una oportunidad para fortalecer vínculos familiares y para proyectar valores de compromiso y

responsabilidad. Como lo destaca mi mamá: *“Era también algo que me permitía a mí demostrarte que, si quieres hacer algo, vale la pena el sacrificio y vale la pena hacerlo hasta el final”* (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025).

A medida que la familia se fue involucrando, el carnaval adquirió un lugar central en la memoria y en la identidad familiar. Las acciones que al principio fueron vistas como una concesión temporal se consolidaron como parte de una rutina compartida. Esta práctica se hizo evidente también en las responsabilidades asumidas colectivamente, desde preparar bocaditos para las veladas hasta colaborar en la confección de los trajes.

Cuando ya éramos diablezas, éramos mayores, ya teníamos más responsabilidades, así que también se han tenido que meter ellos. En nuestras veladas que teníamos que llevar los bocaditos, ¿quién nos llevaba? El tío Jaime en el auto para poner los bocaditos ahí atrás. ¿Quién hacía los bocaditos? Mi mamá, tu abuelita, todas esas cosas. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Incluso en los conflictos logísticos o las tensiones con otros miembros de las fraternidades terminaron siendo integrados como parte de la experiencia compartida, como relata Ana Romero:

Ir a recoger un plato de los Cocanis es un choque completamente distinto que han tenido que hacer mi mamá y tu abuelita. No es un contacto tan amistoso, pero de ser contacto, es contacto el hecho de que se hayan tenido que pelear con la doña de adelante, porque se ha colado su amiga, y muchas veces se han peleado hasta gritos. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

La apropiación del carnaval como herencia familiar también fue vivida como una oportunidad para reforzar la unidad doméstica, incluso en contextos donde la participación directa en la danza no era posible. Cristina Fernández lo describe como una experiencia que traía de vuelta a toda la familia a la casa, ofreciendo una razón para reunirse, convivir y compartir: *“Se volvió como un deseo familiar, que vuelvas a bailar [...] porque eso implicaba que la familia entera se volcaba a la casa nuevamente porque había un motivo”* (Comunicación personal, 17 de marzo de 2025).

Esta apropiación no solo significó participación escénica (como se la denominó en el capítulo anterior), sino también una aceptación que se consolidó con el tiempo. Magui Saracho resume esta transformación al afirmar: *“Me entusiasma ahora recibir a la familia y amigos que llegan para pasar el carnaval, que se ha convertido para mí en una parte importante de mi vida”* (Magui, comunicación personal, 26 de marzo de 2025).

Figura 42. Mi tía Magui y yo antes de ir a bailar en la entrada de carnaval 2025



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2025.

Estos relatos permiten comprender que la apropiación de la participación en la familia Saracho Prudencio fue un proceso de resignificación colectiva, donde los cuidados y responsabilidades familiares se entretrajeron con las prácticas festivas, generando

una herencia viva, transmitida por palabras y también por gestos, esfuerzos y emociones.

Este recorrido familiar hacia la aceptación y apropiación del carnaval muestra que las identidades culturales se van tejiendo en la experiencia compartida, mediante actos de participación, acompañamiento y cuidado. Desde la comunicación cultural, este proceso evidencia cómo las identidades no se heredan automáticamente, sino que se construyen y negocian en el tiempo (Martín-Barbero, 2004; Orozco, 1997). La incorporación del carnaval en la vida de la familia Saracho Prudencio fortaleció la memoria colectiva y los lazos. En este proceso, las prácticas festivas se transformaron en espacios cotidianos de aprendizaje y encuentro, donde la tradición dejó de ser solo herencia para convertirse en una elección colectiva, sostenida por vínculos y emociones que unen a la familia.

Todos estos relatos forman parte de la memoria colectiva de la familia Saracho Prudencio. Entre recuerdos alegres, resistencias iniciales y compromisos compartidos, la participación en el Carnaval de Oruro se fue tejiendo como una historia familiar, donde cada voz, cada anécdota y cada gesto construyeron el camino hacia una fiesta que, más allá de los trajes y las danzas, se volvió parte esencial de su identidad compartida.

3.3 Reflexiones del capítulo

Las memorias del carnaval que emergen en los relatos de mi familia no pueden comprenderse como simples registros individuales de eventos pasados, sino como construcciones profundamente enraizadas en procesos de mediación sensorial, emocional y social. En la infancia, la memoria se forma de manera inseparable de los contextos donde el cuerpo actúa, donde los afectos circulan y donde los sentidos capturan fragmentos de realidad que, con el tiempo, se convierten en marcos de referencia identitaria. La codificación de experiencias se fortalece cuando los estímulos están ligados a emociones significativas o a contextos repetitivos y relacionales (Tulving, 2002). En este caso, las rutinas familiares (salir juntos a ver los ensayos, bailar al borde de la calle, usar trajes heredados) funcionan como plataformas desde las cuales se sedimenta la experiencia carnavalera en la subjetividad de los más jóvenes.

Por otro lado, la consolidación de estos recuerdos infantiles no ocurre de forma aislada ni espontánea. La psicología del desarrollo ha demostrado que los estímulos sensoriales organizados en contextos sociales activos tienen un papel determinante en la formación de la memoria a largo plazo (Aguado-Aguilar, 2001; Gallegos & Gorostegui, 1990). Esto

implica que los vínculos familiares, los espacios del hogar y las prácticas cotidianas solo marcos de sentido desde donde se proyecta el deseo de participar, de pertenecer. Las memorias que se construyen bajo estas condiciones tienen un carácter colectivo: están tejidas por los afectos compartidos, por las repeticiones sonoras de la banda, por las texturas de los trajes usados, por los olores de la calle en domingo.

De esta manera, la memoria infantil está anclada no solo a procesos internos de codificación, sino también a estímulos externos cargados de significación, como lo son los contextos festivos (Montealegre, 2003). En este sentido, los entornos familiares que promueven la participación simbólica, aunque sea desde la observación o el juego, ofrecen una base para que los niños comiencen a habitar el mundo cultural de manera activa. La dimensión corporal cobra aquí un papel central: bailar, imitar, tocar un instrumento o simplemente jugar a representar personajes son formas de memoria encarnada, donde el cuerpo se convierte en el primer soporte de significación (Campos, 2014).

La infancia, entonces, no representa un tiempo pasivo de observación, sino una etapa de aprendizaje encarnado donde se habilitan formas específicas de conocer, recordar y participar. En

este caso, el carnaval fue desde sus inicios una vivencia más sensorial que discursiva, más corporal que reflexiva, pero no por ello menos significativa. Al contrario, esas memorias que se activan al escuchar una banda o al ver un disfraz tienen un poder de evocación profundo que solo puede entenderse desde una perspectiva donde lo sensorial, lo afectivo y lo cultural se entrelazan en el proceso de formación de la identidad.

En este marco, el juego infantil aparece no solo como un pasatiempo, sino como una plataforma de expresión cultural y de construcción subjetiva. En contextos educativos, el teatro y el juego permiten a los niños explorar roles y narrativas que tienen resonancia simbólica dentro de su entorno (Pastor, 2012; Vieites, 2017). El disfraz, el movimiento corporal y la dramatización espontánea no son actos menores: son ejercicios de performance mediante los cuales se ensayan identidades, se apropian tradiciones y se despliegan imaginarios colectivos.

Estas prácticas lúdicas, lejos de ser simples imitaciones de lo adulto, pueden entenderse como auténticas performances culturales donde los niños no solo reproducen lo social, sino que lo reconfiguran desde su propia mirada intuitiva y afectiva (Villalobos Herrera, 2018). En juegos como ser el ángel o el diablo, no se trata únicamente de asumir un rol, sino de crear

escenas dotadas de sentido, donde la acción corporal se entrelaza con lo emocional y lo simbólico. En esta línea, el performance en el teatro infantil no actúa solo como vehículo expresivo, sino como una forma de memoria activa que permite resignificar experiencias culturales como el carnaval desde la vivencia encarnada (Basillo, 2022). Complementariamente, la pedagogía teatral ofrece un terreno fértil para que niños y niñas integren elementos del mundo cultural mediante el juego, en un proceso de apropiación creativa que fortalece su vínculo con la comunidad (Vieites, 2017).

Desde esta mirada, el juego no es opuesto a la seriedad, sino que es una de sus formas más comprometidas. Jugar es actuar, construir, sentir, recordar. En la infancia, el performance lúdico no solo se conecta con la tradición, sino que la actualiza y la transforma.

Los testimonios de mi familia Saracho Prudencio muestran que participar en el Carnaval de Oruro trasciende el mero acto de bailar: implica inscribirse en una red de memorias compartidas, asumir un compromiso afectivo y construir comunidad. Lejos de ser una elección puramente individual, la decisión de ensayar, soñar con el primer traje o pagar cuotas familiares constituye un modo de pertenencia que redefine la propia biografía. La

participación aparece, así como un acto de agencia cultural: cada paso de baile encarna una historia familiar en movimiento, donde el cuerpo registra una promesa hecha en la infancia y cumplida en la adultez.

El género y el cuidado emergen como piedra angular en la transmisión del carnaval como herencia. Las mujeres (madres, abuelas, tías) no sólo facilitan la participación ajena con sus oficios, sino que modelan un *escenario de posibilidad* para que otros ocupen el espacio público festivo. Este cuidado invisible y cotidiano revela una lógica de feminización del sostenimiento cultural, en la que el trabajo doméstico y afectivo se convierte en condición de posibilidad de la visibilización masculina y juvenil en la danza.

El análisis del consumo cultural confirma que, tal como plantea García Canclini (1995), el gasto en carnaval funciona como inversión simbólica más que como costo instrumental. Ensayar horas bajo el sol, coser polleras o pagar la cuota del conjunto es un “gasto que vale la pena” porque construye identidad y sentido colectivo. Ese consumo ritual no sólo legitima el vínculo familiar, sino que legitima ante el propio participante la importancia de *ser parte* de una tradición.

Finalmente, la distinción y la mirada hegemónica ejercida por sectores de clase media–alta se revela en los silencios y burlas hacia el carnaval. Desde esa posición, la fiesta popular es desacreditada como barata o poco seria, reproduciendo un dispositivo de poder simbólico que marginaliza saberes y prácticas culturales populares. Estas actitudes pueden ser leídas como mecanismos de mantenimiento de capital cultural: al descartar el carnaval como *costumbre de pueblo*, la clase hegemónica refuerza identidades excluyentes y consolida su propio estatus (Bahena Armillas, 2020; Rojas, 2009). Sin embargo, la persistencia familiar y la resignificación colectiva desmantelan esa mirada desde abajo, transformando la resistencia inicial en un acto de afirmación cultural que disputa el monopolio simbólico de las élites.

Más allá de la reproducción de la tradición, el cuidado femenino en la familia se revela como un mecanismo de insurgencia cultural: al mantener vivo el ritual carnavalero desde lo doméstico, las mujeres desafían la invisibilidad estructural de sus trabajos y configuran un espacio de poder simbólico. El cuidado resignifica los roles asignados, desplazando la mirada patriarcal y reconociendo el aporte estratégico de estas labores en la reproducción emocional y material de la fiesta (Jiménez-

Ramírez, 2018; Moliner, 2019). Así, el simple acto de coser un traje o acompañar un ensayo se convierte en praxis política: un modo silencioso pero efectivo de disputar la hegemonía cultural y asegurar la continuidad de una memoria colectiva que late en cada puntada, en cada gesto de aliento y en cada decisión cotidiana de sostener el carnaval como patrimonio familiar.

4. SENTIDOS EN LA EXPERIENCIA DE CARNAVAL

El Carnaval de Oruro, más que una celebración folclórica, conforma un espacio complejo de construcción de sentido, donde las prácticas culturales, las emociones y las relaciones sociales se entrelazan para dar forma a experiencias significativas. Este capítulo explora cómo los sentidos construidos por los bailarines van más allá de la esfera individual para posicionarse en procesos colectivos de identidad, pertenencia, afecto y espiritualidad. De esta manera, se analiza cómo las vivencias de la familia Saracho Prudencio se expresan y resignifican en cuanto a su participación en la festividad, mediante, relatos, memorias, objetos y rituales compartidos.

La construcción de sentido, en este análisis, es concebida como un proceso activo, contextual y relacional, enraizado en las prácticas cotidianas y los marcos culturales de los sujetos (Alonso, 2010; Tufte, 2007). El sentido emerge en el cruce entre las experiencias de las personas y las estructuras simbólicas que atraviesan sus vidas (Tufte, 2007). En esta perspectiva, la construcción de sentido es inseparable de las relaciones de poder, la identidad cultural y las resistencias locales: los sujetos no solo interpretan pasivamente los significados circulantes, sino que los reelaboran, negocian y resignifican a partir de sus propias

prácticas y contextos culturales (Tufte, 2007). Es así como el sentido es un producto dinámico, tejido en los intersticios de las narrativas dominantes y las experiencias subalternas, donde la cultura funciona como espacio de disputa simbólica.

