

**EROTISMO, SEXUALIDAD Y HUMOR EN LAS
DANZAS DEL ALTIPLANO BOLIVIANO**

*Eroticism, Sexuality, and Humor in the
Dances of the Bolivian Highlands*

EVELINE SIGL*

Universidad de Viena · Austria

*sigleveline@gmail.com

Artículo de investigación recibido: 23 de abril del 2012 · aprobado: 12 de junio del 2012

RESUMEN

El presente artículo analiza la importancia del erotismo, la sexualidad y el humor en las danzas del altiplano boliviano. Demuestra que estos elementos performativos no solo están fuertemente interconectados, sino también íntimamente ligados a la sacralidad andina. La primera parte del texto está dedicada a los componentes humorísticos y lúdicos del enamoramiento mediante la danza, postulando que humor y alegría forman parte del “erotismo andino”. Mientras tanto, la segunda parte estudia el “transformismo ritual andino”, que consiste en presentaciones dancísticas sumamente jocosas y fuertemente sexuadas a cargo de hombres hetero y homosexuales disfrazados de mujer.

Palabras clave: *altiplano, Bolivia, danzas, erotismo, humor, sexualidad, transformismo ritual.*

ABSTRACT

The article analyzes the importance of eroticism, sexuality, and humor in the dances of the Bolivian highlands, showing that these performative elements are not only strongly interrelated, but also intimately bound to the Andean conception of the sacred. The first part of the text deals with the humoristic and playful components of wooing thorough dance, suggesting that humor and happiness are part of “Andean eroticism”. The second part studies “Andean ritual transformism”, consisting in extremely funny and strongly sexual dance presentations by both heterosexual and homosexual men dressed as women.

Keywords: *highlands, Bolivia, dances, eroticism, humor, sexuality, ritual transformism.*

INTRODUCCIÓN

La fuerte conexión entre danza, sexualidad y reproducción en el altiplano boliviano podría conceptualizarse como “erotismo andino”. El erotismo andino estaría constituido por el humor y la alegría, el desafío de fuerzas entre los enamorados a través de la música, el canto, el baile, los juegos, las “molestias” e insinuaciones sexuales de los bailarines (que constituyen un elemento jocoso de las danzas), el “robo” de prendas y de mujeres durante el transcurso y al final de las fiestas, la costumbre de visualizar cualidades personales atractivas para una futura pareja en el baile, la escenificación de la hombría y la estética de la abundancia y la reproducción en los atuendos dancísticos. En este artículo voy a enfocar los elementos jocosos y el transformismo, que se conectan con el humor y la sacralidad en el mundo autóctono andino, en palabras de Martínez Soto-Aguilar (2009). Antes de proceder con mi análisis, hablaré de la metodología aplicada y haré una breve introducción de la función ritual de las danzas del altiplano, así como de su relación con las estaciones climáticas.

METODOLOGÍA

El presente artículo es uno de los productos de un extenso estudio de campo realizado entre el 2009 y el 2012. Se realizaron más de 1.500 entrevistas en fiestas y festivales indígenas realizados en el área rural, en La Paz y en Oruro; en “entradas” (procesiones) folclóricas en honor a un santo patrón o a una virgen; en presentaciones teatralizadas de ballets folclóricos y en diversos eventos de la comunidad GLBT¹ llevados a cabo en la urbe paceña. Los entrevistados eran bailarines, directores de ballets y fraternidades, y dirigentes de diversas asociaciones folclóricas.

Tras haber integrado varias agrupaciones folclóricas bolivianas y dirigido mi propio ballet folclórico de danzas bolivianas en Austria en años anteriores, esta vez decidí abstenerme de la participación como bailarina para enfocar el discurso en las danzas bolivianas y los puntos de vista *emic*. Dicho enfoque se realizó mediante diferentes técnicas cualitativas de investigación, desde entrevistas a profundidad hasta

1 GLBT es la sigla que denota a la comunidad gay-lesbiana-bisexual-trans. La T se refiere a transformistas, travestis y transexuales.

charlas informales solicitadas y no solicitadas por la investigadora (véase Silverman, 2006, pp. 201 y ss.). Aunque no bailé durante el tiempo mencionado, creo que las conversaciones informales son también observación participante y que resulta difícil establecer límites claros entre “observar”, “hablar” y “entrevistar” (véanse Lofland, 1971 y Hammersley y Atkinson, 2007). En cuanto al análisis de los datos obtenidos, me regí por los principios de la teoría fundamentada (Strauss y Corbin, 1996), pasando de una fase exploratoria a un procedimiento iterativo circular, desarrollando, evaluando y refinando constantemente las categorías obtenidas a través de la codificación abierta, enfocada y axial. Los hallazgos presentados en este texto surgieron de un intenso contacto (y, por ende, también de una influencia mutua) entre la investigadora y los investigados, constituyendo así un texto que resume las voces múltiples que lo coconstruyeron (Clifford, 1983).

FUNCIÓN Y ORGANIZACIÓN DE LAS DANZAS AUTÓCTONAS EN EL CICLO PRODUCTIVO

Hablando en términos generales, la música y la danza autóctonas del altiplano boliviano están inextricablemente ligadas a la agricultura y a los fenómenos naturales. No importa si se trata de sembrar, hacer crecer los primeros frutos, cosechar o producir *chuño* (papa liofilizada): cada una de estas actividades es acompañada por los rituales correspondientes, que a su vez son inseparables de la música, la danza, la canción y la poesía (véase también Gérard, 2010; Cavour, 2005, p. 64; Quispe, 1996, p. 144; Stobart, 1994, pp. 35 y ss.; Van den Berg, 1989, 1992).

Siguiendo el ciclo productivo agrícola, música y danza tienen que acomodarse a las condiciones climáticas y a las estaciones del año. El año está dividido en una estación de lluvia, *jallu pacha*, cuyo comienzo ritual coincide con la fiesta de *Todos los Santos*, que se prolonga hasta la celebración de Anata/Pujllay/Carnaval; una estación de helada, *juiphi pacha*, la época de la producción de chuño, y un tiempo caluroso, en el cual comienza la siembra, *lapak pacha*. *Juiphi pacha* y *lapak pacha* conforman el tiempo seco (*awti pacha*).

El *jallu pacha* es una época fuertemente asociada con la fertilidad y la femineidad (véanse, entre otros, CDIMA, 2003, pp. 12, 26 y 28; Stobart, 2010, p. 26; Baumann, 1994, p. 286); los rituales y las fiestas llevados a cabo durante esta época, que enfatizan el proceso de

crecimiento (Baumann, 1991, p. 5) y florecimiento de los sembradíos, terminan en los festejos de Anata/Pujllay/Carnaval, celebración de la precosecha. Anata/Pujllay/Carnaval se trata de un regocijo por la abundancia, un momento en el cual “hacen bailar a la papa” (Van den Berg, 1992, p. 229) cargándola en aguayos (paños para cargar) multicolores junto a otros frutos, tallos, flores y ramas florecientes.

La palabras *anata* (aymara) y *pujllay* (quechua) significan *juego*; durante el carnaval, al cabo del *jallu pacha*, hace referencia a numerosos juegos rituales (Gérard, 2010). Uno de esos juegos es el *q'urawt'asiña* (arrojar frutas utilizando hondas), que describo más adelante. “Juego” en una buena parte de estas actividades se refiere a “medir fuerzas” entre jóvenes solteros que “juegan”, coqueteando y provocándose, en procura de la risa, la fertilidad de las chacras y la fecundidad humana (Van den Berg, 1989, p. 63). Existe un fuerte sentido de competencia, no solo en los “juegos” sino también en las presentaciones musicales y dancísticas; esa actitud competitiva se traslada a las comunidades y a sus parcialidades. Durante la colonia, la Anata precolombina se superpuso con el carnaval cristiano, con el resultado de que ahora el fin de ambos marca el principio de la estación seca (*awti pacha*). *Atwi pacha* se relaciona con el género masculino, con la cosecha y con el procesamiento y almacenamiento de lo cosechado; durante dicha estación ocurren festividades de agradecimiento que facilitan el intercambio de los productos.

Hasta hace un par de décadas, la estación lluviosa era considerada como apropiada para el enamoramiento de los jóvenes. A continuación describiré dos danzas que reúnen de manera ejemplar el coqueteo y el humor.

HUMOR, SEXUALIDAD Y PERSONAJES EMBLEMÁTICOS

Enamorar, desafiar y jugar en tiempos de lluvia: *qhachwa* (*qhachwiri*) y *ch'utas*

Entre las muchas danzas aymaras que se practican desde el mes de diciembre hasta Anata/Carnavales, en febrero (aunque, en algunos casos hasta Tentación² o incluso hasta Semana Santa), cabe destacar la

2 En Bolivia, como en Argentina y Guatemala, es usual denominar *Domingo de Tentación*, *Domingo de Tentaciones* o simplemente *Tentación* al primer domingo

qhachwa, hoy más conocida como *qhachwiri*, ‘quien baila’ *qhachwa*. Estas denominaciones obedecen, según Buechler (1980, pp. 96 y 99), a un “rito de primavera” o de fertilidad, y, según Otero (1951, p. 241), a una danza “de la iniciación sexual”. *Qhachwa* o *qhachwiri* parecen referirse más a la práctica y función de la danza que a un determinado género musical: existen *qhachwiris* en diferentes regiones del departamento de La Paz, en las que se acompaña con ritmos e instrumentos diferentes. En todo caso, se trata de una danza de enamoramiento, razón por la cual, en la gran mayoría de los casos, es ejecutada por jóvenes solteros (Paredes, 1913, p. 3).

Pero no solo es de coqueteo (Surco Toledo, 2009, s.p.; Paredes Candia, 1991, p. 130), es también un baile de regocijo por el crecimiento y la buena (pre)cosecha, un baile que establece una fuerte conexión entre la sexualidad humana y la fertilidad de las tierras: se supone que la alegría, el canto y la danza de las parejas jóvenes “contagia” las chacras y aumenta su productividad (véase Van den Berg, 1989, p. 64). Además, el baile es considerado como un “juego”, es decir, *anata*. En ese “juego” no faltan elementos burlescos: “comedias” que hacen reír, como el “regateo” por mujeres en forma de subasta de mulas o matrimonios bufos, lo que demuestra que la alegría forma parte íntegra del erotismo andino (Carter y Mamani, 1989, pp. 197 y ss.; Buechler, 1980, p. 99). Díaz Gainza, por ejemplo, menciona canciones “de carácter ‘erótico’” cuyos textos “contienen un sentido siempre irónico, festivo y picaresco” y cuya coreografía “es más licenciosa” (1977, p. 150). Lo confirmó

de la Cuaresma. Esta denominación, en principio, recuerda que el Maligno tentó a Jesús en el desierto. Sin embargo, en el contexto de las fiestas del altiplano boliviano, esas tentaciones adquirieron un sentido de tentación carnal que se expresa en los raptos (consentidos y no consentidos) de mujeres y en la fuerte connotación sexual de los “diablos” durante la Anata/Carnaval que son expulsados de la comunidad en la fiesta de Tentación. Estos “diablos” pueden llamarse Supay, Paquma, Pujllay, Anata Wayna (el muchacho Anata, la personificación de la fiesta) o, en el contexto urbano, Pepino; son seres espirituales que “tientan” a los jóvenes y a los borrachos, conduciéndolos a barrancos y a encuentros sexuales cuyo producto suele llamarse *hijos de carnaval* o *hijos del Diablo* (p. e., Gérard, 2010; Zegarra, 2010; Rossells, 2009). El *Anata Wayna* o *Paquma* tiene el derecho a “llevarse” a las mujeres jóvenes; cuando un muchacho se “roba” a su enamorada en esas fechas, se dice que la pareja “se ha *paqumado*” (Alejandrina Mareño, trabajadora social quechua, comunicación personal, 8 de diciembre del 2011).

