



Cuando mujeres se visten de flores y chacras bailan

Danza, fertilidad y espiritualidad en el altiplano boliviano

Eveline Sigl

Abstract. – The article concerns the relationship between the agrarian cycle of potato production as well as traditional notions of fertility and growth, on the one hand, and the syncretic, Aymara–Christian, cosmovision, on the other, as expressed in the choreography and symbolism of popular dances of the Bolivian Altiplano, preserved and practiced both in the indigenous – rural and in the “mestizo” – urban (for instance *Kullawa* and *Diablada* dances) cultural environments. The author concludes that in all analyzed cases a strong emphasis is placed on “good production” and gender roles, as manifested in the symbolism of abundance, reproduction, and erotism. [*Bolivia, Aymara, Andean cosmovision, agrarian cycle, fertility, potato production, indigenous dance*]

Eveline Sigl, nació en Viena (Austria) donde antes de dedicarse a la Antropología terminó estudios de Comercio Internacional y Pedagogía de Economía. – Su objeto de estudio principal son las danzas del altiplano boliviano. Actualmente está realizando investigaciones para su tesis doctoral “Etnicidad, poder y género en las danzas del altiplano boliviano”. – Publicó varios artículos y dos libros. – Véase la bibliografía.

En el altiplano boliviano las prácticas religiosas se caracterizan por diferentes grados de superposición y amalgamación entre los rituales prehispánicos y cristianos. En especial en los áreas rurales, pero también, aunque en menor medida, en los centros urbanos pueden observarse elementos precolombinos cuya conexión con la fertilidad y la producción agrícola se contrasta con el carácter supuestamente cristiano de las fiestas y procesiones en honor a un santo patrón o a una de las tantas vírgenes veneradas en el país. Entonces, música, canto, danza y comer y beber de forma excesiva no son solamente “accesorios bonitos” o una mera diversión, sino son ele-

mentos performativos (Schechner 2002) de sistemas de creencia altamente sincréticos destinados a influenciar en el bienestar de los individuos y sus respectivas comunidades. Este tipo de danza no cabe ni en las imaginaciones occidentales de actividades recreativas populares ni en el concepto euro-americano de “arte” elitista sino es inextricablemente ligado a la religión y a la espiritualidad: uno baila para la virgen / la Pachamama (Madre Tierra), algún dios prehispánico transformado en un santo patrón local o directamente para la producción agrícola, es decir, para los tubérculos y los cereales. A pesar de esta connotación religiosa el bailar en el altiplano boliviano se ha vuelto en una actividad altamente popular que involucra a decenas de miles de bailarines y un múltiplo de espectadores ([Sigl] Rocha Torrez 2008). Ahí las diferencias entre la danza rural y la urbana aparentan ser más grandes de lo que realmente son. A pesar de que los instrumentos, la música y la indumentaria en muchos casos difieren sustancialmente sigue existiendo una fuerte conexión entre lo que podría llamarse “estética rural” y “estética urbana”. Además 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 el constante intercambio cultural entre “ciudad” y “campo” estas mismas danzas “mestizo-urbanas”¹ en la actuali-

¹ El término de mestizo es muy complejo y no puede ser discutido aquí. Sin embargo, es de uso diario en el altiplano boliviano y también sirve para demarcar las diferencias visuales y musicales con respecto a las así llamadas danzas autóctonas.

dad son ampliamente difundidas en el área rural. En las danzas autóctonas aún practicadas la influencia urbana suele llevar a la así llamada “estilización”, proceso durante el cual los bailes tienden a ser cada vez más “ordenados” y uniformados al estilo de las comparsas ciudadinas. Sin embargo, como voy a demostrar en lo que sigue también existen varias danzas “mestizo-urbanas” que perpetúan la estética de la abundancia y multiplicación que caracteriza la mayoría de las danzas rurales.

Ambos tipos de danza representan un “campo de combate” en la lucha por capital social, cultural, político y económico en el sentido de Bourdieu (1976), y a pesar de que las danzas autóctonas frecuentemente son idealizadas como expresiones culturales muy igualitarias al igual que las danzas “criollas” expresan complejas jerarquías sociales. Sin embargo, en comparación con las fraternidades urbanas los conjuntos de danza “indígena” aún tienden a ser menos excluyentes en cuanto a la edad, apariencia física y capacidad como bailarín. Como voy a demostrar en lo que sigue en ambos casos el factor económico, es decir, la ostentación de “las riquezas”, es importante.