Por otra parte, Manuel Martín Alonso, desde una perspectiva complementaria, entiende el sentido como el resultado de una red de mediaciones culturales, históricas y sociales (2010). En esta línea, el sentido es inseparable de los procesos de identidad y pertenencia, y reflejan las luchas por definir qué y cómo se significa en un contexto determinado. De esta manera, la construcción de sentido es entendida como un sistema de signos y representaciones que no son estáticas.

En las secciones que siguen, se profundiza en las múltiples dimensiones de esta construcción simbólica. Se exploran los sentidos identitarios que emergen del entrelazamiento de la historia familiar con la festividad; los sentidos afectivos y relacionales que reafirman los lazos de compañía, cuidado y continuidad intergeneracional; y los sentidos espirituales y simbólicos que vinculan la devoción, la ritualidad y las prácticas comunicativas. Al analizar estas dimensiones, este capítulo propone una lectura integral del carnaval dentro de la familia Saracho Prudencio, como un proceso comunicativo y relacional,

donde la participación escénica y relacional de los miembros de la familia construye, reproduce y transforma los significados de la fiesta.

4.1. Identidad y pertenencia familiar

La exploración de los sentidos identitarios de la familia Saracho Prudencio en torno al Carnaval de Oruro revela cómo la participación en la festividad articula procesos relacionales que trascienden lo individual. La identidad no se construye exclusivamente en los actos visibles de la danza, sino también en las prácticas cotidianas, los vínculos intergeneracionales y los gestos de acompañamiento que consolidan el sentido de pertenencia.

La noción de identidad que orienta este análisis se entiende como un proceso relacional, dinámico y culturalmente mediado, más que como una esencia fija o inmutable. La identidad se construye a partir de las apropiaciones culturales que realizan los sujetos en su vida cotidiana, en las que resignifican y dotan de sentido propio a las prácticas heredadas (González, 2005). Desde esta perspectiva, la identidad familiar vinculada al Carnaval de Oruro no es solo el resultado de una tradición transmitida, sino de un ejercicio activo de apropiación, negociación y reproducción simbólica en los espacios domésticos y relacionales. Bajo esta

mirada, la identidad familiar en el contexto del carnaval sostiene y proyecta la pertenencia colectiva a través del tiempo.

En este análisis, los sentidos identitarios emergen como una trama compleja que conecta las experiencias personales con las memorias familiares, las instituciones y las proyecciones de continuidad. La vivencia en el carnaval funciona como un espacio donde se consolidan vínculos y se transmiten valores culturales. Los sentidos identitarios analizados son la experiencia encarnada de formar parte de una historia, un vínculo y un proyecto familiares que se actualiza y proyecta en cada participación.

4.1.1 La identidad familiar como práctica cultural compartida

La participación en el Carnaval de Oruro se configura, para la familia Saracho Prudencio, como una práctica entrelazada con la construcción de una identidad familiar colectiva. Este sentido identitario no solo se manifiesta en la repetición generacional de la danza, sino en una vivencia compartida que articula emociones, rutinas, afectos y hasta espacio materiales dentro de la casa. La identidad no se hereda de manera automática, sino que se apropia a través de procesos cotidianos que resignifican las tradiciones, transformándolas en sentidos propios (González, 2005). En este contexto, se construye en la continuidad, la

transmisión y la pertenencia a una red de significados compartidos que atraviesa generaciones.

En los relatos de Anita, la identidad familiar vinculada al carnaval aparece expresada como un “*llamado*” compartido entre su abuela Hilda y ella. Esta percepción de una conexión intangible revela la fuerza de una transmisión que no es meramente racional ni impuesta, sino vivida desde lo simbólico y afectivo: *“yo, tal vez como mi abuelita Hilda, tenía un llamado con el carnaval, que obviamente se ha potenciado ya con la historia familiar”* (Comunicación personal, 25 de marzo de 2025). Este “llamado” puede entenderse como una forma de apropiación cultural, donde las prácticas culturales trascienden la transmisión explícita y se inscribe en el deseo y la memoria familiar (Martín-Barbero, 1993).

Figura 43. Yo con el traje de diableza de mi tía Adriana



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2003.

El proceso de apropiación de esta identidad carnavalera está mediado por relaciones de compañía y complicidad dentro de la familia. Anita describe cómo los ensayos, los juegos y la práctica se transformaron en rituales compartidos:

Cuando mis hermanas dejaron de bailar, era yo yendo a los ensayos solita, yo solita ocupada de mi traje, yo solita ocupada de mi pañuelo, y tener a alguien más para ocuparse de que tu traje va a ser así y el mío va a ser así, y de que ensayemos hoy, y de que, a ver tu bateo, que a ver tus vueltas [...]. compartir eso con alguien de tu familia era pues increíble. (Comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Estos momentos de complicidad reafirman las interacciones familiares significativas. Espacios donde las prácticas comunicativas cotidianas construyen vínculos de pertenencia y apoyo mutuo (Fairlie & Frisancho, 2014).

La identidad familiar se inscribe en los vínculos emocionales y en los aspectos materiales que van ocupando dentro de la casa. Los objetos y espacios domésticos se reorganizan alrededor de la participación: “¿Quién ha dispuesto el cajón tuyo, por ejemplo, en mi cuarto? Mi mamá. [...] tú tienes hasta físicamente un espacio, eso también hay que tomar en cuenta, en la casa. [...] el carnaval inclusive está modificando espacios físicos dentro de la casa” (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025). En esta experiencia, el carnaval es una presencia que reconfigura lo tangible y resignifica el hogar como escenarios identitarios. Las culturas populares construyen sus territorios simbólicos en el entrecruzamiento de lo doméstico, lo ritual y lo comunitario

(García Canclini, 2004b). El carnaval actúa como ese eje que articula lo material con lo simbólico.

Figura 44. Montera tinku en la sala principal de la casa de la familia Saracho Prudencio



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2025.

La participación en el carnaval también genera una red de apoyos y tareas compartidas que refuerzan la identidad familiar. Al momento de preparar los trajes y los elementos necesarios para la entrada, toda la familia se involucra, incluso quienes inicialmente no tenían interés por la festividad.

El abuelito arregló tu traje, arregló tu capilla, el tío Jaime y el abuelito volvieron a ponerle adornos, además, a tus botitas, que la corona. Con la tía Magui

que fuimos a buscar las cosas que faltaban, o sea, todos empezaron a involucrarse en tu participación en el carnaval. (Cristina, comunicación social, 17 de marzo de 2025)

Este involucramiento colectivo refuerza la pertenencia compartida y resignifica el carnaval como espacio de encuentro intergeneracional, donde las prácticas culturales funcionan como vértices que articulan identidades, generando sentido a partir de las acciones conjuntas y la memoria colectiva (Robles Ruiz & Guerrero De La Llata, 2019).

Durante la observación participante se pudo corroborar que el acompañamiento familiar sostiene la continuidad de la participación mediante gestos cotidianos y ayuda sincera. En los diarios de campo, este acompañamiento se ve plasmado en la preocupación constante de personajes como Magui, para tener los uniformes listos, los accesorios comprados y las cuotas pagadas. Su rol se convierte en una forma de cuidado y transmisión cultural. Lagarde define estas redes como genealogías de cuidado, espacios donde las mujeres transmiten no solo saberes técnicos, sino sentidos de pertenencia y continuidad (2001).

Figura 45. Mi traje de carnaval confeccionado por mi familia
Saracho Prudencio



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2006.

Asimismo, la identidad familiar se proyecta hacia el futuro mediante el deseo de continuidad generacional. Anita expresa su esperanza en que la tradición continúe en las siguientes generaciones: *“yo no quiero tener hijos, pero tendría hijos sólo*

para hacerles bailar, sinceramente [...] porque es algo que caracteriza mucho a mi familia, y que caracteriza mucho a mí como persona, y que quisiera que continúe en el futuro” (Comunicación personal, 25 de marzo de 2025). Este anhelo de proyección refuerza la noción de identidad como un proceso dinámico, construido no solo en el presente, sino también en la imaginación y el deseo de continuidad (Hall, 2010).

La compañía y complicidad entre las mujeres de la familia adquieren un valor central. La participación no es una acción individual, sino un tejido relacional que se nutre del acompañamiento, la preparación compartida y las pequeñas complicidades cotidianas; los ensayos juntas, los préstamos de pañuelos, los consejos sobre la danza.

La identidad familiar de la familia Saracho Prudencio en torno al Carnaval de Oruro se construye desde una red de mediaciones afectivas, materiales y simbólicas. Esta identidad no solo se manifiesta en el orgullo de pertenecer a una tradición, sino en la experiencia compartida de compañía y complicidad, en la ocupación física de los espacios del hogar, y en el deseo de continuidad que liga a las generaciones pasadas, presentes y futuras. El carnaval, así, no es solo una fiesta, sino un eje estructurante de la identidad familiar, un territorio emocional y

simbólico donde se articulan las memorias, las personas, los objetos y los afectos.

4.1.2 El orgullo de pertenecer: vínculos afectivos y simbolismo social

En la familia Saracho Prudencio, el orgullo de pertenecer envuelve la vivencia de ser parte de una red que trasciende lo individual y se instala como un signo compartido, cargado de significados sociales y simbólicos. Formar parte de una red de vínculos con las fraternidades, los conjuntos y las memorias que rodean la festividad, es, en parte, a raíz de la participación escénica o relacional.

La noción de orgullo de pertenencia que orienta este análisis se entiende como una emoción colectiva que surge de la validación social y afectiva de integrar un grupo, una tradición o una práctica cultural significativa. La pertenencia se configura como el reconocimiento simbólico de formar parte de una red social y cultural que otorga sentido y valor a las acciones compartidas (Martín-Barbero, 1993). El orgullo como la pertenencia pueden leerse como signos culturalmente codificados, cargados de significados que exceden lo individual y operan como construcciones semióticas inscritas en los gestos y prácticas rituales (Barthes, 1971). En este contexto, el orgullo de

pertenecer al carnaval es una construcción colectiva que se articula mediante las prácticas comunicativas y las interacciones familiares.

En las voces familiares, el orgullo de pertenencia aparece ligado a una afiliación emocional con las instituciones del carnaval, incluso para quienes no baila: *“Mi mamá, tu abuelita, también tu mamá, han sentido esa conexión con la Frater [...] que extrañan”* (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025). Esta conexión afectiva con la fraternidad se mantiene, aunque no participen activamente. Una práctica que, al repetirse y cargarse de significado, deja de percibirse como una opción individual y pasa a ser una identidad asumida caso de manera inevitable.

La pertenencia se proyecta además en los vínculos extendidos con las instituciones, tal como relata Ana al señalar que las mujeres de la familia fueron “hermanas fraternas”, aun son haber bailado, por el simple hecho de participar y acompañar:

Tu mamá y mi mamá, después de tantos años de haber estado en la Frater, en las veladas, en los ensayos, en los recorridos, en las reuniones, asambleas y todas esas cosas, han sido hermanas fraternas. Si bien no han bailado, han sido aguateras, han sido hermanas fraternas, y también son parte de esa institución, han sido parte de esa institución, y se

*sienten ellas movidas también por esas instituciones.
(Anita, comunicación social, 25 de marzo de 2025)*

En esta experiencia, la pertenencia no depende exclusivamente del acto de bailar, es la integración del tejido social y ritual que sostiene la fraternidad. Como complementa Cristina: *“Me siento un poco morena, un poco diabla, un poco tinku y yo lo disfruto”* (Comunicación personal, 17 de marzo de 2025), expresando un sentimiento de identificación múltiple y expansiva de la multiplicidad de sentidos. La emoción de pertenecer está anclada a la experiencia misma de estar ahí, de ser vista, de ocupar un lugar en el entramado simbólico del carnaval.

Los diarios de campo refuerzan esta dimensión institucional de la pertenencia: *“La tía Magui hizo fila en la sede de los Tolkas para recoger recuerdos y chamarras”* (Diario de campo, 25 de enero). Estas acciones, aparentemente logísticas, tienen una carga afectiva y simbólica que alimenta el sentido de continuidad y pertenencia: recoger una chamarra, asistir a una velada, esperar al bailarín en la plaza son rituales que reafirman la integración de la familia en el carnaval como espacio social y cultural.

Este orgullo institucional se manifiesta en los actos de reconocimiento mutuo que la comunidad otorga: *“Yo también los veo, los espero, los saludo y soy parte de ellos y de sus memorias*

también. Entonces es bien interesante” (Cristina, comunicación social, 17 de marzo de 2025). En el diario de campo del último convite se observa cómo toda la familia saluda, baila y alienta a los bailarines desde las graderías en la plaza principal, transformando la observación en una forma de participación: *“Toda la familia nos esperaba en la plaza. Nos sacaron fotos, nos dieron agua, estaban emocionados por vernos y por ver a la Frater y a los Cocanis luego de tanto tiempo”* (Diario de campo, 23 de febrero de 2025).