Felipe Quilla, joven *comunario*³ y gestor cultural de Amarete, provincia Bautista Saavedra, en una entrevista realizada por mí el 16 de noviembre del 2009:

A veces hacen también un poquito de chiste, ¿no?, las mujeres cantan una cosa que es real y los hombres responden con, más o menos una especie de burla, ¿no?, así nomás, chiste para que se diviertan, ¿no?, jóvenes así, ¿no?

Luis Zárate, un joven integrante de un centro cultural, con antepasados de Italaque, provincia Camacho, el 7 de julio del 2010, me contó que: “el cortejo en todo caso es molestar, al final de la danza supuestamente se juntan [...] es alegre, es contento, tienen que bailar, reír, alegrar, ese es el *qhachwiri*”.

Es un cortejo divertido en cuyo transcurso los jóvenes se provocan y se desafían mediante coplas o agarrándose y tratando de hacerse caer: midiendo fuerzas, “no en plan de guerra sino, en relación con el acercamiento de los sexos y en última instancia con la fecundidad humana” (Van den Berg, 1989, p. 63). Las danzas y las contiendas cantadas son un espectáculo para la comunidad presente: cuanto más violentas las caídas y cuanto más audaces los versos, tanto más jolgorio en el público, cuya risa alienta a los danzarines a continuar el juego (véanse también Brachetti, 2005; Martínez, 2010).

Pero el *qhachwiri* no es la única danza en la que los límites entre humor y erotismo parecen borrarse: sucede algo muy parecido con la danza de los *ch'utas*, oriunda de la provincia Pacajes, pero hoy en día ya completamente urbanizada y difundida por todo el altiplano boliviano. El personaje que dio nombre al baile es notable: se trata de un hombre cuyo traje profusamente bordado representa los surcos de la papa con los brotes florecidos, la espiga de la cebada y la semilla del *qhanapaku*, la margarita silvestre, el haba, la quinua, la cebada y todo lo que florece en tiempo de lluvias (Cusicanqui, 2009, pp. 49 y ss.). Es un atuendo que podría interpretarse en el sentido de la iconicidad propuesta por Allen (1997): no solo representa los campos floridos sino

3 En Bolivia se denomina *comunarios* a los indígenas de pueblos y estancias rurales (casas dispersas). *Comunario* es una categoría social opuesta a *vecino*, reservada para la población rural considerada mestiza.

también anticipa y construye el deseado estado de la naturaleza. Eso tendría sentido especialmente tomando en cuenta que antiguamente la danza de los *ch'utas* ya se bailaba en noviembre, cuando recién comienzan las lluvias fuertes y cuando toda la actividad ritual se concentra en la invocación de la fertilidad y del crecimiento (Van den Berg, 1987a, p. 36; 1987b, p. 71). Al igual que el *qhachwiri*, se trata de un baile que contiene elementos cómicos: el *ch'uta* hace sus chistes en aymara, hablando en falsete, escondiendo su rostro detrás de una careta de alambre y “molestando” a las chicas, que son “conquistadas” a manera de “juego”. La alegría derrochada en la danza no se opone a su sentido ritual, más bien forma parte de él. Como me explicara un bailarín de *ch'utas*, de Caquiaviri, en la fiesta del pueblo, el 17 de enero del 2010: “Se baila *ch'uta* en Caquiaviri porque tenemos que rendir culto a la fecundidad, queremos que todos los cultivos que han sido sembrados por acá puedan desarrollarse normalmente”.

Amalia Álvarez, organizadora de la fiesta en la misma localidad, me dijo ese mismo día que se bailaba “[...] para inicio de la cosecha. [...] Es un agradecimiento a la buena cosecha, por eso al tata [San Antonio Abad] se le ponen los primeros frutos de la papa”. La costumbre de colocar algunos de los frutos tiernos recién cosechados al santo tiene su paralelo en la fiesta en honor a la Virgen de la Candelaria (2 de febrero), que en algunos lugares del altiplano boliviano recibe el mismo tipo de ofrendas.

Otro elemento que conecta la diversión con lo sagrado en la danza de los *ch'utas* es el excesivo uso de “mixtura”, confeti multicolor que reemplazó a los pétalos de flores que antiguamente se esparcían en el ritual de la *chayawa*. La *chayawa* es una manera de “alegrar” a la Pachamama, un concepto clave en los rituales que evocan la fertilidad: hay que dar alegría a las *ispallas* (espíritus de los productos) y a las plantas para que haya buen crecimiento. Alejandro Condori Quispe, comunario de Santiago de Huata, provincia Omasuyos, el 4 de diciembre del 2010, me explicó que “en carnavales hay que hacer *chayawa* con las flores. Ese *chayawa* con *panqara* [flores] como con mixtura pues como echar la mixtura así a la Pachamama [madre tierra]”. Un comunario de Jesús de Machaca, provincia Ingavi, Sebastián Fulvo Quispe, me dijo que con esta danza le dan “alegría a la *ispalla*” (4 de octubre del 2009). Hoy en día los pétalos de flores están cayendo

en desuso, pero tanto en el área rural como en las comparsas citadinas se mantiene la costumbre de echar “mixtura” a todo lo que debe crecer y reproducirse, incluso a productos como la mercancía comercial y los medios de transporte.

En el ámbito urbano de La Paz, el carácter lascivo y pícaro de los *ch'utas* se plasmó en la invención del *ch'uta* “cholero”, que baila con dos mujeres, creación sumamente exitosa de los bordadores Héctor Quispe y Cristina Yujra (Bordados Chasqui). Tuvo tanto éxito que hoy en día mucha gente identifica esa manera de bailar como una característica principal de esta danza. Es una sátira del hombre adúltero y de los “robos” de mujeres, comunes en la época de carnavales. Dicha sátira parece haber recreado las vivencias de manera tan acertada que empezó a formar parte del imaginario público. Los hombres se identifican con ese papel y lo refuerzan dando nombres alusivos a sus conjuntos de baile. Un bailarín de *ch'utas*, durante la fiesta de Caquiaviri de enero del 2010, me explicó que los *ch'utas* “son choleros, que alegran el carnaval, y obviamente el nombre tiene que guardar consonancia con eso”, es por ello que el nombre que les dan es *papis infieles*.

Pero, en esta danza, el *ch'uta* no es el único personaje asociado con la alegría y la lascivia. Está acompañado por el Pepino, figura emblemática del carnaval paceño y “picaflor” por antonomasia. El locutor del *Jisk' Anata*, la entrada carnavalera de La Paz, el 15 de febrero del 2010, contó que “el *ch'uta* nunca es cholero, es pícaro y todo eso, pero no cholero; quien era cholero era el Pepino”. El Pepino es una adaptación del arlequín/Pierrot europeo al carnaval paceño que empezó a tomar fuerza a partir de fines del siglo XIX⁵. Vestido con un traje y una máscara de tela bicolor, divierte a la gente con sus payasadas y persigue a los espectadores con un “chorizo”: un palo forrado hecho de arena, medias nylon y cartón llamado *matasuegra*, con el que que en décadas pasadas molestaba a las mujeres “levantándoles el vestido, como si fuera un falo” (Teresa Gisbert, entrevista, en Rossells, 2009, p. 107). La conducta del Pepino escenifica la promiscuidad socialmente permitida durante el carnaval.

4 “Cholero” significa “aficionado a las cholas” y “cholear”, según Hernando Sanabria Fernández (en Paredes Candía, 1992, pp. 50 y 52), es sinónimo de “poseer a una mujer, hacerla su amante”.

5 Para una descripción histórica detallada del Pepino, véase Rossells (2009, pp. 99 y ss.).

Según el testimonio de Julio Cordero (en Vargas, s.f., p. 17), “como no te pueden reconocer te acercas a las personas conocidas y a alguna chica bonita para halagarla, mojarla con agua de colonia, hacerle tragar un poco de mixtura y adornarla con serpentina”. Édgar Vidaurre, delegado de la Asociación de la Fiesta del Señor Jesús del Gran Poder, me explicó, en enero del 2010, que “el pepino ya desde el carnaval ya va estar viejito, tanta mujer que hay”. Es común oír hablar del Pepino “sin calzón” (Martínez, 2011, p. 243), apodo probablemente referido a la desbordante sexualidad y promiscuidad (carnavalesca) del personaje⁶. Estas características insinúan la fuerte regionalización de este descendiente de los payasos europeos, que, en el mismo proceso, se convirtió en un homólogo urbano de los diferentes “diablos” tentadores rurales. La “andinización” del Pepino ha sido tan fuerte que hoy en día incluso se lo culpa de ser “progenitor de niños del carnaval” (Rossells, 2009, p. 150), adscripción que evoca a los tentadores Saxra⁷, Supay⁸ y K’ita Carnaval⁹. Se lo suele relacionar también con el *k’usillo*, un representante del “humor andino” que participa en la mayoría de las danzas autóctonas rurales de la estación seca, ejecutadas en agradecimiento por la buena cosecha. Lo notable es que también en esa estación climática el “humor andino” suele tener un fuerte componente sexual que nuevamente alude a la fertilidad, tanto agrícola como humana. Son frecuentes las escenificaciones lascivas y burlescas cuyos principales protagonistas son el *k’usillo*, la *awicha/awila* (un hombre disfrazado de mujer) y el *achachi* (“viejo”/sabio/ancestro).

El *k’usillo*: “diablo” tentador y símbolo de fertilidad

La indumentaria del *k’usillo* tiene elementos constantes. El rostro de la máscara de tela que cubre toda la cabeza está dividido en dos partes de diferentes colores. Tiene una nariz grande y cuernos flexibles

6 Para otras hipótesis, véanse Sigl y Mendoza (2012).

7 Espíritu maligno vagante que actúa durante la noche y que puede causar enfermedades y la “pérdida de alma” (Sagárnaga, 2003, p. 344).