El presente artículo explora la relación entre danza y espiritualidad, fertilidad y producción agrícola tanto en el área rural como urbano, pero, dado que existen muy pocas publicaciones acerca de las danzas indígenas bolivianas, enfoca más en éstas. Dada la importancia vital que sigue teniendo la producción de papa y la elaboración de su derivado, el *chuño*², en el altiplano boliviano y tomando en cuenta que prácticamente todas las danzas autóctonas tematizan la producción de la papa decidí utilizar su ciclo productivo como hilo conductor de mi estudio, agrupando los capítulos según las correspondientes etapas de producción.

Para una mayor comprensión de la dinámica inherente a todas estas danzas primero voy a dar una vista general acerca de la función de la música y danza en el área rural andino en el marco de la cosmovisión andina, incluyendo los conceptos de reciprocidad e iconicidad (según Allen 1997) y el transcurso del ciclo agrícola en función de las condiciones climáticas. A continuación procedo al estudio de la conexión entre algunas de las danzas rurales y urbanas más representativas, la producción agrícola y la fecundidad humana, interrelación que también demuestra como los conceptos andinos de reproducción y multiplicación son perpetuados en la estética de las danzas “mestizo-urbanas”. Para dar mayor visibilidad al nexo entre cosmovisión, ritua-

lidad y estética rural y su adaptación al ámbito ciudadano decidí intercalar las secciones acerca de las danzas “mestizas” Kullawada y Diablada con los capítulos sobre las danzas rurales. Sin embargo, cabe aclarar que estas danzas “ciudadinas”, por más que surjan de danzas autóctonas que corresponden a cierta fase del ciclo agrícola, son bailadas durante todo el año. La única danza urbanizada que mantiene una fuerte y expresa relación con el ciclo agrícola y con la espiritualidad andina es la danza carnavalesca de los Ch’utas que también será analizada en este artículo.

Debido a la limitación del espacio disponible las danzas no son descritas en su totalidad, sino solamente en lo relevante para la comprensión de la temática propuesta.³

La función de la música y danza en el área rural andino y su relación con las estaciones

Hablando en términos generales la música y danza autóctona del altiplano boliviano es inextricablemente ligada a la agricultura y a los fenómenos naturales. No importa si se trata de sembrar, hacer crecer los primeros frutos, cosechar o producir *chuño*: cada una de estas actividades es acompañada por los correspondientes rituales que a su vez son inseparables de la música, danza, canción y poesía.⁴

Siguiendo el ciclo productivo agrícola música y danza tienen que acomodarse a las condiciones climáticas y a las estaciones del año. En general, el año es dividido en una estación de lluvia (*jallupacha*) cuyo comienzo ritual coincide con la fiesta de Todos los Santos y que se prolonga hasta la celebración de Anata/Carnaval, una estación de helada (la época de la producción de *chuño*), un tiempo seco (*awtipacha*) y un tiempo frío y seco en el que comienza la siembra. Cada estación es asociada con diferentes instrumentos de música, ritmos y danzas (i.e., Stobart 1994: 37 s.). Cabe recalcar la importancia de fiestas como Todos los Santos, Candelaria, Anata/Carnaval y Santa Vera Cruz que marcan momentos cruciales en el ciclo productivo de la papa caracterizados por cambios sustanciales en los correspondientes paisajes sonoros (van den Berg 1987: 72).

Durante el *jallupacha*, época fuertemente asociada con la fertilidad y femineidad, pinkillos, moñños y tarqas (instrumentos de viento) “llaman” la