Este orgullo compartido se entrelaza con el deseo de continuidad generacional: “A ver, yo creo que más que apoyar la idea de que bailes cuando eras tan niña, al principio era solo... una memoria que yo tenía cuando era niña también” (Cristina, comunicación social, 17 de marzo de 2025). Este relato evidencia cómo la pertenencia se proyecta hacia adelante, consolidando una cadena intergeneracional de compromiso. Las apropiaciones culturales no solo reafirman identidades presentes, sino que abren la posibilidad de su reproducción y resignificación en el tiempo, generando una continuidad simbólica que asegura la vigencia de la práctica (González, 2005).

La continuidad generacional no se limita a la expectativa, sino que se vive como un logro colectivo:

Para mí, que alguien entienda y sienta lo mismo que yo he sentido de niña, en ese mismo contexto [...]. Entonces, para mí ha sido lo mejor del mundo que hayas entrado a bailar conmigo porque eras mi mejor amiga, eras mi hermana, y que bailes porque a ti también te gustaba y porque nadie te estaba obligando, y que pasemos juntas por esa experiencia, para mí ha sido la conclusión, o sea, el cierre de todo el sueño de bailar, porque ya no iba a bailar solita. (Anita, comunicación social, 25 de marzo de 2025)

El acto de bailar juntas consolida un proyecto familiar compartido. Esta emoción encuentra eco en las observaciones del diario de campo, donde las actividades previas al carnaval son realizadas en colectivo, reforzando la sensación de una continuidad que se construye con cada edición de la fiesta. En los diarios de campo se recolectó información sobre este vínculo y deseo familiar de seguir participando en la festividad, Ana fue la impulsora del regreso a los conjuntos de carnaval y acompañó durante toda la etapa previa y posterior de la entrada de carnaval.

Figura 46. Recorrido nocturno: Ana y Rafaela en la sede de la Frater.



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2011.

La participación en el carnaval es celebrada como un acto presente, cuyo valor simbólico se multiplica en la medida en que involucra a varias generaciones. Mi mamá Cristina lo resume al

decir: *“Me alegraba haber encontrado algo en lo que te puedo acompañar y que puedo entender”* (Comunicación personal, 17 de marzo de 2025). El orgullo se ancla en la capacidad de compartir un sentido, una emoción y una práctica común, que conecta a los miembros de la familia a través del tiempo.

Desde esta perspectiva, el orgullo de pertenencia de la familia Saracho Prudencio funciona como una narrativa donde el carnaval no es únicamente un evento cultural, sino que está cargado de múltiples sentidos: es herencia, es ritual, es comunidad. La continuidad generacional asegura su reproducción mediante las emociones, los relatos, los gestos y las acciones concretas que la familia despliega año tras año para sostener su vínculo con la fiesta.

4.2 Afectos, cuidados y relaciones en torno al carnaval

Las fechas carnavaleras son un evento con un territorio emocional fuerte, donde las relaciones familiares se activan. A través de gestos cotidianos, preparativos minuciosos y relatos que se tejen, la experiencia se convierte en una forma de comunicación profunda, en la cual, la pertenencia, la identidad y los vínculos se narran y reafirman en cada encuentro.

Este subtítulo explora los sentidos relacionales que emergen alrededor de la festividad, visibilizando cómo la celebración actúa como dispositivo comunicativo que moviliza las memorias colectivas. A partir de las voces y recuerdos de los integrantes de la familia, se revelan las capas invisibles del carnaval. Las emociones que lo sostienen, las memorias que lo alimentan y las negociaciones afectivas que lo hacen perdurar.

Con esta información preliminar, las siguientes secciones profundizan en las múltiples formas en que el carnaval funciona como espacio de encuentro, disfrute y mediación cultural, iluminando las dinámicas afectivas que atraviesan la experiencia festiva y las maneras en que estas prácticas consolidan la identidad familiar y comunitaria.

4.2.1 El carnaval como espacio de encuentro y reencuentro

El carnaval, en la experiencia de la familia Saracho Prudencio, se vive como un espacio de encuentro y reunión familiar, una ocasión que trasciende lo festivo para convertirse en una oportunidad de reencuentro y convivencia multigeneracional. La festividad no solo a quienes residen en Oruro, sino también a los miembros que viven en distintos lugares, reforzando los lazos afectivos a través de la práctica compartida. Mero recuerda con

emoción: *“Llegan mis sobrinas de Suiza, llegan mis hermanos todo el tiempo, cuando teníamos la casa todos se quedaban en nuestra casa y se alistaban ahí y luego salíamos todos juntos”* (Comunicación personal, 15 de marzo de 2025). La casa, en este contexto, se convierte en el centro donde convergen preparativos, memorias y expectativas, configurando un territorio familiar activado por el carnaval.

Este espacio compartido también se articula con las redes vecinales y comunitarias, expandiendo la noción de familia hacia un tejido social más amplio. Anita relata cómo su abuela Hilda organizaba la experiencia de la entrada desde la casa, gestionando turnos entre los inquilinos y vecinos para asegurar comodidad y espacio para todos durante el recorrido del carnaval:

Mi abuelita, como que reservaba toda la esquina, aprovechando la mesa que llevaba mi abuelo, entonces se turnaban. Los inquilinos se turnaban para ir. [...] mi abuelita, no sé, iba a la casa, al baño, cualquier cosa, el inquilino dos se turnaba, o veían con ella, o los vecinos también, y antes obviamente en Oruro todos los vecinos tenían mucha mayor relación. [...] era un compartir también entre toda la familia, los inquilinos y los vecinos, y era súper cómodo para estar ahí, además porque mi abuelita quería ver desde el primer conjunto, entonces esa mesa se llevaba a las 7 de la mañana. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Este relato muestra una lógica de reciprocidad y solidaridad cotidiana, donde el cuidado mutuo consolidan relaciones más allá del núcleo familiar, convirtiendo la vivencia del carnaval en una experiencia colectiva. Si bien, este fenómeno ya no es tan común en la actualidad, todavía queda esa unión entre compañeros de los conjuntos folclóricos e incluso amigos cercanos de los distintos miembros de la familia. En el diario de campo se notó la participación de amigas de las madres y abuelas que, por el cariño hacia la familia, también contribuyeron en la gestión de algunos acontecimientos claves para el carnaval, como el espacio en gradería para alojar a toda la familia, el apoyo en el arreglo de los trajes y el acompañamiento durante el recorrido.

La festividad, además, actúa como catalizadora de memorias y relatos que se reactivan año tras año, manteniendo viva la historia a través de la narración y el recuerdo. Mero describe cómo, tras la pérdida de la casa de sus padres, el carnaval sigue convocando a la familia en otros espacios y momentos:

Mi mamá desde súper temprano nos preparaba todo para que vayamos a bailar, entonces era realmente un momento de encuentro familiar, de muchísimas anécdotas y que claro con el paso del tiempo, cuando mi mamá falleció ya se fue apagando un poco porque tuvimos que vender la casa porque ya no estaban mis papás. Pero incluso ahora nos reunimos para

carnaval y en los almuerzos, en las parrilladas previas al carnaval, de esos meses de enero a febrero, marzo, todos contamos estas anécdotas, nos acordamos de más cosas, hablamos también de cómo es que había surgido, quién fue la primera persona que bailó, cómo habíamos conocido tales cosas, cómo nos incluimos en algunos grupos, peleas. Incluso, cómo es que hemos entrado y salido a algunos conjuntos folclóricos, experiencias, etc. Entonces realmente el carnaval es algo que se vive en la familia entre todos. (Mero, comunicación personal, 15 de marzo de 2025)

Este acto de recordar colectivamente refuerza la memoria comunitaria, un proceso mediante el cual las historias y vivencias compartidas sostienen la identidad colectiva y la pertenencia al grupo (Montero, 2006).

La llegada de los familiares durante el carnaval revitaliza la vida del hogar y devuelve a la casa su carácter de espacio afectivo y social:

También veía cómo nuestra llegada a la casa alegraba a la familia, ¿no? Y eso me hacía sentir también muy bien porque los abuelitos eran felices y todos sabemos, los viejitos están poco tiempo con nosotros. De hecho, ya no están, ¿no? Pero te puedo asegurar que ellos se han ido de este mundo recordando después de todas esas vivencias con nosotras, de llegar al carnaval, de esperarnos, de cómo se preparaban para nuestra llegada. Entonces, su casa se llenaba, la casa volvía a tener risas, llantos,

también enojos, desesperaciones, gritos de todo porque se acercaba, porque el traje, la iluminación no funciona, hay que arreglar. Todos ponían algo, todos hacían algo. Entonces, para mí era también lindo poder compartir y estar ahí con mi familia, con mis abuelos, con mis tíos, con la abuelita. (Cristina, comunicación social, 17 de marzo de 2025)

Esta descripción muestra cómo el carnaval no solo es celebración, sino también una coreografía de emociones, tensiones y colaboraciones que activa a cada miembro de la familia en un rol específico, creando una experiencia intensa y profundamente compartida.

**Figura 47. Nietos y bisnietos de Cochabamba y Santa Cruz
visitando la casa en Oruro**



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2005.

Para quienes residen fuera de Oruro, el carnaval también representa una excusa emocional para volver a casa y reunirse con los seres queridos. Cristina reflexiona sobre esta dimensión afectiva:

Para ellos [los abuelos Adán y Arminda] era pues disfrutar y compartir con nosotros esta alegría de tenernos allá y no los veíamos el resto del año. Entonces, también era una excusa, una razón para visitarlos y para mantenernos cerca de una familia que nos quería tanto y a la que queríamos tanto y que estaba lejos. (Cristina, comunicación social, 17 de marzo de 2025)

Es así que el carnaval se convierte en momento de reencuentro familiar, funcionado como evento que reúne y reconstruye la proximidad afectiva. A pesar de que ahora la ausencia de personajes principales como los abuelos Adán y Arminda, sí toma lugar en los relatos de la familia, también abren puertas a nuevas conversaciones y recuerdos cargados de nostalgia que dan pie a nuevas formas de vivir la festividad.

Maritza Montero (2006) sostiene que las prácticas comunitarias permiten construir identidad y memoria a partir de las interacciones y las vivencias compartidas. En este sentido, el carnaval se convierte en un escenario privilegiado de reactivación de vínculos, donde la presencia física y la interacción emocional

reafirman la pertenencia familiar y comunitaria. Más allá de la danza, la festividad actúa como un ritual de reunión, donde las historias y las emociones convergen para construir un sentido compartido que trasciende lo efímero de la fiesta y se inscribe en la memoria afectiva de la familia.

La red de cuidados, apoyos y gestiones afectivas que se viven durante la festividad, han estado lideradas, principalmente, por las mujeres, quienes asumen roles claves en la organización y continuidad de la práctica carnavalera. Estos roles implican procesos de mediación y de transmisión cultural que articulan la experiencia individual con la memoria colectiva de la familia.

La figura materna y las mujeres adultas de la familia emergen como pilares de la participación, responsables de garantizar las condiciones materiales y emocionales para la continuidad de la tradición. Mero lo expresa al recordar cómo su madre Hilda fue la principal impulsora de la participación de sus hijos y sobrinos: *“ella organizaba, ella hacía, ella hablaba y mi papá la acompañaba”* (Comunicación personal, 15 de marzo de 2025). Este liderazgo no solo facilita la participación, sino que actúa como un proceso de mediación cultural donde las acciones cotidianas de las mujeres construyen puentes entre lo simbólico

y lo material, entre lo colectivo y lo íntimo (Martín-Barbero, 1993).

El rol de las mujeres se manifiesta también en el trabajo artesanal y simbólico como forma de inscribir afecto y dedicación en los objetos de carnaval. Las prácticas comunicativas no verbales (como coser, bordar, armar un traje) son también formas de producción de sentido, como plantea Orozco Gómez (2002) donde los objetos se cargan de significados culturales y afectivos a través de las acciones y las manos que los producen.

Anita recuerda cómo su madre, a pesar de las dificultades, preparó un traje improvisado para que ella pudiera bailar en el curso infantil:

Por amor a su hija, se ha bancado [Magui] hacer en tres días un traje de toba para que yo entre en el curso infantil, entonces yo he entrado de toba, mi mamá [...] me hizo una faldita con unos colgandijos y un topcito, con unos tiritos aquí, era como triangularcito, y con un bastón de mi abuelita, han puesto ahí unas plumitas, y yo entré con eso. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Este acto sintetiza cómo los cuidados femeninos trascienden lo funcional, para convertirse en acciones comunicativas que garantizan la inclusión y la pertenencia en la práctica carnavalera.

Figura 48. Anita en su primer Corso Infantil



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2000.

El acompañamiento de las mujeres se extiende también al cuidado emocional durante la participación. Anita rememora con ternura la imagen de su madre acompañándola bajo la lluvia, protegiéndola con un paraguas mientras ella bailaba: *“no sabía bailar yo, entonces solo he brincado, pero yo estaba muy feliz [...] mi mamá, mega esfuerzo, porque me ha acompañado con su paraguas”* (Comunicación personal, 25 de marzo de 2025). Este gesto de protección corporal es también un acto de cuidado simbólico, que refuerza la pertenencia afectiva y la validación del acto de participar.