8 El Supay frecuentemente es equiparado con el Diablo o el Tío de la mina. Citando a Fray Domingo de Santo Tomás, Cuentas Ormachea explica que es un “espíritu bueno o malo que después quedó como malo” (1986, p. 33).

9 *K’itha* en aymara significa *fugitivo* (Layme Pairumani, 2004, p. 104). En este caso se trata de una personalización del carnaval comparable con el *Anata Wayna* (joven Anata), que llega a la fiesta y se queda hasta su despedida en Tentaciones.

que brotan de su cabeza. En muchos casos, viste un tapado gris cubierto de coloridos parches redondos. Se pone una tela blanca a modo de faja y porta animales disecados que cuelgan de su hombro. La cara bicolor, se ha dicho, podría ser un símbolo de la dualidad andina, la nariz larga frecuentemente es interpretada como un símbolo fálico de fertilidad, y los cuernos podrían interpretarse como brotes de tubérculos sembrados¹⁰. El *k'usillo* divierte al público: con su nariz larga levanta la pollera de las jóvenes espectadoras, hace chistes con voz en falsete, corre en medio de los bailarines y del público y frecuentemente finge actos sexuales bastante atrevidos con la *awicha/awila*. Es una especie de “payaso” o “hazmerreír” andino, pero estas acepciones ofrecen una mirada muy superficial de su función ritual; el *k'usillo* es también un “diablo”: Según Rigoberto Paredes, el *k'usillo* es un personaje precolombino transformado en una imagen del diablo europeo (1913, pp. 12 y ss.), y la *Revista Khana* lo llama “*simio-diablo burlesco*” (1955, p. 91).

Por supuesto, el diablo europeo no suele tener connotaciones cómicas, pero también queda claro que cuando se habla de un “diablo” andino no se trata de un diablo en el sentido católico, sino del producto de una compleja relación entre la cosmovisión andina y el catolicismo. El estudio de la bibliografía al respecto revela que el “diablo” colonial fue inventado por los religiosos europeos del siglo XVI. Ellos establecieron una analogía entre los seres del *manqha pacha* (mundo de “adentro”, el fértil reino subterráneo de los difuntos), los dioses precolombinos Supay y Huari, y el demonio cristiano (Gisbert, 1999, p. 69; Cuentas Ormachea, 1986, p. 33). Para los españoles, todos los seres del inframundo eran diablos; en consecuencia, obligaron a los indígenas a usar este término, hecho que influyó poco en el verdadero significado que estos personajes seguían teniendo en el Altiplano. Entonces, el “diablo”, según el lugar, representa a los muertos, al Saxra, al Supay, al Tío de la mina, al K'ita Carnaval o, simplemente, es sinónimo de “encanto” y “tentación”¹¹ (sexual). Mientras la religión católica equipara la tentación con el inicio del pecado, el “encanto” de la cosmovisión

10 Para una asociación general de cuernos o astas con esos brotes en el norte de Potosí, véase Stobart (1994, p. 39).

11 Según Taussig (1980, p. 43), los diablos “tentadores” existen también en las poblaciones afrodescendientes que habitan los aislados ríos de la costa pacífica colombiana.

andina aymara se refiere a la energía mágica que transfiere el Sirinu o sereno a las personas o a los objetos (sobre todo a los instrumentos musicales que son “serenados”) (véase Van den Berg 1985, p. 176).

Las almas de los muertos, el Saxra, el Supay y el K’ita Carnaval están intrínsecamente ligados a la fertilidad y al crecimiento de las plantas, por lo cual ya no parece tan ilógico que el “diablo” también tenga que ver con la sexualidad y la fecundidad humana. Tal vez incluso se lo podría considerar como (la encarnación de) una *illa*¹² de fertilidad. Francisco Wiri, autoridad indígena de Tuli, en la provincia de Pacajes, contó en octubre del 2009 lo siguiente:

Los diablos también existen, ¿no es cierto?, entonces ellos representan las astas [...] también como astas, representaría como al diablo, si esa vestimenta usan. Por eso el diablo siempre lleva a cualquier lado al humano, ¿no ve?, entonces yo supongo que representa eso, ¿no? Entonces el *k’usillo* es un bandido que ahí está, molestando a la *tayka* [madre], entonces también significa que se sería como un diablo, el diablo en este tiempo siempre lleva a un lado, eso es.

Francisco Wiri conecta el simbolismo católico con elementos del erotismo rural andino: el *k’usillo* es un “diablo”, pero uno que “molesta” a las mujeres, ¡incluso a la madre!, y se “lleva” a la gente. El hecho de molestar a la “madre” muy probablemente hace referencia a las jocosas escenificaciones de la siembra y cosecha en la danza *Waka Tinti* (que también se presentó el 19 de octubre del 2010, día de la entrevista), en la que aparece una “madre”, más frecuentemente denominada *Awicha* o *Awila*, un personaje ritual encarnado por un hombre que representa al elemento femenino ancestral, tal vez incluso a la Pachamama¹³. El *k’usillo*, “hijo” de la *awicha* y el *achachi* (la pareja ancestral con la cual forma una “familia”), no solo se ocupa de juntar la yunta de toros y arar

12 Las *illas* “son amuletos de formas humanas y de animales” cuya función es “favorecer la procreación” (tanto vegetal y animal como humana), “proteger y conservar los bienes materiales y conseguir abundancia de productos agrícolas” (Van den Berg, 1985, p. 62). También son consideradas como “espíritu multiplicador de los animales” o como “representación objetivada del espíritu que todos los seres poseen” (Sagárnaga, 2003, pp. 176 y ss.).

13 Véanse también Baumann (1994, p. 283); Gomez (2010, p. 117); Van Kessel (2002, pp. 58 y 226); Rösing (2003, pp. 250-257).

la tierra (teatralización sumamente jocosa en la que el *k'usillo* “lucha” con los “toros”¹⁴ y se cae al arar la tierra cuando los “toros” empiezan a correr), sino que también finge escenas explícitamente sexuales con la *awicha* (véanse también Buechler, 1980, p. 86; Mendoza, 2000, p. 188 y ss.), conectando de esta manera la fertilidad de las chacras con la fecundidad humana. Otra acción mencionada por don Francisco, la de “llevar a un lado”, podría ser una alusión al rapto de las mujeres (otro elemento del erotismo andino), y también podría referirse a la “tentación” de los hombres borrachos que empiezan a ver a una hermosa mujer y, al tratar de seguirle, se caen por un barranco o río y aparecen muertos en cualquier lado.

Está claro que el *k'usillo* lleva el “encanto”, la “tentación” y el peligro, tanto para hombres como para mujeres. César Callisaya, comunario de Tiwanaku, en la fiesta de San Pedro y San Pablo de 1994, me explicó que:

[...] el *k'usillo* es una parte de la tentación. Él viene encargado del diablo, del mono, del *tunki*, de otros, son contrarrestados. Entonces el *k'usillo*, siempre porque tiene doce cuernos, a veces a las mujeres a los hombres los entregan. Entonces el temor para no hacerse tocar por el *k'usillo*, claro con todo, por eso lo llaman *k'usillo*, porque es como el payaso que hace sus chistes, sus revoluciones, todo; de esta razón las mujeres no quieren hacerse tocar con el *k'usillo*, ni tampoco pueden bailar con el *k'usillo*, entonces una parte especial del *k'usillo* que hay que alejar. Pero con su música agarra el tamborcito, con su música tiene que encantar. [...] Ahora si se cambia ropa, entonces recién puede acercarse a la familia, tiene relación, puede ir a almorzar, a cenar, eso compartiendo con la gente; el celo es cuando está con vestimenta.

El “celo” en el relato de César Callisaya podría referirse al período en el cual los animales están propensos a la unión sexual. Las descripciones citadas encajan muy bien con las que hace el compendio *Diablos tentadores y pinkillos embriagadores*, de Gérard (2010), para el contexto de Potosí. Sin embargo, los “diablos” que describen Gérard y otros

14 Hombres que se disfrazan de toros portando aparatosas corazas de piel de vaca que simulan el cuerpo de este animal.

siempre aparecen en la época lluviosa, entre Todos Santos y Anata/Carnaval. Sin embargo, el *k'usillo* es un personaje exclusivo de la estación seca, y además no solo “tienta”, sino que también divierte. Otro elemento importante que conecta al *k'usillo* con la reproducción son los animales disecados que suele cargar en la espalda. Puede ser un zorro¹⁵, zorrino o un gato montés (*titi*).

Oswaldo Tito Yallo, comunario de Copacabana (provincia Manco Kapaq), el 31 de octubre del 2009, explicó el significado que se le atribuye a los dos diferentes tipos del gato montés en la danza *Waka Tinti*:

Yapu titiw ukax yapu titi, yapu sum achkis jall uka ukax qulqi titi utjaraki, diferente titinakaw utjaraki. [...] Añchhitax yapu tity akax yapach yapachaskiy no, como surcos ukaw yapu titix [...] Qulqi titix p'uyu p'uyiturakiy ukhamay. [...] Ukax yapu titiw ukx signifikikiw mä illaspa, má suma achuñapataki, ukax yapu titix yapu sumañapataki. [El gato montés está cuando florece e indica la buena producción. También hay otro diferente, el gato montés “de plata”... ahora, el gato de la chacra tiene surcos [en el pellejo] tal como es la chacra... el gato de plata tiene rombos... Ese gato montés de la chacra podría ser algo como un talismán para que florezca bien la chacra, para que mejore].

La alusión al pellejo con manchas romboides es obvia: los rombos simbolizan las monedas y la esperanza de que el gato traiga prosperidad y riqueza. El hecho de que el *k'usillo* lleve un zorro o zorrino disecado también podría interpretarse como una relación con el *manqha pacha*, el inframundo fértil, habitado por las almas, lo que nuevamente correspondería a la idea del “diablo” andino o Supay, dueño de las riquezas de la tierra (Romero, 2001b, pp. 12 y ss.), que en el sentido católico es equiparado con el diablo tentador que ofrece riquezas a cambio de un alma.

Buechler (1980, pp. 43-102) ha sido uno de los pocos autores que hablan del *k'usillo* como *trickster* (Mader, 2007). Pero si bien el *k'usillo* presenta cierta ambigüedad temporal, espacial y moral que parece justificar esa asociación, cabe recordar que no es un “héroe cultural”, no figura en la tradición oral de la zona, y, como pude comprobar en mi

15 La defecación del zorro es indicador de la futura cosecha.

estudio de campo, tampoco suele haber mucho discurso acerca de él y sus funciones¹⁶. Sin embargo, abundan las explicaciones que lo retratan como un elemento cómico cuya función es “divertir a la gente”. En sus papeles de “hijo” de Awicha y Achachi y de ayudante en la siembra simbólica, sería un agente transformador que reúne las fuerzas eternas de la reproducción y la procreación con el ciclo agrícola venidero, es decir, con el bienestar de la comunidad. De la misma manera, conectaría el tiempo árido con la próxima estación húmeda y fértil y, a través de su comportamiento, establecería una relación entre la fertilidad de las tierras y la procreación humana. El *k’usillo*, por tanto, pertenecería al panteón de los “diablos” andinos, espíritus potencialmente peligrosos cuyo carácter oscila entre maldad y benevolencia, que sí aparecen en diversos mitos y leyendas, por lo que podrían considerarse como *tricksters* divinos opuestos a las dicotomías forzosas entre el bien y el mal, tal como lo propone Herskovits para el contexto africano (véase Taussig, 1980, p. 43).