2 *Chuños son papas liofilizadas al aire libre.*

3 Para un análisis detallado véase Sigl (2011) y Sigl et al. (2009).

4 Cavour (2005: 64); Quispe (1996: 144); Stobart (1994: 35 s.); van den Berg (1989, 1992b).

lluvia (CDIMA 2003: 12, 26, 28; Stobart 2010: 26). Los rituales y las fiestas llevados a cabo durante esa época enfatizan en el proceso de crecimiento (Baumann 1991: 5) y florecimiento de los sembradíos y terminan en los festejos de Anata/Carnaval, celebración de la precosecha que pone un glorioso final a esta estación. En términos generales se trata de un regocijo por la abundancia, un momento en el que “hacen bailar a la papa” (van den Berg 1992b: 229) cargándola junto a otros frutos, tallos, flores y ramas florecientes en *aguyaos* (paños para cargar) multicolores. La palabra *anata* en sí significa “juego” y en los tiempos incaicos denominaba un mes entero (16 de febrero hasta 17 de marzo) en el que se hacían banquetes degustando las nuevas papas (Lens Soria 1995). El nombre Anata también se refiere a los juegos realizados durante los festejos, como por ejemplo el *q'urawt'asiña* (arrojar frutas utilizando hondas) descrito más adelante. Coincidió con van den Berg (1989: 63) en que “juego” en este contexto sobre todo parece referirse a actos de medir fuerzas practicados por jóvenes solteros que “juegan” coqueteando y provocándose entre ellos conectando la fertilidad de las chacras con la fecundidad humana. Durante la colonia la Anata precolombina se superpuso con el Carnaval cristiano con el resultado de que ahora ambos marcan el principio de la estación seca (*awtipacha*) asociada con el género masculino y acompañada por el sonido de zampoñas (flautas de pan) y quenás (flautas sin bisel; Baumann 1982). El *awtipacha* es la época de la cosecha y del procesamiento y almacenamiento de lo cosechado caracterizada por festividades de agradecimiento que también facilitan el intercambio de los productos. Muchas de las celebraciones que hoy en día se realizan en honor a las vírgenes y los santos patronos caen en los meses de junio, julio y agosto, el período entre la cosecha y la próxima siembra y por lo tanto parecen ser la continuación de las festividades incaicas de los meses *willka* (sol), *khuchu* (corte) y *sata* (siembra) (Lens Soria 1995).

A pesar de lo dicho la creciente urbanización y folklorización de las danzas autóctonas conllevó a que hoy en día la relación entre instrumento musical/danza y estación climática sea respetada cada vez menos (Mamani Laruta 2000) hecho que según mis informantes puede tener graves consecuencias.

Un año dejamos de bailar y nos destruyó la granizada, la helada, así siempre es, entonces no dejamos de bailar Chirwanu (Eulogia Lima Mamani, 21. 11. 09).

Si no bailamos así más o menos ya no quiere llover (comunario de Aranjllanga, 20. 01. 10).

Si podemos bailar en cualquier momento la helada también nos puede castigar (José Salinas Yucra, 31. 10. 10).

Ofrendas y reciprocidad

Tanto la Pachamama (Madre Tierra) como los *achachilas* (dioses tutelares que residen en las cumbres de las montañas), los *uywiris* (espíritus), Illapa (el dios del trueno y rayo) o *phaxsi* (la luna) siguen siendo venerados con el fin de obtener una cosecha óptima. Además los comunarios también se dirigen directamente a los espíritus de los productos agrícolas y de las chacras mismas, haciendo coincidir los nombres de los espíritus con los nombres rituales de los productos (van den Berg 1992b: 222). Es así que realizan *waxt'as* (ofrendas) a nombre de Ispalla, Puqutur Mama y Llallaw Mama, todas “madres”, es decir espíritus de la papa que a su vez parecen ser emanaciones de la Pachamama, la gran madre que nutre la humanidad.

Recordamos a la Ispall Mama, la Phuqutur Mama, a la Pachamama, entonces *ch'allamos* bien e invitamos a la Ispall Mama y la Phuqutur Mama (bailarín de Santiago de Llallagua, 22. 08. 09)

Las ofrendas y el baile fortalecen la relación de reciprocidad entre los productores de papa y el panteón espiritual (van den Berg 1992a: 300).

En época de siembra bailamos moseñada ... para la Pachamama siempre todas las cosas que tenemos que poner, porque es al final tienes que devolver lo que la madre, la Pachamama nos da, tenemos que devolver eso (bailarín de Qhantus, 15. 10. 09).

Entonces invitamos a la Llallaw Mama, invitamos a la Pachamama, a todas las bendiciones la invitamos con nuestra danza ... este mes cargamos las crías [los primeros frutos], este es el mes de la bendición (Juan Nico Cruz, 09. 02. 10).