La transmisión del carnaval entre generaciones femeninas aparece como un acto de continuidad afectiva y cultural, donde las mujeres sostienen y proyectan la práctica hacia las más pequeñas.

Pero a su vez, como tú, digamos, Rafa, estaba acompañada de su mamá y yo, Kitty, estaba acompañada de mi mamá y mi mamá estaba acompañada de su mamá. Entonces, todo nuestro linaje femenino estaba involucrado en ese hecho que le llamamos carnaval. (Cristina, comunicación social, 17 de marzo de 2025)

Esta declaración sintetiza la manera en que las mujeres encarnan una genealogía femenina de cuidado, un concepto que, desde la comunicación, puede leerse como una red de mediaciones afectivas y relacionales que sostiene la práctica cultural y la proyecta en el tiempo (Lagarde, 2001).

**Figura 49. Cuatro generaciones de la familia Saracho Prudencio:
Rafaela, Ana María, Cristina y Arminda**



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2023.

El carácter colectivo se expresa en los relatos que narran cómo la participación en la danza es planificada, negociada y compartida entre distintos miembros, articulando sueños individuales en una experiencia común. Ana Romero recuerda con detalle la intención de integrar o animar a la familia a que entre a su bloque:

Siempre estamos animando a la familia a que bailen con nosotras. Siempre le digo a la Kitty que entre a las cholitas o a la Mariana. De hecho, ahora lo hicimos con el Javi y al final se animó a bailar tinku. Entonces, siempre estamos esperando compartir esta experiencia con más personas de la familia. (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Esta aspiración colectiva revela cómo la participación en el carnaval es entendida como una práctica familiar compartida, un proyecto afectivo que involucra a múltiples generaciones y que requiere acuerdos, compromisos y decisiones conjuntas.

Sin embargo, la materialización de este proyecto no siempre es sencilla, y las decisiones económicas o logísticas también intervienen en su configuración. Anita relata que finalmente su padre no pudo participar debido a limitaciones presupuestarias: *“ese año mi papá decidió no bailar, porque [...] había muchos otros gastos que superaban el presupuesto familiar”* (Comunicación personal, 25 de marzo de 2025).

La construcción de estos proyectos colectivos también se inscribe en las decisiones cotidianas y compartidas, como cuando Anita decidió junto a mí su traje, antes de que ellas bailen juntas: *“Ese color de traje ha sido influenciado por ti [...], hemos dicho, ay, ya turquesa, este está bonito, y ha sido mi traje turquesa”* (Comunicación personal, 25 de marzo de 2025). Estos procesos

ilustran los sentidos contruidos activamente en las relaciones comunicativas cotidianas (Alonso, 2010).

La dimensión generacional de este proyecto colectivo se manifiesta también en la resignificación del carnaval por parte de quienes inicialmente no se sentían parte de la festividad. Cristina reflexiona sobre cómo los abuelos terminaron involucrándose activamente: *“ese carnaval que era ajeno, extraño, hasta desagradable en algún momento para ellos, se convirtió en lo que esperaban todo el año, porque todos se iban a involucrar”* (Comunicación social, 17 de marzo de 2025). Este cambio de actitud evidencia que la participación en el carnaval opera como un proceso comunicativo que transforma las percepciones y resignifica los vínculos familiares, donde incluso quienes no bailan o no participan directamente son absorbidos en la red afectiva de la festividad. Funcionando como una cadena de acompañamientos y presencias, donde cada generación se inscribe afectivamente en los procesos comunicativos de producción de sentido intergeneracional (Galindo Cáceres, 1999).

Figura 50. Después de bailar: Abu Ana María, Anita, Tía Magui y yo



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2006.

La experiencia carnavalera se configura como un espacio relacional y colectivo donde los encuentros, cuidados, apoyos y proyecciones generacionales articulan un entramado de sentidos compartidos. Más allá de los trajes y la logística, la fiesta se construye en la compañía mutua, en los preparativos compartidos, en los relatos que reviven cada año y en la emoción de volver a juntarse. Desde la gestión cotidiana hasta los proyectos colectivos que integran a múltiples generaciones, el

carnaval opera como un proceso de construcción de sentido, en el que las prácticas culturales se transmiten y afirman en el tiempo. Sin embargo, el carnaval también es un espacio donde el cuerpo celebra, donde la emoción desborda, donde la música, el baile y el gozo colectivo transforman la vivencia cotidiana. Es en ese terreno de disfrute, fiesta y celebración donde se inscriben otros sentidos que serán abordados en el siguiente apartado.

4.2.2 La fiesta como territorio simbólico: disfrute, celebración y pertenencia cultural

Lejos de limitarse al cumplimiento de un ritual, la participación en el carnaval para la familia Saracho Prudencio se vive como una experiencia cargada de emoción, disfrute y gozo colectivo. La celebración trasciende lo coreográfico para convertirse en un espacio donde el placer de estar, bailar y compartir se entrelaza con la pertenencia cultural y familiar. Esta dimensión afectiva aparece en las palabras de Mero, quien sintetiza la fascinación colectiva afirmando: “*efectivamente todos nos enamoramos de esta fiesta*” (comunicación personal, 15 de marzo de 2025). Este sentimiento refleja una adhesión emocional al sentido mismo de la festividad, que activa memorias, emociones y vínculos a través de la práctica compartida.

En este marco, la figura materna, en este caso, encarna esta pasión por la fiesta como un impulso vital de la participación familia: *“Ella [Hilda] era súper fiestera, o sea le encantaba la fiesta, la fiesta en el sentido de la danza, no el trago, sino toda esta euforia que hay alrededor del carnaval [...]”* (Mero, comunicación personal, 15 de marzo de 2025). Es así que el disfrute se convierte en una mediación cultural (Martín-Barbero, 1993), donde el gozo compartido no solo moviliza la participación, sino que transmite un modo de vivir la cultura popular desde la emoción y la celebración.

El disfrute, sin embargo, se entrelaza con las tensiones y las ambigüedades de la fiesta. La participación en la morenada, relatada por Mero, expone las complejidades de esta vivencia; por un lado, la fascinación por el baile, la acogida y la socialización; por otro, las dinámicas de exceso, la presión al consumo y los límites del placer.

El Luguí siempre ha sido queridísimo, porque mi hermano [...] tenía un amigo, el Magú [...]. Y a los dos les encantaba la morenada. Iban a las fiestas. Conocidos de todos, eran siempre bienvenidos ellos. Hasta les han dicho que les van a pagar el traje, que la cuota, que van a bailar gratis. [...]. Así que el Luguí era querido, especialmente por las cholitas, por esa gente que vende coca, y tú sabes, esa gente uffff

chupa [consume bebidas alcohólicas]. (Mero, comunicación personal, 25 de marzo de 2025)

Así, la fiesta opera como un espacio de transgresión, de cruce de fronteras simbólicas, donde los cuerpos en escena se resignifican en su interacción con las dinámicas sociales y culturales del carnaval.

La experiencia de la fiesta implica también una negociación entre la euforia colectiva y las prácticas individuales. Mero reflexiona sobre su tránsito entre diferentes roles dentro del carnaval: *“me ha emocionado, me ha encantado bailar, pero en los últimos años [...] me pasé a lucifer [...] y me aburrí, me aburrí”* (Mero, comunicación personal, 25 de marzo de 2025). Esta transición evidencia que el disfrute es un sentido dinámico, que varía con el tiempo y con la posición que se ocupa dentro de la celebración, manifestando lo que Orozco Gómez denomina procesos activos de interpretación cultural (1997), donde los sujetos resignifican su participación conforme atraviesan distintas etapas de su experiencia festiva.

Asimismo, la celebración también se inscribe como una práctica cultural significativa, cargada de valores, aprendizajes y pertenencias. Mi mamá destaca la importancia de que yo

participe en el carnaval, valorando la experiencia como un aprendizaje cultural frente a otras formas de ocio:

Francamente, yo prefería que estés bien ocupadita yendo al carnaval y haciendo todas estas cosas y que también te conozcas las tradiciones de nuestro país y nuestra cultura y demás. A que vayas a una fiesta tarada como la Madness y gastar un millón de plata para una fiesta cojuda. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

Esta afirmación refleja una defensa del carnaval como espacio de producción cultural y simbólica, en contraste con otras formas de entretenimiento que carecen de esa carga histórica y comunitaria.

Cristina refuerza esta idea al señalar que, aunque el carnaval pueda contener “degeneración”, es mucho más que eso: “hay tradiciones nuestras, hay cultura, hay mil cosas más que solamente lo que aparentemente ve la gente cuando solo va a ver el sábado de peregrinación” (Comunicación personal, 17 de marzo de 2025). Esta visión entiende las prácticas culturales como procesos comunicativos de producción de sentido, donde las celebraciones populares condensan símbolos, memorias y valores colectivos que trascienden su apariencia superficial (Galindo Cáceres, 1999).

En la experiencia de la familia Saracho Prudencio, el disfrute, la celebración y la fiesta no son categorías aisladas, sino

dimensiones que se entrelazan en un proceso comunicativo complejo, donde el gozo, la emoción y la pertenencia se construyen y se negocian en cada participación. La festividad se convierte así en un territorio de producción simbólica, donde el cuerpo, la música, la danza y la emoción son canales para construir sentido, reforzar vínculos familiares y afirmar la pertenencia cultural a través de las generaciones. Así, el disfrute y la celebración son dimensiones comunicativas que consolidan la transmisión intergeneracional de la cultura popular, al tiempo que abren espacios de negociación, interpretación y resignificación dentro de la trama social y familiar.

4.3 Dimensiones espirituales, rituales y simbólicas del carnaval

El Carnaval de Oruro, además de su valor festivo y cultural, encierra una dimensión simbólica que articula creencias, emociones y prácticas rituales. Este apartado explora las múltiples capas de sentido espiritual y simbólico que se manifiestan en la experiencia de la familia y los bailarines, revelando cómo la participación trasciende lo lúdico para inscribirse en una vivencia cargada de distintos sentidos. La mirada se centra en cómo las creencias y emociones se materializan en los cuerpos, los gestos y los recorridos, dando

forma a un lenguaje simbólico que conecta lo individual con lo colectivo, y lo cotidiano con lo sagrado.

En las siguientes secciones se abordan las distintas manifestaciones de esta espiritualidad vivida, desde la devoción a la Virgen del Socavón hasta la comprensión del carnaval como ritual y espacio comunicativo. Se busca visibilizar cómo los sentidos espirituales no se limitan a las doctrinas religiosas formales, sino que emergen también de la interacción entre tradiciones católicas y prácticas andinas, en una convivencia sincrética que caracteriza la experiencia en el carnaval. Al integrar testimonios y experiencias familiares, este apartado propone una lectura de la espiritualidad y el simbolismo del carnaval como procesos dinámicos y relacionales, atravesado por afectos, memorias y compromisos colectivo.

4.3.1 Devoción y espiritualidad: la fe vivida en la experiencia carnavalera

La dimensión espiritual enraizada en la devoción a la Virgen del Socavón construye un cruce de las emociones, las creencias familiares y la religiosidad institucional de cada conjunto. La fe, en este contexto, no se impone ni se hereda automáticamente; es aprendida, transmitida y resignificada a través de las vivencias

compartidas y los gestos cotidianos que sostienen la relación con el componente católico y la festividad.

En el relato de Anita, la experiencia devocional surge desde la infancia, mediada por su abuela Hilda, quien le enseña a rezar y pedir a la Virgen como parte de la promesa de bailar: *“Me dijo, rézale a la Virgen y dile que quieres bailar [...], desde ese momento [...] para mí ha sido la Virgen del Socavón me cumple los milagros desde el más fácil hasta el más difícil”* (Comunicación personal, 25 de marzo de 2025). Este testimonio muestra cómo la fe es incorporada no solo como una creencia abstracta, sino como una práctica comunicativa íntima, donde la oración, el llanto y el deseo se convierten en actos performativos que producen sentido y legitiman la participación. La devoción en el Carnaval de Oruro no puede entenderse fuera de las mediaciones familiares y afectivas que la sostienen, ya que es en la interacción cotidiana donde se naturaliza la promesa de bailar y se inscribe el compromiso devocional en los cuerpos y las emociones (Salazar Mostajo, 1999).

Este fenómeno fue recopilado en el diario de campo, durante la primera visita del año a la ciudad de Oruro. Cuando las actividades carnavaleras recién estaban comenzando a volverse formales y se estaban encontrando soluciones para la continuidad

en los conjuntos folclóricos, lo primero que Anita hizo al llegar a Oruro fue ir a la Basílica Menor de Nuestra Señora del Socavón para agradecerle a la Virgen por permitirle bailar un año más.