EL TRANSFORMISMO RITUAL Y FOLCLÓRICO Y EL “HUMOR ANDINO”

Disfrazarse de mujer para participar en una danza autóctona necesariamente significa jugar un papel bufonesco en el marco de la “comicidad andina”, un humor muy ligado a la sexualidad y la procreación. Lo gracioso ya empieza con el hecho de “disfrazarse”, que no es lo mismo que “transformarse”, en el sentido del transformismo artístico homosexual¹⁷. Mientras que los campesinos (tanto como los hombres heterosexuales ciudadanos) disfrazados de mujer no suelen perfeccionar su apariencia, y muchas veces ya causan risa por el simple hecho de estar mal vestidos, los transformistas gay sí son muy meticulosos. En la danza autóctona, el objetivo no es provocar la ilusión de que el bailarín sea una mujer; el personaje que baila con polleras chorreadas, a veces calzando zapatos de hombre, sin trenzas, con su rostro frecuentemente

16 Buechler (1980, p. 102) contrapone *k’usillo* y zorro como *tricksters* “buenos” y “malos”. Sin embargo, pese a que es protagonista de una buena parte de los mitos y leyendas andinos, el zorro no desempeña ningún papel explícito en la danza; se lo carga como animal disecado, pero no existen personajes que lo representen.

17 Para una discusión extensa del transformismo folclórico heterosexual y del transformismo GLBT en las danzas folclóricas bolivianas, véase Sigl y Mendoza (2012).

cubierto con una máscara de alambre, yeso o cualquier otro material y forma que llame la atención, tiene la función de divertir al público, correteando a los espectadores y a los bailarines, abrazando, besando y molestando a todos con los que se cruza, a veces, incluso, fingiendo actos de unión sexual con el Achachi y, sobre todo, con el *k'usillo*.

En lo que podría parecer una mera comedia, pueden distinguirse al menos tres elementos rituales que conectan el baile con la fertilidad y la reproducción: 1) el principio “hombre-mujer” (*chacha-warmi* o dualidad andina) y la sexualidad abiertamente aludida, 2) la “alegría” y 3) la presencia del *q'iwa* o *q'iwsa* (mediador entre los sexos biológicos, véase Stobart, 2010).

Abuelas con bebés y dualidad andina: sexualidad y reproducción en la danza

En danzas rurales como *Waka Waka*, *Quena Quena*, *Ch'isqi*, *Mimula* y *Qarwani*, el personaje femenino, interpretado por hombres, suele llamarse *Awicha*, *Awila* (“abuela” en pronunciación aymara) o *Tayka* (“madre” en aymara, nombre común en la danza de los *Auki Aukis*). La *awicha* representa el papel genérico que corresponde a la mujer según la dualidad andina complementaria (véanse Van den Berg, 1989, p. 63; 1992, p. 118; Albó, 2002), cumpliendo las tareas femeninas de la labranza y simbolizando la reproducción, tanto agrícola como humana. Cornelio Huanca, comunario de Santiago de Llallagua, en la fiesta del 15 de diciembre del 2009, explicó acerca de *Waka tinti* que:

[...] en septiembre, el hombre se viste de *awicha* y el otro también *jach'a tata* [abuelo]. Porque cuando una vez ya produce la producción, siempre de marido y mujer siempre también se saca, ¿no ve?, hay dos cosas, uno es cuando la producción ha dado, o sea en tiempo de cosecha, eso cuando los dos sacan, el hombre lo rutura y la mujer lo recoge, ahora el otro para empezar el hombre saca surco y la mujer pone semilla.

Es en ese mismo sentido que el espectáculo burlesco de los *Auki Aukis* reúne el humor con el culto a la fertilidad. Mario Blanco, comunario de Puerto Acosta y organizador de un grupo de danza autóctona que participó en una entrada folclórica en La Paz, el 24 de julio del 2010, dice:

El último día ya hacen siempre la kacharpaya [despedida]... como sembrando hacen. Eso también significado tiene: para al año, para que vaya bien. Es que siembran bien para que me vaya bien en el siguiente año, ese es el significado. [...] Puro *Aukis* bailan. Se disfrazan de mujer, los mismos *Auki Aukis* se disfrazan de mujer. [...] Son lisos [malcriados] y se visten de mujer.

Las siembras y cosechas escenificadas de manera jocosa no son simples comedias o retratos de los quehaceres agrícolas, son invocaciones rituales que anticipan y, de esta manera, construyen un próspero futuro, en el sentido de la iconicidad propuesta por Catherine Allen (1997). Esta autora, refiriéndose a los peregrinajes a *Qoyllur Riti*, en el Sur de Perú, establece una relación entre las representaciones a escala y los hechos de la vida cotidiana. Según ella, construir una casa en miniatura y deseársela pasa de ser una mera representación. El “ícono” del objeto deseado no es una copia de un animal o de una casa, sino la anticipación del futuro. Como dice Mario Blanco, la teatralización tiene una función muy concreta: sirve para que le vaya bien a la comunidad, para que haya buena producción. Eso significa que mediante este tipo de “íconos” las personas pueden influir directamente en el futuro, creencia presente en una gran parte de las danzas autóctonas del altiplano boliviano.

Pero ¿por qué no baila una mujer? Las *awichas/awilas*, *rabunas* (en la danza *Palla Palla*) y *taykas* frecuentemente hacen alusiones muy directas a la sexualidad; por ejemplo, fingiendo escenas amorosas bastante audaces (por no decir actos obscenos) con el *achachi* o el *k'usillo* (Buechler, 1980, p. 86; Mendoza, 2000, pp. 188 y ss.). Esto causa mucha risa entre los espectadores, pero de ninguna forma podría ser representado por mujeres biológicas ya que iría en contra de su integridad moral y su respetabilidad (véase también Mendoza, 2000, p. 129). Mario Quispe Chambilla recalca esa característica de las “damas” y alude al carácter violento de los jaloneos y acosos entre el hombre disfrazado y los demás bailarines:

A las damas no podemos hacer a sí mismos, entonces a los hombres hemos tenido que vestir, a los jóvenes, entonces ya nosotros también en caso invitábamos, le abrazamos, le jaloneamos, así, eso era. [...] Ahora mismo hay unos dos que se han disfrazado

para alegrar también. [...] No gay digamos, no existe eso. Nosotros sabemos y es danzable así como para comparar de fuerza, la *rabu-na uta*, te quiere hacer la vuelta, nosotros también, no nos dejamos, entonces jaloneamos.

Gregorio Quino, comunario de la provincia Ingavi, confirma y subraya el elemento cómico:

El Mokolulu tiene diferentes figuras también igual. Porque ya tiene *Achachi* como es el viejito, su pareja también se disfraza el varón, porque una mujer no puede casi no, por, por respeto, así. Porque este baile es tipo cómico. [...] Y los *k'usillos* ¿qué hacen? Por eso les dicen *k'usillos*, lisu ¿no? Y a la “viejita” se lo llevan, ese es más cómico. Entonces eso es disfrazado el varón porque la mujer no puede. Molestan. Lo abrazan los *k'usillos*, el “viejito” ¿no? agarran a la “viejita” también.

Muchos entrevistados se refieren a los jóvenes disfrazados de mujer como “lisos”; este término alude a la malcriadez o picardía de connotación erótica-sensual, que es reservada para los hombres. Una mujer biológica no podría tener el acceso lúdico-agresivo a la sexualidad demostrado por los hombres disfrazados de mujer. Entonces, lo cómico-transgresor también surge de la distorsión del papel de género establecido para la mujer (véase Butler, 1991, p. 204). La *tayka* (“madre”) y las *awichas* de los *Auki Aukis*, *Chunchus*, *Jach'a Sikus* y otras danzas más deleitan al público tironeando a su pareja masculina hasta que se caiga, pateándola y sentándose sobre ella, demostrando una actitud que no encaja con el comportamiento previsto para una mujer. Freddy Calla Montoya, músico oriundo de Yungas y director de un grupo de música y danza autóctona, proporciona un interesante ejemplo en el que el transformismo es un castigo para quienes cometieron alguna infracción hacia su comunidad y tienen que aguantarse “acosos sexuales” que los dejan en ridículo:

El *Loco Palla Palla* es un castigo. Por ejemplo, a los jóvenes de una comunidad que de borracho pegan a sus mujeres, faltan respeto a sus padres, han maltratado a sus hijas o a la autoridad de la comunidad o es un flojo que no trabaja o ha engañado o no ha cumplido sus deberes como autoridad, entonces a ellos, ya están

nominados, entonces ya esos, son unos diez. A uno de ellos lo vuelven mujer. A otros los vuelven en caballo. Dos en caballo. Y los demás son demonios. [...] Y la mujer trata de cuidarse de los diablillos. Los diablillos se hacen una ropa de color blanco, [...] y lo más gracioso es que tienen su órgano sexual de unos 40 centímetros de largo, lleno de espinos, alambres etc., y la danza va al ritmo y eso van persiguiendo a esa mujer.

En el Perú las representaciones dancísticas de hombres disfrazados de mujeres contienen elementos muy similares a las que pude observar en Bolivia. Penelope Harvey, refiriéndose al transformismo de los *Qollas*, muy acertadamente observa una combinación entre lo masculino y lo femenino que distingue esa práctica de una simple representación de “lo femenino” (1994, pp. 59-60). En el mismo sentido, en los *Waka Wakas* de Ayata, los “maricas”, niños y adolescentes vestidos de mujer, molestan al público. Como afirmara Aníbal Burgoa Barrientos, director del colegio de Ayata (provincia de Muñecas): “hacen sus payasadas pues, o sea, hacen las veces de una chica coqueta, digamos, le molestan; algunos se ponen, por ejemplo, un ovillo y muestran sus tetas, ¿no?, ay, eso, agarran un gancho y lo ponen al ovillo”.

En cambio, los *Wititis* más bien parecen representar los roles de género vigentes de dominación (sexual) masculina, otra vez incluyendo acciones abiertamente sexuales que no podrían ser escenificadas por las comunarias. Sería una ofensa grave si un hombre levantara la pollera de una mujer en público, pero cuando el *Wititi* le hace eso a su “señorita”, un hombre ataviado con entre 15 y 20 polleras, a quien también abraza, alza y acaricia con sus piernas, más bien es una escenificación jocosa que no solo afirma los papeles de género vigentes sino que también conecta la sexualidad humana con la fertilidad y el florecimiento de la naturaleza. El *Wititi* es quien pide la lluvia, imprescindible para el crecimiento de los sembradíos, y las múltiples polleras de su compañera de baile hacen referencia al florecimiento abundante.