Aparte de las “mesas” rituales (“niditos” que contienen ingredientes “sabrosos” para la Madre Tierra, i.e., hojas de coca, tabletas de azúcar prensadas en formas simbólicas, grasa y fetos de llama y que son quemadas en honor a la Pachamama) se efectúan *ch'allas*, *wilanchas*, *q'uwachas* y *chayawas*. Las *ch'allas* son libaciones en las que se rocía la tierra con coca, alcohol y, a veces, con sangre. Esta sangre proviene de *wilanchas* (matanzas rituales) de gallos, ovejas o llamas. Tanto el calor que surge del quemado de la mesa como la sangre derramada en las chacras son instrumentos para aumentar la ferti-

lidad de la tierra (Arnold et al. 1996: 305 s.; van den Berg 1987: 77).

Esta nuestra fiesta del 3 de mayo se baila esto, o sea es la fiesta de la Cruz ... donde se hace la *wilancha*. En honor a esa *wilancha* se hace esta fiesta de la producción, o sea la fertilidad de la tierra se lo hace con la sangre y la sangre normalmente de un cordero, de una llama, de un animal (William Huayllas, 15. 07. 09)

Q'uwachas son ofrendas de humo (sahumerios) y *chayawas* consisten en derramar pétalos de flores y confites en las chacras. Sobre todo la *chayawa* (muy común en la época de Anata/Carnaval) es una manera de “alegrar” a la Pachamama, otro concepto clave en las relaciones rituales con la fertilidad: hay que dar alegría a las Ispallas y a las plantas para que haya buen crecimiento.

Con esta danza le damos alegría a la Ispalla, a los productos alimenticios ... por eso ch'allamos bien (Sebastián Fulvo Quispe, 04. 10. 09)

Según el concepto andino de reciprocidad existe un constante intercambio entre la gente que habita “este” mundo (*akapacha*) y los dioses que viven en el “mundo de arriba” (*alaxpacha*) y de “abajo” o “adentro” (*manqhapacha*) (Bouysson-Beyssac y Harris 1987). Los dioses son alimentados con rituales, ofrendas, música y danza para que luego procuren las condiciones óptimas para el crecimiento y la maduración de la cosecha, la producción de *chuño* y *tunta* (una variedad de *chuño* de color blanco) y para la procreación de los animales, es decir suficientes lluvias, sol y heladas en los momentos adecuados.⁵

Construir el futuro anticipándolo

Entrevistando a los bailarines de danzas autóctonas comprueba que la gran mayoría de éstas están muy ligados al ciclo productivo agrario, y, en especial, al de las papas. También se hace notar que el hecho de bailar no es una mera representación o escenificación sino que es una performance (un acto que induce algo, véase Schechner 2002) que tiene el fin de construir el futuro según la anticipación en la danza. En su artículo “When Pebbles Move Mountains” Catherine Allen (1997) expone un pensamiento teórico que me parece ser muy útil para aclarar esta relación. Hablando del contexto de pe-

grinajes a Qoyllur Riti en el sur de Perú, Allen establece una relación entre las representaciones a escala pequeña y los hechos a seguir en la vida actual. Según ella, el hecho de construir una casa en miniatura y deseársela pasa el simple hecho de ser una mera representación.

Tenemos costumbres de hacer de greda que hacemos *takulla* de llama así, fabricamos de barro para tener más llamas (Ramiro Fernández Bernal, 11. 02. 10).

El “ícono” del objeto deseado no es una copia de un animal o de una casa, sino la anticipación del futuro. Por lo tanto las personas pueden influir directamente en el futuro a través de este tipo de “íconos”, no representaciones o escenificaciones, hecho claramente observable en las danzas analizadas. Para poner un ejemplo (hablando del porqué los bailarines de Quena Quena se ponen atados de plumas verdes):

A la Pachamama [Madre Tierra] le gusta como el tiempo está medio café medio seco; pero queremos que enverdezca la Pachamama, claro entonces ch'allando. Como ya viene la época de la siembra hay que alegrar a la Pachamama y símbolo de las mujeres, adornamos para la Pachamama; para que sea verdecita (bailarín de Quena Quena, Jesús de Machaca, 04. 10. 09).