**Figura 51. Basílica Menor de Nuestra Señora del Socavón:
semanas previas al carnaval**



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2025.

La dimensión devocional no es homogénea ni responde a un único modelo de creencia. Cristina reflexiona sobre su propia experiencia, distanciada de la religiosidad formal, pero cercana al sentimiento:

Yo no soy una persona religiosa. Difícilmente te podría decir que soy una ferviente creyente de la mamita del Socavón, porque te estaría mintiendo. [...], pero no puedo negar que hay una energía, hay un misticismo en el carnaval que es muy difícil de explicar. Tiene que ver con un componente como mágico. ¿Fe?, seguro. ¿Un ser supremo o un ser superior?, está ahí. Hay una devoción, un acto de devoción. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

Esta interpretación permite reconocer la existencia de formas no institucionales de fe, donde el sentido espiritual se construye a partir de las emociones compartidas, la experiencia colectiva y la intensidad del ritual. Esta devoción mestiza, donde las creencias católicas, las tradiciones andinas y las emociones individuales coexisten en un mismo espacio ritual (Choque, 2012), una perspectiva que visibiliza la complejidad simbólica de la relación entre fe y carnaval.

Existe una percepción de energía compartida que señala la existencia de una dimensión espiritual vivida desde el cuerpo y la colectividad. Cristina la describe como una armonización de

energías entre quienes bailan y quienes observan, produciendo una experiencia única:

Tiene una energía, porque además es una energía que se comparte. Hay una comunión de personas que van con esta fe o con este sentido de llegar a algo, a un ser superior, que hace que las energías se armonicen, entren en la misma frecuencia. Y por supuesto, esto genera una magia muy difícil de explicar entre los que bailan, por supuesto, pero el público también porque el público está viendo pasar a esta gente que está llevando esta energía hasta el socavón. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

Esta vivencia de ritualidad compartida es un proceso donde los actos, en este caso devocionales, y los desplazamientos físicos hacia el santuario actúan como lenguajes simbólicos que producen sentido social y espiritual. La danza en el Carnaval de Oruro ya no es solo una experiencia artística, sino un acto ritual cargado de significados agrícolas, míticos y religiosos, donde los bailarines se convierten en un vehículo de mediaciones entre lo humano, lo natural y lo divino (Sigl, 2009). Las danzas y sus recorridos integran elementos de la cosmovisión andina, relacionados con la fertilidad de la tierra y las ofrendas a la Pachamama, junto con símbolos católicos, dando lugar a un sincretismo religioso (Cajías de la Vega, 2011; Sigl, 2009).

Figura 52. Mero Romero al borde de la imagen de la Virgen del Socavón



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 1988.

Es así como la magia que menciona Cristina puede entenderse como el resultado de esta interacción simbólica entre cuerpos, música, espacio sagrado y creencias compartidas, donde la ritualidad se inscribe tanto en el plano físico como en el espiritual,

reafirmando las identidades culturales y la memoria colectiva del pueblo andino.

Figura 53. Javier y yo en la puerta de la Basílica Menor de Nuestra Señora del Socavón luego del recorrido del Sábado de Peregrinación del Carnaval de Oruro 2025



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2025.

La fe y devoción también se experimentan en la convivencia con prácticas culturales que, aunque puedan parecer contradictorias, forman parte de una misma vivencia ritual: *“Había una simbiosis porque me tocaba esto de rezarle a la Virgencita y demás, y al mismo tiempo que me hagan pijchar⁷, ¿no? Yo que odio esas cosas, pero las tuve que hacer y las hice con gusto”* (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025). La devoción en el carnaval no es una práctica purista ni homogénea, sino una experiencia híbrida donde coexisten lo religioso, lo cultural, lo festivo y lo simbólico.

Esta convivencia de prácticas diversas refleja el sincretismo religioso que caracteriza al Carnaval de Oruro, en el cual las devociones católicas hacia la Virgen del Socavón se entrelazan con rituales andinos dirigidos a la Pachamama y las fuerzas de la naturaleza. En esta simbiosis de acciones aparentemente dispares (rezar, *pijchar* coca, bailar) no se excluyen mutuamente, sino que se integran como partes complementarias de un mismo sistema simbólico, donde lo festivo y lo devocional, lo indígena y

⁷ Mascar hojas de coca para succionar poco a poco su jugo (ASALE, 2025).

lo cristiano, lo sagrado y lo profano, se articulan para dar sentido a la celebración (Sigl, 2009).

En este proceso, la espiritual se experimenta como un ciclo de agradecimiento y continuidad vital, donde la oración no siempre responde a una súplica o pedido, sino que es también un acto de gratitud:

Entonces la respeto muchísimo y hemos participado en todos los actos devocionales vinculados a la virgen del socavón. Y no puedo negar que en muchos, en muchos momentos de los años que has estado bailando, he orado con fe también. Porque, no porque le quería pedir, digamos, creo que en muy pocas ocasiones he pedido algo, sino he agradecido por las cosas, por llegar ahí, por estar ahí, porque pudiste bailar un año más, porque teníamos la casa, estaban los abuelos, etcétera. Entonces no creo que nunca haya ido por la mamita del socavón, pero estoy segura de que hay una energía ahí, que hay una mística que no encuentras en ningún otro carnaval. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

Este testimonio profundiza la dimensión de la devoción como acto de pertenencia emocional y comunitaria, más que de creencia doctrinal. Desde esta perspectiva, la espiritualidad del carnaval no puede entenderse bajo categorías dualistas de puro o impuro, sino como un *tinkuy* (encuentro) entre mundos espirituales y sociales, donde la devoción se manifiesta en

prácticas corporales y relacionales que trascienden doctrinas religiosas estrictas (Irrarrazaval, 2015). En este contexto, la devoción se la vive tanto al rezar como al integrarse en rituales colectivos que mantienen viva la memoria ancestral.

En los diarios de campo se pudo corroborar que este sentimiento devocional comunitario mueve las emociones de las personas que participan de esta festividad. Si bien el componente religioso no es precisamente el punto clave dentro de la familia Saracho Prudencio, sí es posible percibir, sobre todo, cuando los bailarines llegan a la Basílica Menor de Nuestra Señora del Socavón, deben entrar de rodillas y son bendecidos por el sacerdote de turno. En esos espacios, el sentir de las personas es comunitario y no es necesario expresar con palabras, ya que es un lenguaje compartido entre todos los bailarines que están rezando, llorando o emocionados por haber concluido con su peregrinación.

Por tanto, la simbiosis que describe mi madre es expresión de una espiritualidad mestiza y encarnada, donde la devoción no solo ocurre en el templo o ante la imagen, sino también en los gestos, en las relaciones comunitarias, y en las acciones simbólicas que conforman la experiencia integral del Carnaval de Oruro

4.3.2 El carnaval como ritual colectivo y espacio de resignificación

El Carnaval de Oruro puede comprenderse como mucho más que una festividad. Es un rito colectivo donde convergen devoción, identidad y pertenencia. Este ritual, vivido tanto en el espacio público como en las prácticas íntimas y familiares, construye un universo donde el baile, más que una expresión estética, es una acción cargada de elementos espirituales, afectivos y sociales.

Para muchas familias, la participación en el carnaval se convierte en una tradición transmitida y resignificada a lo largo de las generaciones, donde el compromiso familiar con la festividad se amplía con el tiempo:

Con el paso del tiempo mi hermano Javier también empezó a trabajar en torno al carnaval de Oruro, ya desde una mirada más académica y antropológica, entonces también mi familia empezó a mirar el carnaval desde otra perspectiva y mi hija Ana también, realmente mi hija baila toda su vida y que también ha llevado a que más de las personas de su familia participen en esta fiesta. (Mero, comunicación personal, 15 de marzo de 2025)

Esta fiesta actúa como un espacio ritual de socialización intergeneracional, donde el conocimiento se comparten y actualizan. En esta transmisión, no solo se aprende la técnica de

la danza, sino también el lenguaje simbólico que le da sentido, como recuerda Cristina:

Cuando yo era niña y viajábamos a Oruro para ver el carnaval, y de hecho yo lo veía con la familia Romero, y lo veía desde muy temprano hasta el final del carnaval. [...] Doña Hilda me contaba absolutamente todo el significado de las danzas, las diferencias en los trajes, las características de cada conjunto, cuándo se fundó, por qué se llamaban así, cómo podía distinguir un conjunto de otro. Entonces, [...], yo tenía un conocimiento y una relación con el carnaval completamente diferente a la de mis hermanos. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

La memoria colectiva y la enseñanza compartida transforma al espectador en parte del ritual. Este proceso refuerza la pertenencia a una comunidad donde se comparten códigos, historias y emociones.

El carnaval también genera una comunidad efímera de solidaridad, que solo existe plenamente en la temporada de celebración:

De pronto formas parte de una comunidad. Formas parte de un grupo de seres humanos que comparten intereses, que comparten un propósito. [...] Se genera una comunión, una comunidad. [...] Todos somos hermanos, todos somos fraternos, todos compartimos el sentimiento. Entonces es un

mecanismo de comunicación completamente diferente e inusual. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

Esta comunidad ritual se activa a través de actos que refuerzan los lazos colectivos, aunque estos no trasciendan al ámbito cotidiano. La comunión, en este contexto, se vive a través de la acción compartida de ayudar a arreglar un traje, ofrecer bebida a un bailarín o acompañar en el recorrido.

La ritualidad del carnaval no se limita al momento de la danza, se extiende a las veladas, ensayos y encuentro previos, donde también se construyen sentidos. Estos momentos, aunque alejados del espectáculo público, son instancias rituales que alimentan la comunión entre los miembros de las fraternidades y sus familias: *“Pero sí extraño sentirme parte de esa fraternidad, aunque no era yo la que bailaba. Y porque también las cosas que suceden en las veladas y demás son ritos que forman parte de esta mística carnavalera”* (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025).

Las veladas y ensayos, lejos de ser solo preparativos logísticos, operan como espacios de sociabilidad ritualizada, donde la música, el canto, la comida compartida y los pequeños actos simbólicos, como encender velas, rezar colectivamente o brindar por la Virgen, refuerzan los lazos de fraternidad y actualizan las

promesas devocionales (Irrarazaval, 2015). Estas prácticas producen una ritualidad que involucra tanto a los bailarines como a sus familias y a la comunidad extendida, generando un entramado de relaciones afectivas y espirituales.

Figura 54. Velada en la Fraternidad Artística y Cultural La Diablada



Fuente: Patrimonio de la familia Saracho Prudencio, 2025.

En esta vivencia ritual, el baile es mucho más que movimiento: *“es algo especial, tal vez algo místico”* (Anita, comunicación personal, 25 de marzo de 2025). Una experiencia en la que el cuerpo comunica más allá de las palabras, convirtiéndose en lenguaje ritual. Desde esta perspectiva, la danza es una práctica

que materializa la devoción y activa una relación simbólica con lo trascendente.

La otra dimensión del baile es también una pedagogía cultural vivida y compartida (Cajías de la Vega, 2011; Irarrazaval, 2015). Al transmitir el significado de las danzas, de los trajes y los rituales, se reafirma la memoria colectiva, el componente oral del patrimonio, que se proyecta hacia las nuevas generaciones. Esta dimensión educativa y afectiva transforma al bailarín y al espectador en portadores y reproductores de conocimiento simbólico y espiritual. Así lo describe mi abuela Ana María: *“De pronto, ya no se trata solo de bailar, sino de todo este ritual, de los mitos, las leyendas, las explicaciones, que hacen que mires al carnaval y lo vivas de otra manera”* (comunicación personal, 16 de marzo de 2025).

En esta transmisión, el carnaval se convierte en un espacio ritual de interpretación y resignificación constante, donde los significados se actualizan a través de la práctica, el relato y la experiencia vivida. Por tanto, el Carnaval de Oruro, entendido como ritual, revela cómo la danza se convierte en una acción simbólica multifacética (Sigl, 2009).

A través del baile, se encarnan promesas, se honran deidades y se fortalecen los vínculos sociales que sostienen la comunidad

carnavalera. Cada recorrido constituye una narración corporal inscrita en la historia, la fe y las emociones compartidas, reafirmando así al carnaval como un ritual vivo que articula lo ancestral y lo contemporáneo, lo espiritual y lo festivo.

4.3.3 Lenguajes rituales y códigos comunicativos del carnaval

Durante el carnaval, las palabras, los gestos y los símbolos parecen adquirir un significado propio, distinto al de la vida cotidiana. Los saludos entre desconocidos, las fórmulas afectivas que circulan solo en esos días, los códigos que organizan las relaciones dentro de las fraternidades y la comunicación implícita que conecta a bailarines, familiares y público configuran un universo comunicativo singular. Para la familia Saracho Prudencio, participar en el carnaval también fue un aprendizaje del lenguaje colectivo.