Parece notable que el transformismo ritual andino se dé sobre todo en la estación seca, durante las jornadas preparativas e iniciales de la siembra o luego de cosechar, ya anticipando un nuevo ciclo agrícola. De esta manera, el transformismo rural andino reúne a la sexualidad (un elemento inherente a la danza) con el humor, y se expresa en una

ritualidad netamente dirigida a la fertilidad y al crecimiento. Como respondió un bailarín de *Auki Siku*, en un festival autóctono en Kimsa Chata/Tiwanaku (el 3 de octubre del 2009), a la pregunta de cuál era el sentido de bailar vestido de mujer: “eso es para que esté bien la chacra”.

La metáfora de la reproducción se refleja también en el hecho de que muchas *awichas* bailan cargando una muñeca como si fuera un bebé, lo que podría interpretarse como fruto de su unión con el *achachi*. Sin embargo, existe un simbolismo más profundo: el hecho de cargar una muñeca, antiguamente una “pasta” de yeso, barro o porcelana, surge de la tradición de cargar “pastas” y *t’ant’a wawas* (muñecas de pan que representan a los difuntos) en la fiesta de Todos Santos. En este evento se invita y se festeja a las almas de los muertos para que ayuden a que haya buena producción agrícola (i. e., Stobart, 1996, p. 475; Romero, 1997, 2001a, 2001b; Baumann, 1991, p. 4). Buechler menciona que en la región del lago Titikaka los adolescentes bailaban disfrazados de ancianos y ancianas, colocándose ropa de mujeres ya difuntas (1980, p. 86). Parece que esta jocosa representación de baile hace que el juego lúdico con la sexualidad y la invocación de la fertilidad se confundan con el culto a los muertos, a lo ancestral-sobrenatural, representados por *awicha/awila* y *achachi*. En Tupiza (Sud Chichas, Potosí) existe un ritual parecido que tiene la misma finalidad: en el “baile del *phujllay* [juego]” un hombre se disfraza de mujer para bailar con otro hombre ejecutando “coplas picarescas alrededor del mojón” (Martínez Fernández, 2010, p. 273). Por lo tanto, creo que cuando la *awicha* y el *achachi* participan en escenificaciones jocosas de la siembra y cuando realizan ofrendas para los seres del panteón espiritual andino, simplemente representan el ciclo reproductivo de la naturaleza: la Madre Tierra (Pachamama) y los cerros (Achachilas) influyen en las condiciones climáticas y, por ende, en el porvenir de los sembradíos.

Entonces, la *awicha* podría considerarse como una metáfora de la reproducción eterna, de la conexión entre los ancestros, la muerte y la nueva vida. Según Baumann (1994, p. 283), la *awicha* y el *achachi* serían las emanaciones ancestrales del dualismo simbólico omnipresente en todas las manifestaciones de la vida. En la disertación de Reny Gomes Maldonado, la *Awicha* figura como “espíritu ancestral femenino que se encarna en el fuego” (2010, p. 117). Jan van Kessel asevera que las *awichas* son “cerros hembras” (2002, p. 226) y equipara a la *Phajsi*

awicha con la luna (Ibíd., p. 58). Ina Rösing, refiriéndose a los ritos practicados para la chacra en Amarete, asocia a la *awicha/awila* con una ofrenda “para los seres del pasado antiguo y del Mundo Oscuro” (2003, pp. 250-257). Luego de presenciar un festival en Sampaya, el 15 de agosto de 1995, David Mendoza Salazar anotó en su diario de campo:

La *tayka*: este es un personaje que representa a la *awicha*. En este caso este personaje lleva una máscara festiva. La *tayka* es un hombre vestido de mujer. Esta *tayka* (mujer) tal vez representa a una deidad femenina que habita entre los aymarás.

A pesar de esa connotación espiritual, la *awicha/awila* no emana seriedad. Y sin embargo, parece que su comicidad reafirma su valor ritual-religioso (véase también Martínez Soto-Aguilar, 2009, p. 275). Es un personaje tosco, rudo y ágil que derrocha alegría. La alegría es otro elemento que lo conecta con la fertilidad y lo sagrado.

La alegría

La *awila* y los otros personajes femeninos representados por hombres tienen un carácter burlesco y hacen reír a la gente¹⁸. Rubén Mamani, comunario de Ayata, provincia de Muñecas, comentó en la fiesta del pueblo, en junio del 2010, lo siguiente: “[...] estamos bromeando, [...] es un juego, bromeamos a que la gente esté alegre, entonces las maricas nos cuidan a los viracochas, en vez de que participe ella, bailamos nosotros, nos vestimos de mujer”. Richard Pari, comunario de Santiago de Huata (provincia de Omasuyos), explicaba: “[...] más alegría, los jóvenes quieren vestirse de mujer, más alegría, con pollera se visten, a los jóvenes les molesta, así”.

En los bailes que se ejecutan en el contexto de la producción agrícola siempre se habla de tener que “alegrar” a la Pachamama, al Santo Patrón, a las *ispallas* (espíritus de las papas) y a las plantas para que haya buena producción. “Alegrar” es un concepto que se expresa en las fiestas de *anata* (“juego” en aymara) y *pujllay* (“juego” en quechua), en

¹⁸ La *awila* existe también en una danza folclórica urbana, la *Kullawada*, en la que antiguamente desempeñaba un papel cómico. Con el “ascenso social” y la transformación estilística de las danzas folclóricas bolivianas en los últimos 20 años, el personaje urbano perdió gran parte de su comicidad al adquirir un aire mucho más serio y elegante.

rituales como el *q'urawt'asiña* (hondear) y en el transformismo ritual pero jocoso practicado en las danzas andinas. Como describe Bastien en su análisis de la fiesta de Todos Santos en Kaata, en la cosmovisión andina humor y seriedad o, incluso, tristeza no se excluyen, sino que pueden formar parte de un mismo ritual (1985, pp. 183 y ss.). Incluso parece como si la alegría formara parte de la reciprocidad entre la gente que habita “este” mundo (*aka pacha*) y los seres supremos que viven en el “mundo de arriba” (*alax pacha*) y de “abajo” o “adentro” (*manqha pacha*). Hay que alegrar a las almas de los difuntos “para que se vayan contentos, bailando” y para que intercedan en favor de la comunidad. Además, en las fiestas hay que derrochar alegría para que los santos, las vírgenes y las deidades ancestrales estén satisfechos con “su” día. Entonces, la risa generada por los hombres que bailan vestidos de mujer tiene un componente definitivamente ritual e influye en el bienestar de la comunidad. Todo esto parece confirmar las observaciones de Gabriel Martínez Soto-Aguilar, quien, al hablar del contexto aymara de Isluga (Chile) y Charazani (Bolivia, provincia Bautista Saavedra), postula una “sacralidad que se vale del humor para realizarse, una sacralidad establecida también en lo gracioso con plena propiedad y libertad” (2009, pp. 275 y ss.). Al ejercer esa comicidad, los transformistas rurales son portadores de lo sagrado. Pero ¿quiénes son estos hombres? y ¿cómo se los ve su entorno social?

Hombres disfrazados y *q'iwas*

En el contexto rural los transformistas generalmente no son homosexuales, como afirman mis entrevistados GLBT y heterosexuales. Anita, una *awila* transformista, lo explicó así en una entrevista de julio del 2010:

[—¿Son gays?] —No, no. Hombres se visten. Para que haiga... ahí siembran papa ¿no ve? Siembran papa y con todo es así hechos, entonces con esos... siempre la mujer le pone la papa ¿no ve? o sea... así a hombres saben vestirle pues, de pollera le hacen poner. Por ejemplo bailando, así, sembrando papa, sé ver eso.

Jesús Cussi, comunario de la provincia Aroma y antiguo bailarín de Chaxis, contó, en septiembre del 2009, que en su juventud fue obligado a bailar de mujer: “[...] me obligaron. [...] Cuando yo era joven,

tendría pues unos 22 años, pero mi tía pasaron ese *p'iqi* [cabeza], le dicen entonces no sé cómo haya aceptado”. Esa obligación surge de la necesidad ritual. Lauro Rodríguez, director del Ballet Folclórico Chelita Urquidi, explicó que en Chuqila también ha visto hombres bailando de mujer: “[...] bailan, eso es un... para hacer ritual. Eso hacen dando a la Pachamama o a las, las montañas, dependiendo” (6 de julio del 2010).

El testimonio de Luis Zárate, joven integrante de un centro cultural, con antepasados de Italaque (provincia Camacho), conecta la alegría (ritual) con el tabú de la homosexualidad. Para Zárate está bien disfrazarse de mujer y “hacer reír a la gente” cuando uno es joven y cuando se puede esconder su identidad detrás de una máscara o se está cubierto por la oscuridad, pero definitivamente no está bien ser asociado con el ámbito GLBT (7 de julio del 2010):

En la mayoría de las danzas en las que vas a ver [...] varones vestidos de mujeres, vas a ver el rostro cubierto, o si no son danzas [...] que se expresan de noche donde no pueden ser reconocidos. Más que todo los que participan en esas danzas los jóvenes, en este caso vestidos de señoritas o de cholitas o de mujeres, son jóvenes, en la picardía, por hacer reír, porque dentro de un grupo [...] en el rato de quién lo va a hacer, a veces lo hacen al sorteo y dicen: “ya ni modo, voy a bailar igual”. Se ponen a bailar, ¿no? Generalmente lo hacen los jóvenes, jóvenes son los que se presentan así de esa manera. Los varones mayores en la cultura aymara, en la quechua, [...] no tratan de vestirse de mujeres. No lo hacen, no lo hacen y no lo van a hacer, es muy fuerte ese tabú. [...] Los jóvenes a partir de dieciocho años pa' abajo, ellos sí lo van a hacer por fregar, por hacer reír, por divertirse. Es así, y te vas a fijar en la contextura física de esos, de esos señores sí, se parecen a mujer, pero cuando la danza [...] tiene que expresar algo en concreto, el ejemplo de esa rama del *Waka Waka*, todos somos danzarines vestidos de mujer, ¿no ve?, Pero con el rostro cubierto. [...] Cuando hay una generalidad en la danza, cuando hay una generalidad en la expresión, se visten todos, mayores o menores.

Aparte del tabú de la homosexualidad y del miedo de ser considerado gay, podría haber otro motivo por el cual los disfrazados suelen ser jóvenes: según la cosmovisión aymara, una persona recién se vuelve

“persona” al casarse. La palabra misma, *jaqichaña*¹⁹ ‘casarse’, significa eso: volverse persona. Los jóvenes que se transforman para bailar de *awicha/awila* aún no están casados, aún no han alcanzado el estado de “persona” en el *taki* (camino de la vida) y posiblemente eso les de una mayor ambigüedad genérica. Tal vez es por eso que en los *Waka Waka* de Ayata solo vi niños bailando de “maricas”.