El bailarín quiere que su entorno se ponga floreciente y verde, entonces carga su atado. En este caso el atado no es una representación de algo que se pueda ver en su entorno, sino la construcción material (a través de sus acciones) de su futuro entorno. Otro ejemplo típico son las escenificaciones de la siembra y cosecha muy típicas para las danzas de Waka Tinti y Lakitas (véase abajo). Anticipan el futuro, no lo representan. Y si esta anticipación se lleva a cabo de manera satisfactoria, los seres sobrenaturales que al igual que los humanos funcionan a base de la reciprocidad conceden lo deseado. Pasa lo mismo con la gran variedad de tocados cefálicos (i.e., de Mokolulu, Choquelas, Qarwani y Lakitas, véase abajo), que “significan” (pero en realidad “construyen”) el florecimiento de las plantas sembradas, hecho que también sucede con la “encarnación” de los personajes de baile: un bailarín que personifica una vaca o un caballo lo “construye”:

También tenemos dos vacas, aquí no hay dos vacas, también existe creencia de que cuando uno baila una vez al año una vaca, al año si tiene suerte puede comprar una vaca, puede llegar a comprar, si uno baila caballo, también al año si tiene suerte puede conseguir a comprar un caballo también (Rubén Mamani, 03. 06. 10).

5 Fernández Erquicia (1987: 101); *CDIMA* (2003: 90, 45 s.); Baumann (1991: 4).

Las danzas definitivamente no son una mera diversión sino un instrumento para la construcción performativa – a través de la iconocidad y a través de establecer relaciones de reciprocidad como lo demuestra el siguiente testimonio:

Con esta danza damos alegría a la Mama Ispalla, al espíritu de la papa ... a los espíritus de la papa, a los productos agrícolas, eso es lo que comemos y *ch'allamos* bien a los productos en los lugares donde crecen (bailarán de Wayñuri, 03. 10. 09).

El bailarín hace un trabajo para la Pachamama; le brinda alegría (véase arriba). Entonces él también puede esperar algo a cambio.

Antes de proceder a la descripción concreta de las diferentes danzas quiero proporcionar una vista general acerca del tema a través de la siguiente tabla, también aludiendo al sincretismo religioso que surge de la sobreposición de actividades agrícolas, danzas, ritos andinos y fiestas católicas.

Preparar la tierra para la siembra y animales de buen augurio

El mes de agosto es conocido como “mes de la Pachamama” o *lakan phaxsi* en aymara, momento en el que la Pachamama está de hambre, con la boca abierta (*laka = boca*), en el que se le solicita el permiso para comenzar un nuevo ciclo productivo. Con ofrendas especialmente “suculentas” se trata de llegar a un “compromiso” de reciprocidad con la Madre Tierra: satisfaciendo el “hambre” de la tierra con *ch'allas* y *wilanchas* se espera obtener una buena siembra y, en consecuencia, también una buena cosecha (i.e., van den Berg 1989: 50s.).

Este “paréntesis” entre buena siembra y buena cosecha de papas se hace notar en los ritos que acompañan la danza de Llanu Pariwana / Jach'a Waili practicada en la provincia Aroma del departamento de La Paz. Se trata de actos simbólicos que involucran al *k'usillo*, muchas veces erróneamente descrito como un tipo de payazo o hazmerreir andi-

Tabla: El ciclo productivo de la papa y su relación con las danzas, la espiritualidad andina y el calendario litúrgico católico (elaboración propia).

Mes	Ciclo productivo de la papa	Danza (ejemplos)	Actividad ritual andina	Fiesta católica con mucha concurrencia
agosto	preparación de la tierra para la siembra	Lichiwayu, Llanu, Pariwana	ofrendar a la Pachamama, predecir el año, llamar la nieve	Virgen de las Nieves
septiembre	primera, siembra	Waka Tinti, Chaxis		14.: Exaltación
octubre	siembra	Quena Quena		4.: San Francisco 6.: Rosario
noviembre	siembra, crecimiento	Cambraya, Montoneiros, Tarqueada	festejar las almas: i.e., producción de <i>t'ant'a wawas</i>	1.: Todos los Santos
diciembre	siembra, crecimiento, cuidar la chacra	Muyu, Waychu, Wititis	pedir lluvia	8.: Concepción 24.: Navidad
enero	floreCIMIENTO, cuidar la chacra	Ayawaya, Ch'uta	pedir lluvia y alegrar a la Pachamama	17.: San Antonio
febrero/marzo	floreCIMIENTO, pre-cosecha (primeros frutos)	Phuna, Qhachwa, Chiriwanu	pedir lluvia, alegrar y agradecer a la Pachamama (fiesta de la Anata)	2.: Candelaria Carnaval (movible)
abril	maduración	Uxusiris		Pascuas (movible)
mayo	cosecha	Qarwani, Quena Quena, Choquelas, Auki Auki	redistribución de la cosecha, agradecer a la Pachamama	3.: Santa Vera Cruz 15.: San Isidro
junio	selección de las papas	Lakita	ahuyentar la lluvia	3.: Corpus Cristi
julio	elaboración de chuño	Jach'a Sikus, Sikuris de Italake	llamar la helada	16.: Carmen