Cristina Fernández relata cómo, a pesar de su personalidad reservada, el contexto del carnaval la llevó a adoptar formas comunicativas específicas que la integraban simbólicamente en la comunidad fraterna:

Al ir a Oruro y participar en estas cosas, necesariamente tienes que socializar con todos. Desde un: buenas noches, hermano fraterno, hermana

fraterna [...], se establecen unos canales de comunicación que, en mi caso, no son propios, pero al mismo tiempo resulta cómodo y fácil hacerlo. (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

Este testimonio revela que el carnaval no solo habilita una socialización obligada, sino que convoca a los participantes a activar un lenguaje ritualizado, donde ciertas fórmulas verbales, gestos y saludos producen una interacción simbólica distinta a la de la vida cotidiana.

La comunicación en el carnaval adquiere una dimensión donde el acto de decir y saludar también es un acto de reconocimiento y afiliación. Cristina explica cómo ciertas frases solo tienen sentido dentro del tiempo y espacio ritual: *“esa palabra, esa forma de hablar solo sucede en el carnaval y en la velada, en el día de la entrada [...] pero mañana nadie me va a decir en la calle: ay, ¿cómo está, hermana fraterna?”* (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025). Estas formas lingüísticas son códigos secundarios del lenguaje (Barthes, 1971), sistemas simbólicos que operan dentro de un marco cultural específico y que solo son inteligibles para quienes participan del mismo.

Estos lenguajes no se limitan a lo verbal. También incluyen la comunicación no verbal y afectiva: las miradas cómplices, los

abrazos espontáneos, los gestos de cuidado entre los miembros de la familia y la fraternidad.

Esta comunión en la mirada, en el saludo, en el abrazo. En la mamá que corre con el bidón de mate de coca porque la wawa⁸ de quién sabe quién está necesitando tomar líquido. La bota se le ha desamarrado y tenemos un gancho y se lo podemos ajustar [...]. Porque es como tu hija, porque es propia. Entonces se genera una comunión, una comunidad. Y esa comunidad es bien interesante porque probablemente si la veo mañana en la calle, tal vez no nos saludaríamos, así como: iay, hermana fraterna! (Cristina, comunicación personal, 17 de marzo de 2025)

Esta comunidad temporal constituye una fraternidad que solo cobra vida plena en el tiempo y espacio del carnaval. Durante esos días, las jerarquías sociales, las distancias generacionales y las diferencias cotidianas parecen desdibujarse para dar paso a un vínculo colectivo basado en la pertenencia compartida. Los actos de asistir, sostener o ayudar a quienes bailan trascienden lo funcional. Esta solidaridad ritualizada conforma una comunidad

⁸ Expresión quechua que se refiere a hijo, hija, niño, niña o bebé. (Wikcionario, 2024)

emocional que, como señala Cristina, no persiste fuera del carnaval, pero deja huella profunda en quienes la viven.

El carnaval también despliega códigos comunicativos específicos dentro de cada conjunto, que operan como claves internas para quienes pertenecen al grupo. Ana María reflexiona sobre la complejidad de estos lenguajes: *“dentro del círculo de los conjuntos tienen formas de comunicarse muy específicas [...] hay códigos generales para todos los peregrinos del carnaval, pero al mismo tiempo hay códigos y rituales específicos de cada fraternidad o conjunto folclórico”* (Comunicación personal, 16 de marzo de 2025). Esta distinción muestra que el carnaval genera sistemas comunicacionales particulares y situados, donde cada fraternidad configura sus propios símbolos, saludos, rituales y expresiones, cuya comprensión demanda una inserción activa en el grupo.

En la vivencia de la familia Saracho Prudencio, los lenguajes y las formas de comunicación que emergen durante el carnaval no solo permiten la interacción, sino que configuran una memoria compartida y una identidad comunicacional situada, donde cada código y signo reafirma la pertenencia al universo simbólico de la fiesta. Así, el carnaval se revela como un espacio donde la comunicación trasciende la simple transmisión de mensajes, para

convertirse en una práctica cultural integral que articula el sentido, la identidad y la experiencia colectiva.

En este sentido, participar en el carnaval es aprender y habitar un lenguaje plural, mestizo y profundamente simbólico, que solo cobra pleno sentido al ser vivido colectivamente, como es el caso de la familia Saracho Prudencio, quienes han aprendido y han incorporado todos estos lenguajes rituales en su vida cotidiana, limitada por la época en la que se vive el carnaval.

4.4 Reflexiones del capítulo

El análisis de la experiencia de familiar confirma que el sentido no surge de manera espontánea ni unívoca, sino que se construye en la intersección de prácticas cotidianas, mediaciones culturales y procesos subjetivos. El sentido es un producto vivo, tejido en el cruce entre marcos simbólicos y vivencias personales; en este caso, los bailarines y sus familias reelaboran los significados circulantes del carnaval, negociándolos y resignificándolos a partir de sus propios contextos históricos y afectivos (Alonso, 2010; Tufte, 2007).

La construcción de sentido desde la cultura no puede entenderse como una operación puramente cognitiva o individual, sino como un proceso colectivo, mediado simbólicamente, y profundamente

enraizado en las relaciones de poder y pertenencia. Desde la perspectiva de Stuart Hall, los significados culturales no son fijos ni universales, sino que se construyen históricamente a través de procesos de representación y articulación (1990). La identidad cultural es una cuestión de ser y volverse, una producción continua que nunca está completa, siempre en proceso.

En esta línea, los sentidos también están ligados a lo emocional y lo afectivo. Lawrence Grossberg (2010) propone la noción de “afectos culturales” para describir cómo los sentimientos forman parte integral del proceso de significación, en tanto orientan las prácticas, adhesiones simbólicas y pertenencias identitarias. Esta dimensión se vuelve crucial al analizar contextos como el del Carnaval de Oruro, donde los cuerpos, los rituales, los sonidos y las memorias crean una densa red de sentidos vividos.

Por otro lado, también emerge el aporte singular de cada participante: el “llamado” simbólico que describe Anita, la proyección de continuidad evocada por Cristina, mi mamá y la transformación de roles vivida por el tío Mero ilustran cómo el sentido carnavalero se moldea en la singularidad de deseos, expectativas y trayectorias personales, resignificando así los significados circulantes a partir de historias de vida concretas.

De manera simultánea, la danza revela su dimensión identitaria al articular la práctica cultural con la territorialización del hogar. Los miembros de la familia asignan espacios físicos para el traje y resguardan objetos festivos dentro de la vivienda, implicando incluso a externos en la logística del evento. De este modo, el carnaval no sólo reconfigura la casa, sino que expande la pertenencia a un territorio simbólico más amplio (García Canclini, 2004b). Este proceso de resignificación doméstica reafirma que la identidad no es una esencia fija, sino el resultado de apropiaciones activas y cotidianas de las tradiciones heredadas.

Al mismo tiempo, los vínculos de cuidado y el trabajo emocional desplegado por las mujeres de la familia se revelan como ejes fundamentales del sentido colectivo. Las abuelas, madres y tías que cosen trajes, contienen frustraciones y celebran logros ajenos construyen un archivo vivo de afectos que nutre la continuidad en el carnaval (Fairlie & Frisancho, 2014). Este acompañamiento silencioso genera un orgullo compartido, validado socialmente, que fortalece la autoimagen de los participantes y crea un clima de confianza para que cada gesto (desde un ensayo hasta la participación definitiva) sea vivido como un acto de comunión.

En paralelo, la dimensión ritual y espiritual del carnaval se manifiesta en un sincretismo de creencias católicas y andinas, donde promesas a la Virgen del Socavón, rezos íntimos y ofrendas campesinas concentran una energía compartida que legitima la experiencia como acto sagrado (Choque, 2012; Sigl, 2009). Aun así, el carnaval no es sólo devoción: el disfrute colectivo y la euforia del baile se configuran como mediaciones culturales que transmiten modos de vivir la fiesta desde el gozo y la transgresión de lo cotidiano, contrarrestando las miradas hegemónicas que estigmatizan la cultura popular (Martín-Barbero, 1993).

En conjunto, los hallazgos revelan que el Carnaval de Oruro es un escenario de producción de sentido multifacético: social y personal, identitario y relacional, ritual y festivo. Cada rito, cada gesto y cada emoción construyen una trama dinámica de significados que trasciende lo folclórico para inscribirse en la memoria, la identidad y el cuerpo de quienes viven la fiesta, demostrando que la cultura popular es un espacio activo de negociación y afirmación de sentido.

CONCLUSIONES

La construcción de sentidos es un fenómeno que no responde a un proceso lineal, homogéneo ni cerrado. Por el contrario, se trata de un entramado dinámico, situado y relacional, donde los sentidos emergen en la tensión entre las vivencias individuales y los vínculos colectivos, tal como se muestra en el caso de la familia Saracho Prudencio. Se ha evidenciado que los sentidos no son heredados de forma pasiva, sino que se negocian, se reconfiguran y se actualizan dentro de los relatos orales, el baile y la organización familiar. En este proceso, aspectos como la participación relacional (quienes no bailan, pero sostienen, documentan o transmiten el sentido del carnaval) y el papel de las mujeres como portadoras de memoria y continuidad, revelan la potencia de lo familiar como espacio de construcción simbólica. Así, los sentidos que se construyen en torno al carnaval no son solo culturales, sino profundamente afectivos, históricos y encarnados.

Una de las formas más tempranas en que se construyen sentidos en torno al carnaval se manifiesta en la infancia. Cuando los niños de la familia Saracho Prudencio reciben estímulos sensoriales (escuchan la banda, se disfrazan y bailan durante los ensayos y las celebraciones domésticas), ese contacto temprano, mediado

por la mirada y el acompañamiento constante de madres, abuelas y tías, genera un deseo genuino de integrarse al conjunto. La decisión de convertirse en bailarín no se toma de forma instantánea, sino que emerge como la culminación de un proceso prolongado de inmersión familiar, donde la validación y el respaldo de las figuras de cuidado convierten la motivación lúdica en un compromiso consciente y duradero con la danza.

En ese mismo entramado relacional, el protagonismo femenino, aunque históricamente situado en los márgenes, resulta indispensable para la continuidad de la tradición. Las mujeres de la familia no solo recolectan fondos, cosen trajes y coordinan cronogramas, sino que también trasladan a sus hijas, hijos y nietas a los ensayos, lo cual va más allá de un simple apoyo logístico: constituye una forma de agencia cultural que habilita a las generaciones posteriores a ocupar, con orgullo, el centro de la escena. Así, el cuidado doméstico se revela como un espacio de poder simbólico y legitimación social, garantizando que cada nuevo bailarín acceda a la experiencia carnavalera con las condiciones necesarias para sostenerla y transmitirla.

Asimismo, la dimensión socioeconómica incide de manera notable en el grado de acceso y permanencia en la danza: la familia Saracho Prudencio articula estrategias de solidaridad y

apoyo mutuo para compensar los recursos. Sin embargo, los trajes caros, el tiempo dedicado a ensayar y los sacrificios físicos adquirieron un valor subjetivo: se transformaron en actos de pertenencia, de afirmación identitaria y de consolidación del capital simbólico familiar. Así, el *costo* del carnaval trasciende lo monetario y se vuelve un gesto comunitario y devocional.

La dimensión sensorial y afectiva en la infancia establece un sentido de pertenencia que sostiene la continuidad ritual y emocional de la experiencia carnavalera. Desde los primeros acercamientos al carnaval se teje una inmersión sensorial que trasciende la mera observación: esos estímulos tempranos, mediadas por la mirada y el acompañamiento de madres, abuelas y tías en el ámbito doméstico, funcionan como condiciones simbólicas que fijan la experiencia en el cuerpo y en el imaginario colectivo. Al confirmar la perspectiva de Tulving (2002) sobre la codificación episódica, esta memoria incorporada muestra que las experiencias emocionales y relacionales no se limitan a la esfera discursiva, sino que se configuran como saberes del cuerpo que anteceden cualquier formulación verbal.

Este saber práctico, codificado a través del estruendo de los tambores o del roce de la multitud, no solo evoca orgullo, nostalgia y emoción colectiva, sino que ancla un sentido de

pertenencia que trasciende las palabras. De esa manera, la familia Saracho Prudencio consolida una mediación cultural en la que la danza, el juego y el gesto se convierten en vehículos primarios de transmisión: cada estímulo sensorial anida en la memoria corporal y despliega narrativas íntimas de identidad carnavalera. Así, esos primeros *destellos de carnaval* garantizan una familiaridad que impulsa la adhesión voluntaria a la tradición antes incluso de expresar cualquier testimonio verbal.

Las tensiones intergeneracionales, manifestadas en rechazo, duda o indiferencia, fueron superadas gradualmente gracias a la insistencia afectiva y la resignificación de la práctica cultural. Los testimonios relatan cómo, en un principio, miembros de la familia veían el carnaval como *algo sin sentido o puro gasto de dinero*, e incluso se negaban a permitir que sus hijas bailaran. Sin embargo, el deseo genuino de las niñas, reforzado por el acompañamiento de madres y abuelas, abrió grietas en esas resistencias pasivas. La transformación de miradas escépticas en un apoyo sacrificado ejemplifica cómo las redes familiares facilitan el paso de la tolerancia resignada al orgullo de pertenecer.