Dada su aparente conexión con la fertilidad y procreación, el transformismo ritual-jocoso andino tal vez también podría asociarse con el *q'iwa*, un ser que reúne lo masculino y lo femenino en una sola persona. Como explica Ángel Lucana, comunario de Santiago de Huata, (provincia de Omasuyos): “el *q'iwa* es dos cosas, digamos dos cosas, tiene dos cosas —dos sexos— ese es el *q'iwa*” (4 de diciembre del 2010).

Cuando el término de *q'iwa* (o también *q'iswa*) es aplicado a las personas, parece ser muy difícil de traducir porque no cabe en la norma de la heterosexualidad obligatoria. Puede o no denominar a un gay. Siguiendo a Clemente Mamani Laruta (Ledezma, 2005, p. 301), el *q'iswa* sería un “varón que se siente mujer”, mientras que el *q'iwa* sería aquel “que no está conforme con nada”. También se escucha que el *q'iwa* es avaro, que no quiere gastar y que regatea, maneras de proceder culturalmente codificadas como femeninas. Según Edwin Cochi Ramos, transformista, “*Q'iswa* pueden también decir a una persona que no es, pero que es heterosexual, que es un poquito afeminada, que tiene mucha delicadeza” (26 de abril del 2010). El *q'iwa* es un ser transfronterizo que se mueve en el espacio liminal entre lo femenino y lo masculino. Las investigaciones de Henry Stobart (2010, pp. 34-35) confirman que no se trata de un concepto “opuesto” a la idea de lo “macho”, sino que:

[...] más bien connota el grado de género y de la sexualidad.

[...] se usa de una manera menos específica para referirse a una variedad de aspectos de mediación entre los géneros. Un hombre con una voz aguda es *q'iwa*, así como la mujer que habla en un timbre bajo o actúa como un hombre. Igualmente, el término se usa para referirse a hombres que visten prendas femeninas para ciertos rituales. Más específicamente, en varias ocasiones me contaron que

19 *Jaqi* (aymara) = persona, hombre. La terminación *-chaña* significa: hacer que pase algo (i. e., *junt'u* = caliente, *junt'uchaña* = calentar).

q'iwa es *khuskan qhari*, *khuskan warmi* o ‘medio hombre, medio mujer’. De esa manera, *q'iwa* representa la conjunción entre macho y hembra, donde los sexos opuestos se mezclan en partes iguales.

En ese sentido y poniéndolo de manera provocadora, el *q'iwa* hasta podría parecer una especie de transgénero²⁰ o *drag queen*²¹ andino que se niega a encajar con las categorías binarias. Hay estudios sobre el altiplano que distinguen hasta un total de diez géneros emergentes de la combinación entre la distinción biológica y los diferentes géneros simbólicos²². Sin embargo, en el ámbito urbano, la palabra *q'iwa* o *q'iwsa* suele entenderse como “maricón” (Stobart, 2010, p. 35; Ledezma, 2005, p. 300), traducción que carece de las complejas acepciones del término quechua y aymara. Esto tal vez explique por qué no pude recoger muchos testimonios con respecto al *q'iwa* realizando entrevistas en castellano; además, parece que mis entrevistados siempre pensaban que la pregunta por la representación del *q'iwa* se refería a la orientación sexual del bailarín y no al simbolismo del personaje. Solamente

20 Una persona transgénero puede ser un hombre o una mujer biológica que no recibe ningún tratamiento médico (hormonal y/o cirujano) para desarrollar características físicas del otro sexo (p. e., cambiar el tono de voz, crecer pechos, no tener barba), pero que siente que la identidad genérica asignada a su cuerpo no es la correcta (véase Cabral y Leimgruber, 2004, p. 72). Otra definición más general enfatiza el cuestionamiento y la transgresión del género asignado a causa de características anatómicas, por lo que el término *transgénero* englobaría también a los transformistas, travestis, *drag queens* y *drag kings* (véanse García, 2009, p. 122; Nixon, 2009, p. 6).

21 En cuanto a los *drag queens*, cabe distinguir entre las definiciones internacionales y el contexto estudiado. En el contexto académico euro-americano suele hablarse de las *drag queens* en tres sentidos: 1) como cualquier tipo de personificación glamurosa, exagerada, de una “diva” efectuada por gays (Berkowitz y Belgrave, 2010, p. 159); 2) de “individuos con un pene reconocido que no tienen ningún deseo de extirparlo y reemplazarlo con genitales femeninos (como los transexuales), que actúan como mujeres delante de un público que sabe que ellos se autoidentifican como hombres, sin importar cuán convincentemente femenino ‘real’ puedan parecer”, o, simplemente, 3) de un hombre vestido de mujer, sea de forma permanente o temporal (McNeal, 1999, p. 354). Tanto Rupp y Taylor (Taylor y Rupp, 2004, p. 121; Rupp et ál., 2010, p. 281) como Nixon (2009, pp. 4 y ss.) critican estas definiciones por su exclusión de otras identidades de género, advirtiendo que existen también *drag queens* transgénero, transexuales e incluso heterosexuales. Esta objeción viene al caso boliviano, en donde conocí a Paris Galán, una *drag queen* folclórica boliviana, muy famosa, que se define como transgénero: “ni hombre ni mujer” (5 de marzo del 2011).

22 Para una discusión extensa, véase Rösing (2008).

Gregorio Quino relacionó el personaje disfrazado con la homosexualidad, pero tampoco utilizó la palabra *q'iwa*, sino habló de gay, maricón y *qhinchha*. *Qhinchha* significa *adúltero, lascivo*, pero también *mal agüero* (Layme, 2004, p. 154), y más bien parece referirse al carácter obsceno-jocoso y a la mala suerte en el sentido de los adulterios cometidos, un significado ambiguo más asociado con las *awilas* folclóricas que describo más adelante.

Ahora, ¿por qué sería importante representar el principio *q'iwa* en la danza? Al analizar la música del norte de Potosí, Henry Stobart (2010, p. 30) aporta un interesante argumento que encaja muy bien con la función de las danzas autóctonas. El término *q'iwa* no solo puede aplicarse a personas, sino también puede denominar cosas asimétricas y sonidos de llanto y lloriqueo (Ibid., pp. 29 y 35) que están “en el medio”, en una especie de zona “gris” no muy bien definida. Esa “*in-between-ness*” caracteriza a muchas personas transgénero (véase Ekins y King, 2005, p. 388), que se resisten a encajar con los estereotipos bipolares de la heterosexualidad dominante. Los entrevistados de Stobart relacionaron el *q'iwa* con el estar sin par o solitario, y establecieron una conexión con los difuntos (2010, p. 30):

A veces, al explicar este término, las personas lo relacionaban a la tristeza de la soledad o de la muerte. [...] El llanto, la tristeza y la soledad permean [compenetran] este aspecto *q'iwa*, reflejando el viaje solitario y turbulento entre los mundos de los vivos y de los ancestros.

Como mencioné antes, el mundo de los muertos desempeña un papel vital para la producción agrícola. Stobart (p. 36) resume:

Como el llanto, el sonido delgado y continuo del *q'iwa* se asocia con los márgenes de la vida y la muerte, como el llanto de los recién nacidos y el de las mujeres lamentando a los muertos. Ambos, los recién nacidos y los moribundos son, como *q'iwa*, débiles e improductivos a la sociedad pero se vinculan con la regeneración. [...] Parece que estos seres marginales y el sonido *q'iwa* representan la conjunción fértil o el engendramiento entre lo femenino y lo masculino, lo vivo y lo muerto, el viento seco y las aguas tranquilas, etc., trayendo lluvias y vida al mundo de los vivos.

El *q'iwa* mismo es un personaje que no tiene hijos, que “no da frutos”²³. Según Richard Pari, comunario de Santiago de Huata (provincia de Omasuyos), “no reproduce ni tampoco tiene hijos ese *q'iswa*” (4 de diciembre del 2010). Pero la *awicha* (y también la *awila* de la *Kullawada* folclórica urbana), al cargar una muñeca (supuestamente un bebé recién nacido), se conecta con esa transición entre vida y muerte, con la fertilidad y procreación simbolizada por el bebé.

En la mayoría de los casos, el término *q'iwa* no podría aplicarse a la orientación sexual del bailarín disfrazado de mujer. Sin embargo, el personaje que representa podría simbolizar ese elemento *q'iwa*, ese “mediador” entre conceptos como macho/hembra y vivos/difuntos, categorías íntimamente ligadas a la sexualidad y la fertilidad. Lo que parece sustentar esta hipótesis es el hecho de que la *awicha*, a pesar de su transformación en “mujer”, sigue siendo un personaje ambiguo cuya demostración de sexualidad agresiva y aspecto no encajan con los papeles de género prevalecientes en el entorno social de estas figuras dancísticas.

Resumiendo lo dicho, se podría postular que la *awicha* es una especie de *illa* de fertilidad, dando por sentado que el transformismo jocoso, tal como se lo practica en el altiplano boliviano, está íntimamente ligado con la sexualidad, la fertilidad y la procreación. Por otro lado, yendo a un contexto indoamericano geográficamente muy alejado, se encuentran paralelos interesantes: los *nadle* (travestis e intersexuales navajo) estaban relacionados con la creación de su pueblo y eran considerados como guardianes de las riquezas (naturales), o como personas que traían riqueza y suerte, por lo que recibían un trato preferencial en la sociedad (Hill, 1935, pp. 273 y ss.). Según los informantes de Hill, los *nadle* reunían lo femenino y lo masculino, característica en la que se parecían bastante a los *q'iwa* andinos. Según un navajo entrevistado por Hill, “[...] saben todo. Pueden hacer la labor tanto de un hombre que de una mujer” (1935, p. 274). Los *nadle* eran especialistas en rituales curativos y, a pesar de tener la posibilidad de alternar entre las identidades genéricas de hombre y mujer, en los eventos solían bailar vestidos de mujer. Otra fuente de inicios del siglo xx describe transformistas “burlescos” entre los zuni (indígenas pueblo), quienes aparentemente

23 Véase Ledezma (2005, p. 300).

bailaban al estilo de la *awicha/awila* andina (Parsons, 1939, pp. 338-340), práctica que parece confirmar la estrecha relación entre humor, sexualidad/fertilidad y ritual en los pueblos indígenas de América.

Pero existen también representaciones dancísticas humorísticas altamente sexuadas que no se basan en el enamoramiento de las parejas ni en el transformismo ritual: Ulfe (2001, pp. 405 y ss.) trae el ejemplo de un “obispo” que en la sierra peruana camina mostrando revistas pornográficas y haciendo preguntas de doble sentido a los que se quieren “confesar”; también están las teatralizaciones “meramente” burlescas en algunas de las danzas autóctonas bolivianas, como los *Auki Aukis* cuando bailan sin “mujeres”, que simplemente producen carcajadas en el público y que forman parte de la algarabía carnavalesca. La comicidad frecuentemente consiste en empujarse, hacerse caer por sí mismos, mover el trasero de un lado al otro de forma grotesca siguiendo el ritmo de la música e imitar el andar de un “viejo” jorobado. *Auki Auki* frecuentemente es traducido como *danza de los abuelos* o *danza de los viejos*, lo cual poco reconoce el sentido jocoso y espiritual que puede tener este baile; por ejemplo, en la región de Puerto Acosta, los danzarines en realidad personifican a los cerros y a los respectivos espíritus tutelares de los ancestros (Sigl et ál., 2009).

Antes de cerrar, voy a referirme a la forma en que el transformismo ritual rural se trasladó a las ciudades. Restringiré mis comentarios al personaje que mejor ilustra la transición entre el transformismo autóctono y folclórico: la *awila* de la *Kullawada*.

Un personaje jocoso e indecente: la *awila* folclórica

Hacia principios del siglo xx, la *awila* rural autóctona se urbanizó, transformándose en tres personajes “femeninos” encarnados por hombres: la *China Supay* de la *Diablada*, la *China morena* de la *Morenada* y la *awila* de la *Kullawada*. De ahí la *awila* folclórica se convirtió en un personaje central de la *Kullawada*, la “danza de los antiguos hilanderos”, hoy en día plenamente identificada con el ámbito “mestizo-urbano”²⁴. A pesar de que su atuendo es más lujoso y ostentoso, la *awila*

24 El término *mestizo* es muy complejo y no puede ser discutido de forma exhaustiva aquí. Originalmente, la palabra *mestizalo* denominaba a los hijos que tenían los conquistadores españoles con las mujeres indígenas latinoamericanas. Actualmente es un concepto más general, intrínsecamente referido a la mezcla y a la interrelación

folclórica mantuvo mucho del comportamiento y de la función de su homólogo autóctono. Al igual que en el campo, el bailarín que personifica a la *awila* no necesariamente es un homosexual. En décadas pasadas, muchas veces era un hombre heterosexual que simplemente quería aprovechar la oportunidad de “molestar” a la gente y “hacer bromas” (Julio Mendoza Mollericona, comunicación personal, febrero del 2011). Cuando se baila *Kullawada* en las fiestas rurales, hay aún más énfasis en el carácter licencioso del personaje. La *awila* de la *Kullawada* urbana conserva la muñeca, tiene un estilo muy ágil, representa a la “gran madre”, “coquetea” con los hombres y hace reír a la gente.

El concepto ritual del *q'iwa*, del que “es ambas cosas”, parece haber facilitado la incursión de bailarines GLBT. La presencia de gays transformistas y travestis es más tolerada cuando bailan de *awila*. Esto abre un espacio que interpela al binarismo normativo. Hace posible “estar-en-el-medio”, “no ser ninguno de los dos”. Jovana, transformista paceño que hace las veces de *awila*, cuenta: “yo me he disfrazado de mujer, mirame mi cara, tengo cuerpo de mujer, pero no soy caderón, o sea no soy ni hombre, no soy, ni mujer” (11 de diciembre del 2010).

La *awila* folclórica, al igual que la *awila* autóctona vendría a ser un transgénero, un ser opuesto a las dicotomías socialmente impuestas. Sin embargo, no es un personaje considerado revolucionario ni transgresor, es más bien un mediador entre dos polos, hombre y mujer. Hombre y mujer no son entidades opuestas, sino partes de una díada funcional y espiritual que se desafía, pero que, a través de ese desafío, se une y se complementa (véanse Van den Berg, 1989, p. 63; Platt, 1996; Harris, 1994).

e influencia mutua entre personas étnicamente diferentes cuyo contacto produce manifestaciones culturales que amalgaman esas diferencias para crear algo nuevo, enteramente “mestizo”. *Mestizo* o *mestizaje* también aparece como concepto homogenizador en el contexto de la construcción del Estado-Nación y de la construcción de identidades nacionales (véanse Hale, 1996; Gould, 1996). En el altiplano boliviano, la palabra *mestizo* es de uso diario y sirve para demarcar las diferencias entre personas y costumbres asociadas con “la ciudad” (“lo civilizado”, “refinado”) y “el campo” (“lo indígena”, “salvaje” e “incivilizado”). En lo referente a las danzas, el adjetivo *criollo* es utilizado como sinónimo de “mestizo-urbano”. De todos modos, hay que tomar en cuenta que no se trata de ámbitos separados: las danzas hoy consideradas “ciudadinas” tienen orígenes rurales y, debido a la migración laboral y al constante intercambio cultural entre “ciudad” y “campo”, estas mismas danzas “mestizo-urbanas” en la actualidad son ampliamente difundidas en el área rural. Por lo tanto, cuando me refiero a estas danzas me refiero a la estética, indumentaria y carga ideológica de estas danzas, y no a su actual difusión regional.

La *awila* está asociada con la “picardía”, la sexualidad y, por lo tanto, con la fertilidad, el elemento clave en las danzas rurales. Algunos entrevistados relacionaron la *awila* con la suerte (un término más abstracto para referirse a la “buena producción”), el progreso y la procreación. Por lo tanto, no sorprende que el personaje sea considerado importante. La *awila* es tratada con mucho respeto por los organizadores del conjunto de baile. En algunos casos incluso contratan a las *awilas*, les compran ropa y les invitan abundante cerveza y otras bebidas alcohólicas. No es de sorprender que aparezca justamente en la *Kullawada*, una danza de enamoramiento juvenil urbana, apropiada por el “cholaraje”²⁵ y fuertemente anclada en la cosmovisión aymara.

CONCLUSIONES

Hablando de las danzas autóctonas y folclóricas del altiplano boliviano, queda claro que el humor y las alusiones a la sexualidad, fertilidad y procreación (tanto en el ciclo agrícola como en el ser humano) no solo son elementos centrales de estas representaciones, sino que también están inextricablemente ligados a la espiritualidad y la cosmovisión andina. Tanto el humor como la sexualidad forman parte de lo sagrado y se incluyen mutuamente: el erotismo andino incluye componentes lúdico-jocosos, y las bufonescas teatralizaciones que evocan un buen año agrícola aluden abiertamente a la sexualidad y a la reproducción. Especialmente en el marco de las jocosas escenificaciones de la siembra y del transformismo ritual andino, pero también en el divertido coqueteo de los jóvenes, el humor resulta ser un agente transformador: la alegría causada a través de esas *performances*²⁶ se trasplanta a la tierra, alegra a la Pachamama y a los espíritus de los

25 El “cholaraje” (“cholos” y “cholas”) es un estrato social urbanizado que no niega su ascendencia rural, que sigue manteniendo lazos familiares y comerciales con las zonas rurales, sigue practicando algunas costumbres rurales y se rige por una compleja mezcla entre catolicismo andino y cosmovisión aymara. Sobre todo en las mujeres llama la atención el uso de polleras (faldas muy voluminosas con muchos volados y entre cuatro y seis enaguas), mantas con flecadura larga, dos trenzas y pequeños sombreros al estilo del bombín.

26 En general, *performance* se refiere a una amplia gama de actividades que se caracterizan por la interacción entre los actores y el público, por la relación que se establece entre ambos, por tener una finalidad y por tener un efecto transformativo sobre su entorno (véanse Goffman, 2004, p. 61; Carlson, 2004, p. 71; Schechner, 2002, p. 24; Schieffelin, 1985, p. 710).

productos, con el resultado de que la próxima cosecha y el año agrícola-venidero serán buenos. Como consecuencia, al menos en el contexto de las danzas autóctonas y folclóricas del altiplano boliviano, el “humor andino” estaría caracterizado por un fuerte elemento sensual/sexual y espiritual que se plasma tanto en “desafíos” y “molestias” verbales y corporales lascivas, como en el hecho de disfrazar a un hombre de mujer para que finja actos obscenos que causan mucha risa entre protagonistas y espectadores.

No quiero caer en el romanticismo que atribuye “resistencia” y “subversión encubierta” contra el poder colonizador a todas las manifestaciones culturales autóctonas (para una visión crítica, véase también Meier, 2008), pero sí me parece notable que esas danzas, aún tras siglos de catequización forzosa, no hayan adoptado la seriedad y castidad que la Iglesia católica intenta vincular con lo sagrado. El humor resulta ser un elemento de suma importancia en la cosmovisión andina, un tema frecuentemente obviado, pero que merece ser estudiado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albó, X. (2002). *Pueblos indios en la política*. La Paz: Plural/CIPCA.
- Allen, C. J. (1997). When Pebbles Move Mountains: Iconicity and Symbolism in Quechua Ritual. En R. Howard-Malverde (Ed.), *Creating Context in Andean Cultures* (pp. 73-84). Oxford: Oxford University Press.
- Bastien, J. W. ([1978] 1985). *Mountain of the Condor: Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu*. Illinois: Waveland Press.
- Baumann, M. (1991). *Música autóctona del norte de Potosí: Schallplattenbeihft; Centro Pedagógico y Cultural de Portales*. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño y Pro Bolivia.
- Baumann, M. (1994). Das ira-arka-Prinzip im symbolischen Dualismus andinen Denkens. En M. Baumann (Ed.), *Kosmos der Anden. Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika. Internationales Institut für Traditionelle Musik* (pp. 274-316). München: Diederichs.
- Berkowitz, D. y Belgrave, L. (2010). “She Works Hard for the Money”: Drag Queens and the Management of Their Contradictory Status of Celebrity and Marginality. *Journal of Contemporary Ethnography*, 39(2), 159-186.
- Brachetti, Á. (2005). *El año en fiestas: la convivencia con los dioses en los Andes del Perú*. Madrid: Ministerio de Cultura/Museo de América.