Es así como, la apropiación de la herencia cultural se expresa en el paso de la tolerancia al orgullo: de ser meros espectadores a participantes. Los bailarines y la familia pasaron a reconocerse

como custodios de un legado vivo. La repetición anual de los ensayos, los relatos compartidos y la constante relectura de las memorias familiares consolidan un patrimonio que no solo se preserva, sino que se reinventa con cada generación. Así, el Carnaval de Oruro se convierte en un eje identitario y afectivo que articula historias personales y colectivas, demostrando que la fiesta, lejos de ser un simple espectáculo, es un espacio de construcción permanente de sentidos.

Los sentidos atribuidos por los miembros de la familia Saracho Prudencio a su participación en el Carnaval de Oruro se configuran como construcciones culturales y personales que emergen de la tensión permanente entre tradiciones colectivas y vivencias íntimas. Confirmando la perspectiva de Stuart Hall, el sentido no es unívoco ni estático, sino un proceso vivo de negociación: los rituales, la indumentaria y la música cobran significado en el instante mismo de su reinterpretación, cuando cada integrante lee el legado familiar desde su propia experiencia. De este modo, el carnaval se convierte en un espacio dinámico de producción de sentido, en el que la memoria incorporada se alimenta tanto de la continuidad histórica como de la novedad que aportan las nuevas generaciones.

Al mismo tiempo, la iniciativa de las nietas y sobrinas demuestra la constante reelaboración del sentido familiar. Lejos de reproducir mecánicamente coreografías o vestuarios heredados, las nuevas generaciones asumen un protagonismo que actualiza discursos de género y adapta rituales corporales. Este proceso evidencia que el sentido no es un patrimonio estático, sino materia prima sujeta a innovación intergeneracional: cada bailarín aporta su propia impronta y, simultáneamente, refuerza el vínculo con la tradición al reinterpretar los símbolos compartidos.

El componente de los sentidos espirituales añade una capa de trascendencia que articula fe y celebración en la práctica carnavalera. Si bien, la fe institucionalizada (la religión católica) no es el motor principal de todos los miembros de la familia, sí es un componente relevante que aporta sentidos compartidos entre las personas que participan escénica o relacionalmente con el carnaval. Las ofrendas a la Virgen del Socavón, el recorrido ritualizado por las calles y la comunión con lo sagrado convierten al Carnaval en un acto de resiliencia familiar: allí se perpetúan valores, memorias y gratitud, al mismo tiempo que se reafirma la solidaridad comunitaria. En consecuencia, el Carnaval cumple la función de un ritual colectivo que renueva el sentido de

pertenencia al reunir en un mismo espacio devoción y fiesta, incorporando la dimensión religiosa como motor de cohesión.

En conclusión, la investigación demuestra que la participación de la familia Saracho Prudencio en el Carnaval de Oruro constituye un entramado vivo de generación de sentidos, donde cada acto ritual contribuye a la continuidad y renovación de una tradición que trasciende lo meramente estético o folclórico. Al reconstruir el proceso dinámico de inmersión, ritualización y tensión, se pone de relieve que el Carnaval no solo funciona como espectáculo, sino como un espacio donde los vínculos afectivos y las prácticas cotidianas configuran identidades y memorias compartidas. Así, cada ofrenda, cada paso de danza y cada relato familiar operan como hilos que tejen una trama de pertenencia colectiva: un patrimonio vivo que se reinventa generacionalmente y consolida, en cada edición, la memoria y el orgullo de la comunidad Saracho Prudencio en el Carnaval de Oruro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguado-Aguilar, L. (2001). Aprendizaje y memoria. *Revista de Neurología*, 32(4), 373–381.

Alonso, M. M. (2010). Mediación y Construcción de Sentidos: Notas en torno a su articulación teórico-metodológica en el estudio de la apropiación de Internet. *Mediaciones Sociales*, 6, 3–37.
file:///C:/Users/Rafaela/Downloads/ecob,+MESO1010120003A.PDF.pdf

Alvis-Rizzo, A., Duque-Sierra, C. P., & Rodríguez-Bustamante, A. (2015). Configuración identitaria en jóvenes tras la desaparición forzada de un familiar. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 13(2), 963–979.
<https://doi.org/10.11600/1692715x.13229270614>

Ardèvol, E. (2021). Prácticas culturales en red: Comunicación y experiencia social. Editorial UOC.

- Arias Gallegos, W. L. (2012). Algunas consideraciones sobre la familia y la crianza desde un enfoque sistémico. *Revista de Psicología*, 2(1), 32–46.
<https://ucsp.edu.pe/archivos/publicaciones/imf/consideraciones-sobre-la-familia-y-la-crianza.pdf>
- ASALE. (2025, abril 14). *Pijchar | Diccionario de americanismos*. «Diccionario de americanismos».
<https://www.asale.org/damer/pijchar>
- Bahena Armillas, E. B. (2020). Las teorías de las élites desde el vínculo agente-estructura. *Estudios Políticos*, 49.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-16162020000100113&script=sci_arttext
- Barranquero, A. (2019). Narrativas comunicativas para la sostenibilidad: Del storytelling institucional a los relatos comunitarios. *Revista de Comunicación*, 21(1), 55–74.
<https://doi.org/10.26441/RC21.1-2022-A3>

- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Alberto Corazón.
- Basillo, A. (2022). El valor del performance en el teatro en nivel primaria. *Universita Ciencia*, 10, 63–80.
- Bertaux, D. (1989). Los relatos de vida: Perspectiva etnosociológica. Ediciones Mensajero.
- Blane, D. (2006). Commentary: The place in life course research of validated measures of socioeconomic position. *International Journal of Epidemiology*, 35(6), 139–140. <https://doi.org/10.1093/ije/dyl217>
- Bojórquez, I., Gonzáles, J., & Pérez, J. (2021). Cuerpo, cultura y participación simbólica: Repensando lo festivo desde el sur. *Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos*, 14(2), 112–134.
- Bourdieu, P. (1984). La distinción: Criterio y bases sociales del gusto. Taurus.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.

Briceño-Lagos, R., & Romero, M. (2019). Relatos autobiográficos y resignificación de experiencias de vida: Una propuesta para la intervención comunitaria. *Revista Interamericana de Psicología*, 53(2).

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
https://lauragonzalez.com/TC/BUTLER_gender_trouble.pdf

Cahuasa, P. (2024, mayo 13). *La familia, un espacio para forjar los cimientos de un mundo mejor* | Unifranz. unifranz.edu.bo. <https://unifranz.edu.bo/blog/familia-espacio-para-forjar-un-mundo-mejor/>

Cajías de la Vega, F. (2011). Ángeles y diablos en el Carnaval de Oruro. *Entre cielos e infiernos*, 249–258.

Campos, A. L. (2014). *Los aportes de la neurociencia a la atención y educación de la primera infancia* (1a ed.).

Cerebrum.

<https://repositorio.minedu.gob.pe/bitstream/handle/20.500.12799/4669/Los%20aportes%20de%20la%20neurociencia%20a%20la%20atenci%C3%B3n%20y%20educaci%C3%B3n%20de%20la%20primera%20infancia.pdf>

Cárdenas, R., & Morales, A. (2019). Bailar para existir: Cuerpo, género y performance en prácticas culturales andinas. *Estudios Andinos*, 11(1), 33–52.

Carrasco, C. (2014). La economía feminista: Aportes a otra economía. Icaria Editorial.

Cazorla, F. (2020). El Carnaval de Oruro (Bolivia): Una manifestación profana en torno a la Virgen del Socavón. 493–498.

Cervantes, M., & Valadez, C. (2017). La participación invisible: Mujeres, tradición y comunidad. *Revista Mexicana de Estudios de Género*, 3(1), 45–70.

Choque, M. (2012). La devoción mestiza en el Carnaval de Oruro.

Editorial Plural.

Condori, A. (2024, febrero 9). La entrada del Carnaval de Oruro

arrancará con 50.000 danzarines y 20.000 músicos. *La*

Razón.

[https://www.la-](https://www.la-razon.com/sociedad/2024/02/09/la-entrada-del-carnaval-de-oruro-arrancara-con-50-000-danzarines-y-20-000-musicos/)

[razon.com/sociedad/2024/02/09/la-entrada-del-](https://www.la-razon.com/sociedad/2024/02/09/la-entrada-del-carnaval-de-oruro-arrancara-con-50-000-danzarines-y-20-000-musicos/)

[carnaval-de-oruro-arrancara-con-50-000-danzarines-y-](https://www.la-razon.com/sociedad/2024/02/09/la-entrada-del-carnaval-de-oruro-arrancara-con-50-000-danzarines-y-20-000-musicos/)

[20-000-musicos/](https://www.la-razon.com/sociedad/2024/02/09/la-entrada-del-carnaval-de-oruro-arrancara-con-50-000-danzarines-y-20-000-musicos/)

Cornejo, M., Mendoza, F., & Rojas, C. (2008). El método

biográfico: Trayectoria de vida y subjetividad.

Psicoperspectivas, 7(1), 30–58.

Corona, L., & Fonseca, M. (2021). Acerca del carácter

retrospectivo o prospectivo en la investigación científica.

MediSur, 19(2), 338–341.

[https://www.redalyc.org/journal/1800/180068639021](https://www.redalyc.org/journal/1800/180068639021/html/)

[/html/](https://www.redalyc.org/journal/1800/180068639021/html/)

- Durán Strauch, E., & Valoyes, E. (2009). Perfil de los niños, niñas y adolescentes sin cuidado parental en Colombia. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 7(2), 761–783.
[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract
&pid=S1692-715X2009000200008&lng=en&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1692-715X2009000200008&lng=en&nrm=iso&tlng=es)
- Ellis, C., Adams, T., & Bochner, A. (2010). Autoetnografía: Un panorama. En *Autoetnografía: Una metodología cualitativa*.
- Fairlie, A., & Frisancho, D. (2014). Teoría de las interacciones familiares. *Revista de Investigación en Psicología*, 1(2), 41. <https://doi.org/10.15381/rinvp.v1i2.4828>
- Flores Quiroga, G. (2005). Las élites bolivianas: Genealogía, poder y legitimidad. *T'inkazos. Revista Boliviana de Ciencias Sociales*, 2(1), 23–48.

Fraternidad Morenada Central Oruro. (2024a). *Fraternidad*

Morenada Central Oruro. UNESCO.

<https://morenadacentral.com.bo/carnaval>

Fraternidad Morenada Central Oruro. (2024b). *Historia de la*

danza de la morenada.

https://morenadacentral.com.bo/historia_morenada

Galindo Cáceres, J. (1999). Estrategias de investigación social:

Los procesos sociocomunicativos. McGRAW-HILL.

Gallegos, M. S., & Gorostegui, M. E. (1990). *Procesos cognitivos.*

https://www.academia.edu/7254797/Procesos_cognitivos_simples

García Canclini, N. (1995). El consumo sirve para pensar. En

Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización (pp. 41–55). Grijalbo.

<https://perio.unlp.edu.ar/catedras/comunicacionyrecepcion/wp->

content/uploads/sites/135/2020/05/garcia_canclini._el
_consumo_sirve_para_pensar.pdf

García Canclini, N. (2004a). Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización (2a ed.). Grijalbo.

García Canclini, N. (2004b). Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Grijalbo.

Garza Guzmán, M. R. (2009). La comunicación interpersonal dentro del campo académico de la comunicación: Pautas para una sistematización. *Global Media Journal México*, 6(12), Article 12.
https://gmjmexico.uanl.mx/index.php/GMJ_EI/article/view/84

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas* (12a ed.). Gedisa, Editorial, S.A.

González, J. (2005). La apropiación: Destejiendo las redes de la cultura. Gedisa, Editorial, S.A.

González Martínez, M. (2021). Participación y comunicación en las prácticas culturales cotidianas. *Cultura y Representaciones Sociales*, 16(31), 7–28.

Grossberg, L. (2010). *Cultural Studies in the Future Tense*. Duke University Press.

Guerra, A. (1970). Antología del Carnaval de Oruro. Quelco.

Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora. *Framework*, 36, 222–237.

Hall, S. (2010). Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales (1a ed.). Envió Editores.

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. del P. (2014). *Metodología de la investigación* (6a ed.). McGRAW-HILL. <https://www.esup.edu.pe/wp-content/uploads/2020/12/2.%20Hernandez,%20Ferna>

nde%20y%20Baptista-

Metodolog%C3%ADa%20Investigacion%20Cientifica%206ta%20ed.pdf

Hernandez Sampieri, R., Fernandez Callao, C., & Baptista Lucio, M. del P. (2014). *Metodología de la investigación* (6a ed.). McGRAW-HILL. <https://www.esup.edu.pe/wp-content/uploads/2020/12/2.%20Hernandez,%20Fernandez%20y%20Baptista-Metodolog%C3%ADa%20Investigacion%20Cientifica%206ta%20ed.pdf>

Irrarrazaval, D. (2015). Tinkuy cultural-teológico. Alternativas: Revista de Análisis y Reflexión Teológica.