- Buechler, H. C. (1980). *The Masked Media: Aymara Fiestas and Social Interaction in the Bolivian Highlands*. The Hague: Mouton Publishers.
- Butler, J. (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cabral, M. y Leimgruber, J. (2004). Un glosario en construcción. *SeriAs para el Debate*, 3, 69-73.
- Carlson, M. (1996). *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Carlson, M. (2004). What is performance? En H. Bial (Ed.), *The Performance Studies Reader* (pp. 68-76). New York: Routledge.
- Carter, W. y Mamani, M. (1989). *Irpa Chico: individuo y comunidad en la cultura aymara*. La Paz: Editorial Juventud.
- Cavour, E. (2005). *Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: Producciones CIMA.
- Centro de Desarrollo de la Mujer Aymara Amuyta (CDIMA) (2003). *9 años recuperando y fortaleciendo la música y danza de nuestro pueblo*. La Paz: CDIMA.
- Clifford, J. (1983). On Ethnographic Authority. *Representations*, 2, 118-146.
- Cuentas, E. (1986). La Diablada: una expresión de coreografía mestiza del altiplano del Collao. *Boletín de Lima*, 8(44), 31-49.
- Cusicanqui, R. (2009). *Corocoro. Cuna del Chuta*. La Paz: s. ed.
- Degele, N. (2008). *Gender/Queer Studies: Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Díaz Gainza, J. (1977). *Historia musical de Bolivia*. La Paz: Puerta del Sol.
- Ekins, R. y King, D. (2005). Transgendering, Men, and Masculinities. En M. Kimmel, J. Hearn y R. Connel (Eds.), *Handbook of Studies on Men and Masculinities* (pp. 379-394). London: Sage.
- García Becerra, A. (2009). Tacones, siliconas, hormonas y otras críticas al sistema sexo-género: feminismos y experiencias de transexuales y travestis. *Revista Colombiana de Antropología*, 45(1), 119-146.
- Gérard, A. (2010). *Diablos tentadores y pinkillos embriagadores*. La Paz: Plural.
- Gisbert, T. (1999). *El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural; Universidad Nuestra Señora de La Paz.
- Goffman, E. (2004). Performances: Belief in the Part One is Playing. En H. Bial (Ed.), *The Performance Studies Reader* (pp. 59-63). New York: Routledge.
- Gomez, R. (2010). El mito, el paisaje y el hombre en la literatura ando-boliviana. (Disertación de Maestría en Literatura Comparativa), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Brasil.

- Gould, J. (1996). Gender, Politics, and the Triumph of Mestizaje in Early 20th Century Nicaragua. *Journal of Latin American Anthropology*, 2(1), 4-33.
- Hale, C. R. (1996). Mestizaje, Hybridity, and the Cultural Politics of Difference in Postrevolutionary Central America. *Journal of Latin American Anthropology*, 2(1), 34-61.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. ([1983] 2007). *Ethnography: Principles in practice*. New York: Routledge.
- Harris, O. (1994). Condor and Bull: The Ambiguities of Masculinity in Northern Potosí. En P. Harvey y P. Gow (Ed.), *Sex and Violence: Issues in Representation and Experience* (pp. 40-65). London: Routledge.
- Harvey, P. (1994). The Presence and Absence of Speech in the Communication of Gender. En P. Burton, K. Kushari y S. Ardener (Eds.), *Bilingual Women, Anthropological Approaches to Second Language Use* (pp. 44-64). Oxford: Berg Publishers.
- Herskovits, M. (1958). *The Myth of the Negro Past*. Boston: Beacon Press.
- Hill, W. W. (1935). The Status of the Hermaphrodite and Transvestite in Navaho Culture. *American Anthropologist, New Series*, 37(2), 273-279.
- Khana. (1955). Glosario de música y danza indígenas. *Khana III*(III), 91-93.
- Layme, F. (2004). *Diccionario bilingüe aymara castellano*. El Alto: Consejo Educativo Aymara.
- Ledezma, J. K. (2005). *Percepción del aymara sobre la homosexualidad*. Recuperado de www.ifeanet.org/temvar/SIVCULT10.pdf
- Lofland, J. (1971). *Analysing Social Settings*. Belmont: Wadsworth.
- Mader, E. (2007). *Ethnologische Mythenforschung: Theoretische Perspektiven und Beispiele aus Lateinamerika*. Recuperado de <http://www.lateinamerika-studien.at/content/kultur/mythen/mythen-1431.html>
- Martínez, J. (2011). El carnaval paceño, otrora sin parangón. *Khana*, 52, 220-245.
- Martínez, R. (2010). La música y el Tata Pujllay. En A. Gérard (Ed.), *Diablos tentadores y pinkillos embriagadores* (Tomo I, pp.144-177). La Paz: Plural.
- Martínez Fernández, M. (2010). Anatas, erkes y cajas en los Chichas: comparsas de carnaval en Tupiza, Remedios, Palala Baja, Quebrada Seca y Arata (Sud Chichas, Potosí). En A. Gérard (Ed.), *Diablos tentadores y pinkillos embriagadores* (Tomo II, pp. 253-31). La Paz: Plural.
- Martínez Soto-Aguilar, G. ([1974] 2009). Humor y sacralidad en el mundo autóctono andino. *Chungara*, 41(2), 275-286.
- McNeal, K. E. (1999). Behind the Make-Up: Gender Ambivalence and the Double-Bind of Gay Selfhood in Drag Performance. *Ethos*, 27(3), 344-378.

- Meier, M. (2008). *Engel, Teufel, Tanz und Theater: Die Macht der Feste in den peruanischen Anden*. Berlin: Reimer.
- Mendoza, Z. S. (2000). *Shaping Society through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nixon, K. D. (2009). *Are Drag Queens Sexist? Female Impersonation and the Sociocultural Construction of Normative Femininity* (Tesis de Maestría en Artes). University of Waterloo, Canada.
- Otero, G. (1951). *Piedra mágica: vida y costumbres de los indios callahuayas de Bolivia*. México: Instituto Indigenista Interamericano.
- Paredes Candia, A. (1991). *La danza folklórica en Bolivia*. La Paz: ISLA.
- Paredes Candia, A. (1992). *La chola boliviana*. La Paz: ISLA.
- Paredes, M. R. (1913). *El arte en la altiplanicie*. La Paz: Talleres Tipograficos de J. Mgl. Gamarra.
- Parsons, E. C. (1939). The Last Zuni Transvestite. *American Anthropologist, New Series*, 41(2), 338-340.
- Platt, T. (1996). *Los guerreros de Cristo: cofradías, misa solar y guerra regenerativa en una doctrina macha (siglos XVIII-XX)*. La Paz: Plural.
- Quispe, F. (1996). Calendario anual de fiestas. En *Anales de la Reunión Anual de Etnología* (pp. 143-174). La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
- Romero, J. (1997). La julajula en la Fiesta de la Cruz: una aproximación etnográfica. En *Anales de la Reunión Anual de Etnología* (pp. 217-222). La Paz: MUSEF.
- Romero, J. (2001a). El Carnaval de Oruro. *Revista Cultural. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia*, v(14), 1-14.
- Romero, J. (2001b). La diablada en el Carnaval de Oruro: significaciones y resignificaciones. En *Anales de la Reunión Anual de Etnología*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
- Rösing, I. (2003). Extractos de religión, ritual y vida cotidiana en Los Andes: los diez géneros de amarete. *Mundo ANKARI* (Vol. 6, c. 3, § 4.2: Abonar, sacrificar, rezar, pp. 250-257). Recuperado de http://www.unap.cl/iecta/revistas/volvere_11/linguistica.htm
- Rösing, I. (2008). *Religion, Ritual und Alltag in den Anden: Die zehn Geschlechter von Amarete*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Rossells, B. (2009). *Carnaval paceño y Jisk' Anata: fiesta popular paceña I*. La Paz: Asdi/SAREC.

- Rupp, L., Taylor, V. y Shapiro, E. (2010). Drag Queens and Drag Kings: The Difference Gender Makes. *Sexualities*, 13(3), 275-294.
- Sagárnaga, J. A. (2003). *Diccionario de la cultura nativa en Bolivia*. La Paz: Producciones CIMA.
- Sanabria, H. (1982). *Historia elemental de Bolivia*. La Paz: Editorial Juventud.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge.
- Schieffelin, E. (1985). Performance and the Cultural Construction of Reality. *American Ethnologist*, 12(4), 707-724.
- Sigl, E., López, E. y Ordóñez, D. (2009). *Cada año bailamos: Sapa maraw thuqt'apxirita; danzas autóctonas del departamento de La Paz*. La Paz: Gobierno Municipal.
- Sigl, E. y Mendoza, D. (2012). *No se baila así no más...* (Tomo 1). La Paz: s. ed.
- Silverman, D. (2006). *Interpreting Qualitative Data: Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. London: SAGE.
- Stobart, H. (1994). Flourishing Horns and Enchanted Tubers: Music and Potatoes in Highland Bolivia. *British Journal of Ethnomusicology*, 3, 35-48.
- Stobart, H. (1996). The Llama's Flute: Musical Misunderstandings in the Andes. *Early Music*, 24(3), 470-482.
- Stobart, H. (2010). Tara y q'íwa: mundos de sonidos y significados. En A. Gérard (Ed.), *Diablos tentadores y pinkillos embriagadores* (Tomo 1, pp. 24-40). La Paz: Plural.
- Strauss, A. y Corbin, J. ([1990] 1996). *Grounded Theory: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. Weinheim, Beltz: Psychologie Verlags Union.
- Surco Toledo, E. (2009). *Huaychu-Santiago de Huaycho-Pto. Acosta: Centenario de la provincia Camacho, tierra de los colorados de Bolivia*. La Paz: Producciones CIMA.
- Taussig, M. T. (1980). *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. North Carolina: University of North Carolina Press.
- Taylor, V. y Rupp, L. J. (2004). Chicks with Dicks, Men in Dresses: What it Means to Be a Drag Queen. En S. Schacht, (Ed.), *The Drag Queen Anthology: The Absolutely Fabulous but Flawlessly Costumary World of Female Impersonators* (pp. 113-134). New York: Haworth Press.
- Ulfe, M. E. (2001). Variedades del carnaval en Los Andes: Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. En G. Cánepa (Ed.), *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en Los Andes*. Lima: Pontífica Universidad Católica del Perú.
- Van den Berg, H. (1985). *Diccionario religioso aymara*. Iquitos: CETA-IDEA.

- Van den Berg, H. (1987a). Calendario ritual/litúrgico aymara: muestra de una identidad conservada. En *Anales de la Reunión Anual de Etnología* (pp. 33-44). La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
- Van den Berg, H. (1987b). Los ritos agrícolas de los aymaras: cuestiones de fondo y constantes. En *Anales de la Reunión Anual de Etnología* (pp. 71-79). La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
- Van den Berg, H. (1989). *La tierra no da así no más: los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*. Amsterdam: CEDLA.
- Van den Berg, H. (1992). Ritos antes y después de la cosecha entre los aymaras. En *500 años: S. lugar* (pp. 221-259). Quito: Abya-Yala; Movimiento Laycos para América Latina.
- Van Kessel, J. y Enríquez, P. (2002). *Señas y señaleros de la santa tierra: agronomía andina*. Quito: Abya-Yala.
- Vargas, M. (s.f.). Entre máscaras, chorizos y chauchitas. En *La Razón, Diario Boliviano*, Suplemento Escape, 14-17.
- Zegarra, E. F. (2010). Tinkipaya Phujllay. Provincia Tomás Frías-Municipio de Tinkipaya. Aillus: Sullk'a Inari: Qaymuma-Qullana Inari: Jiruntari. En A. Gérard (Ed.), *Diablos tentadores y pinkillos embriagadores* (Tomo II, 99-178). La Paz: Plural.