Jiménez-Ramírez, M. (2018). Cuidar la vida, sostener la existencia. Ética del cuidado y epistemología feminista. *Cinta de Moebio*, 62, 12–23.

Kaplan, G. A. (2001). Socioeconomic status and health.

International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences.

Krause, M. (1995). La investigación cualitativa: Un campo de posibilidades y desafíos. *Revista Temas de Educación*, 7.

La Patria. (2015, febrero 14). *Diablada: Huestes malignas que se rinden ante el reino celestial*.
<https://impresalapatia.bo/noticia/211228>

La Patria. (2016a). *La matraca marca el paso de los morenos*. Periódico La Patria.
<https://impresalapatia.bo/noticia/247088/la-matraca-marca-el-paso-de-los-morenos>

La Patria. (2016b, febrero 6). El Día del Diablo y del Moreno marca la despedida del Carnava. *Periódico La Patria*.
<https://impresalapatia.bo/noticia/247116/el-dia-del-diablo-y-del-moreno-marca-la-despedida-del-carnaval>

La Patria. (2019, septiembre 9). *El día de la morenada y su historia*. <https://lapatria.bo/2019/09/09/el-dia-de-la-morenada-y-su-historia/>

La Razón. (2024, febrero 9). *La entrada del Carnaval de Oruro arrancará con 50.000 danzarines y 20.000 músicos*. <https://www.la-razon.com/sociedad/2024/02/09/la-entrada-del-carnaval-de-oruro-arrancara-con-50-000-danzarines-y-20-000-musicos/>

Lagarde, M. (2001). *Claves feministas para la negociación en el amor* (1a ed.). Puntos de encuentro. <https://we.riseup.net/assets/119761/claves-feministas.pdf>

Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: Madresposa, monjas, putas, presas y locas* (4a ed.). Universidad Nacional Autónoma de México. <https://desarmandolacultura.wordpress.com/wp->

content/uploads/2018/04/lagarde-marcela-los-cautiverios-de-las-mujeres-scan.pdf

Lara Barrientos, M., & Córdova, X. (2011). Fiesta urbana en Los Andes: Experiencias y discursos del carnaval de Oruro. CEPA : Latinas.

López Gil, N. (2017). El cuidado como categoría ética y política desde el pensamiento feminista. *La Ventana*, 46(5), 188–214.

López Lorca, H. (2005). *Pautas de transmisión de valores en el ámbito familiar* [Tesis doctoral]. Universidad de Murcia.

Martín-Barbero, J. (1993). De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía. Gustavo Gili.

Martín-Barbero, J. (2004). Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura. Fondo de Cultura Economica Chile.

- Martín-Barbero, J. (2010). Comunicación y cultura mundo: Nuevas dinámicas mundiales de lo cultural. *Signo y Pensamiento*, 29(57), 20–34.
[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract
&pid=S0120-48232010000200002&lng=en&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0120-48232010000200002&lng=en&nrm=iso&tlng=es)
- Martínez, A. (2018, 03). *La dinámica familiar*.
<https://es.linkedin.com/pulse/la-din%C3%A1mica-familiar-inst-universitario-carl-rogers>
- Martínez López, D. (2005). Sobre familias, élites y herencias en el siglo XIX. *Historias Contemporáneas*, 31, 457–480.
<https://ojs.ehu.eus/index.php/HC/article/view/4241/3787>
- Martínez, T., Mateus, J., & Chávez, M. (2018). Participación cultural y ciudadanía desde lo cotidiano. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, 6(13), 55–80.

Mata, M. C. (2006). La comunicación como práctica social: Una perspectiva latinoamericana. *Revista Diálogos de la Comunicación*, 73, 1–12.

Moliner, A. M. (2019). El cuidado como categoría analítica feminista. *Recerca*, 24, 33–46.

Montealegre, R. (2003). La memoria: Operaciones y métodos mnemotécnicos. *Revista Colombiana de Psicología*, 12, 99–107.

Montero, M. (2006). Teoría y práctica de la psicología comunitaria: La tensión entre comunidad y sociedad. Paidós.

Moreno Roldán, M. R., Agudelo Bedoya, M. E., & Alzate Pulgarín, V. (2018). Voces a escuchar en el cuidado: ¿qué dicen los niños y las niñas? *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 16(1), 227–237.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7666960>

Muñoz Troncoso, G. (2021). Educación familiar e intercultural en contexto mapuche: Hacia una articulación educativa en perspectiva decolonial. *Estudios pedagógicos*, 47(1).
https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-07052021000100391&script=sci_arttext

Muraro, L. (2023). La apuesta del feminismo y Las genealogías femeninas. *Andamios, Revista de Investigación Social*, 20(52), 259–286.
<https://doi.org/10.29092/uacm.v20i52.1006>

Murillo, J. (2006). Historia y Etnografía de la Virgen del Socavón. Asdi.

Nava, A. (2015). *Misterios del mal* (1a ed.). Andina Editores.

Navajas-Pertegás, N. (2021). «Deberías adelgazar, te lo digo porque te quiero»: Reflexiones autoetnográficas sobre la

- gordura. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 21(1), Article 1.
<https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2434>
- Orozco, G. (1997). Medios, audiencias y mediaciones. *Comunicar*, 8.
- Parra-González, M. E., & Valdivia, A. (2017). La narrativa como herramienta de transformación educativa y cultural. *Comunicar*, 25(52), 19–28.
<https://doi.org/10.3916/C52-2017-02>
- Pastor, L. (2012). El teatro: Una propuesta metodológica. *Revista Conexión*, 1(1), 87–107.
- Peña Cuanda, M. D. C. (2008). Pensar la interpretación: La construcción del sentido en ciencias sociales. *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos*, 6(2), 177–187.
<https://doi.org/10.29043/liminar.v6i2.290>

- Pérez Orozco, A. (2014). Subversión feminista de la economía: Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida. Traficantes de sueños.
- Pérez Ruiz, M. L. (2004). Patrimonio material e inmaterial: Reflexiones para superar la dicotomía. En *Patrimonio cultural y turismo. Cuadernos 9* (1a ed.). CONACULTURA.
- Piura, J. (1995). Introducción a la metodología de la investigación científica (Cuarta edición). CIES.
- Quispe, A. (2023, mayo 17). Carnaval de Oruro: 22 años declarado como “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad”. *Ministerio de Culturas, Descolonización y Despartriarcalización*. <https://www.minculturas.gob.bo/carnaval-de-oruro-22-anos-declarado-como-obra-maestra-del-patrimonio-oral-e-intangible-de-la-humanidad/>

RAE. (2024). *Challar* | *Diccionario de la lengua española*.

«Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/challar>

Rizo García, M. (2011). De personas, rituales y máscaras. Erving

Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal.

Quórum Académico, 8(15), 78–94.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3998939>

Rizo García, M. (2018). La comunicación interpersonal:

Introducción a sus aspectos teóricos, metodológicos y empíricos.

<http://repositorioinstitucionaluacm.mx/jspui/handle/123456789/2440>

Robles Ruiz, A. A., & Guerrero De La Llata, P. D. C. (2019). Un

vértice para la construcción de sentidos: Estudios culturales, de género y literarios. *Revista Valenciana*

estudios de filosofía y letras, 24, 147–162.
<https://doi.org/10.15174/rv.v0i24.397>

Rojas, G. (2009). Cultura política de las élites en Bolivia. CIPCA.

Romero, J. (2012). Colonialidad y dinámica festiva: Legitimación de la modernidad/colonialidad en el carnaval de Oruro. *Tinkazos*, 15(31), 137–156.
[http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_abstract
&pid=S1990-
745120120001000008&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1990-745120120001000008&lng=es&nrm=iso&tlng=es)

Romero, J. (2013a). El Carnaval de Oruro: Espacios sociales, apropiaciones y alternancias. *Pensar el Carnaval*. Primer Encuentro Internacional de Carnavales, Barranquilla.
[https://repositorio.cuc.edu.co/bitstream/handle/11323/
5581/EL%20CARNAVAL%20DE%20ORURO.pdf?sequ
ence=1&isAllowed=y](https://repositorio.cuc.edu.co/bitstream/handle/11323/5581/EL%20CARNAVAL%20DE%20ORURO.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Romero, J. (2013b). *Reflexiones acerca del Carnaval de Oruro* (1a ed.). Rincón Ediciones.

Ruiz, C. B. (2014). Elites urbanas, cultura y exclusión: Repensando las clases altas bolivianas. *Revista Ciencia y Cultura*, 6(11), 89–110.

Saavedra, J. (2015). El orden racial y de clase en Bolivia: Entre la blanquitud aspiracional y la indianidad política. *T'inkazos. Revista Boliviana de Ciencias Sociales*, 15(33), 13–35.

Sáez Baeza, C., & Barranquero, A. (2022). Comunicación y participación desde abajo: Relecturas latinoamericanas. *Comunicación y Sociedad*, 39(2), 145–163.

Salazar Mostajo, A. (1999). *El Carnaval de Oruro: Patrimonio y religiosidad popular*. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.

Serje, M. (2011). *El Revés de la Nación. Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Ediciones Uniandes.

https://www.academia.edu/8609843/El_Rev%C3%A9s_de_la_Naci%C3%B3n_Territorios_salvajes_fronteras_y_tierras_de_nadie

Sigl, E. (2009). Donde papas y diablos bailan: Danza, producción agrícola y religión en el altiplano boliviano. *Maguaré*, 23, 303–341.

Spedding, A. (2013). Metodologías cualitativas: Ingreso al trabajo de campo y recolección de datos. En *Pautas metodológicas para investigaciones cualitativas y cuantitativas en ciencias sociales y humanas* (4a ed., p. 309). Fundación PIEB.

Tayrol, S. J., & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación* (Ediciones Paidós Ibérica. S.A.).

Tufte, T. (2007). Soap operas y construcción de sentido: Mediaciones y etnografía de la audiencia. *Comunicación y*

Sociedad, 8, 89–112.

<https://doi.org/10.32870/cys.v0i8.3831>

Tulving, E. (2002). Episodic memory: From mind to brain.

Annual Review of Psychology, 53(1), 1–25.

UNESCO. (2009). *UNESCO - El carnaval de Oruro*. Unesco.org.

<https://ich.unesco.org/es/RL/el-carnaval-de-oruro-00003>

UNESCO. (2018). Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003. Patrimonio vivo.

UNESCO. (2024). *UNESCO - ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

Vergara, A., Peña, M., Chávez, P., & Vergara, E. (2015). Los niños como sujetos sociales: El aporte de los Nuevos Estudios Sociales de la infancia y el Análisis Crítico del Discurso.

Psicoperspectivas, 14(1), 55–65.

<https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol14-Issue1-fulltext-544>

Vieites, M. (2017). La Pedagogía Teatral como Ciencia de la Educación Teatral. *Educação & Realidade*, 42(4), 1521–1544. <http://dx.doi.org/10.1590/2175-623662918>

Villalobos Herrera, Á. (2018). Teatro y performance: (Des)encuentros. *Investigación teatral*, 7(10).

Walsham, G. (2006). Doing interpretive research. *European Journal of Information Systems*, 15(3), 320–330. <https://doi.org/10.1057/palgrave.ejis.3000589>

Wikcionario. (2024). Wawa. En *Wikcionario, el diccionario libre*. <https://es.wiktionary.org/w/index.php?title=wawa&oldid=5564916>

Woodside, A. G. (2010). Case study research: Theory, methods and practice (1. ed). Emerald.



UNIVERSIDAD
CATÓLICA
BOLIVIANA
EDUCANDO CONVICCIÓN Y FE
POR LA SANTA SEDE DESDE 1955



Acerca del libro

Sentidos, identidades y herencias en el Carnaval de Oruro

ENTRE DANZAS Y MEMORIAS nos invita a recorrer el Carnaval de Oruro desde adentro. No solo como espectáculo declarado Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, sino como un territorio vivo donde familias enteras sostienen la tradición con afectos, sacrificios y promesas.

A través del caso de la familia Saracho Prudencio, esta obra revela cómo la fiesta se hereda y se reinventa entre generaciones, en un tejido de identidades, cuidados, tensiones y orgullos compartidos. Los relatos íntimos se entrelazan con la historia social del carnaval para mostrar que en cada traje bordado, en cada paso de danza y en cada promesa devocional late una memoria colectiva que se resiste al olvido.

Este libro es al mismo tiempo testimonio y análisis, archivo y relato, investigación y acto de amor. Una invitación a comprender que el carnaval no solo se baila en las calles de Oruro, sino también en las memorias, los vínculos y las historias familiares que lo mantienen vivo.

**El verdadero escenario del carnaval son las
memorias que las familias se empeñan en
mantener vivas**