no, que más bien podría considerarse como un personaje transgresor (Osuna Sotomayor 1998: 68 s.) o un talismán de fertilidad cuyo actuar tiene connotaciones eróticas inequívocas. Porta una máscara de tela partida en dos áreas de color que podría ser un símbolo de la dualidad andina, su nariz larga frecuentemente es interpretada como un símbolo fálico y las astas o “cuernos” que salen de la parte superior de su máscara parecen representar los brotes de tubérculos recién sembrados (véase también Stobart 1994: 39). En las danzas en las que participa este *k'usillo* frecuentemente juega con animales disecados que son de buen augurio para la producción agrícola, es decir, con la vicuña, el zorro y el titi (gato montés) y a veces también los lleva cargado sobre la espalda.⁶

El Llanu Pariwana es ejecutado dos veces por año: el 15 de agosto, para influir en el comienzo de la siembra y el 15 de diciembre, para maximizar la cosecha. En ambas fechas se otorga un papel importante a la vicuña, animal de buen augurio para la cosecha de papa (Thórrez López 1982: 4).

Ahora esta vez, para esta fiesta también es mismo Llanu pero ya no con esas mismas comedias ... tenemos dos *k'usillos* y dos *achachis* [ancianos/sabios] que van a pescar a la vicuñita ... esa vicuñita significa que también va a ser una buena cosecha, un augurio de buena cosecha ... comienzo de siembra en Achoclo allá en 15 de agosto y en 15 de diciembre es ya la buena cosecha (Milan Huallpa Paco, 15. 12. 09).

Es un pronóstico, cómo este año va a haber el tiempo, como va a haber lluvia, no va a haber lluvia, va a haber producción o no va a haber, todo eso significa la caza de vicuña ... cuando la vicuña está con vista al noreste, por que generalmente la lluvia viene de ese lado, del lado del Illimani, entonces cuando lo encuentran ... con dirección a ese lado, significa que va a haber buena producción, va a haber buena lluvia, y cuando está digamos al noroeste, con dirección al noroeste va a haber escasez, va a haber sequía (Cornelio Huanca, 15. 12. 09).

Aparte de la vicuña la danza de Llanu Pariwana incluye otro animal que ayuda a optimizar el rendimiento agrícola: el flamenco (en aymara: *pariwana*). Los músicos-bailarines adornan sus sombreros con ruedas gigantes de plumas de esta ave, ya que “este animal flamenco también es un buen augurio para una buena cosecha, por eso nosotros manejamos esta pluma con mucho orgullo” (Milan Huallpa Paco, 15. 12. 09).

Los preparativos para la siembra incluyen la roturación de la tierra que se facilita cuando ésta está húmeda. Así no es de sorprender que exista también una danza para atraer la nieve que en este caso tiene mejor efecto que la lluvia dado que se descongela lentamente: el Lichiwayu. Esta danza es practicada en el departamento de Oruro y también incluye una ceremonia de la caza de la vicuña. La referencia a la nieve se encuentra en el faldón plisado blanco que portan los músicos-bailarines.

De los Lichuwayus representa el pollerón por ejemplo a la nevada ... ese tiempo aquí es temporada en esa región, hay bastante nieve (Marcelo Gómez, 25. 07. 09).

Los toros danzantes: Anticipar la siembra

Existe toda una “familia” de danzas del altiplano boliviano que tienen que ver con el personaje central del “Waka”, por ejemplo: Waka Thuqhuri, Waka Waka, Waka Tintis y Waka Tinkis. Parecería que la palabra de *waka* se refiriera al término español de vaca, pero explícitamente denomina a la personificación del toro puesto delante del arado que se transformó en bailarín (aymara: *thuquri*). El traje consiste en un marco alargado cubierto de cuero y cuernos de vaca. En el medio hay una abertura para el bailarín quien al caminar rítmicamente agita el traje de un lado al otro (y a veces también hacia arriba y abajo). A pesar de que algunas fuentes relacionan las danzas Waka con la mofa del dominio español, de las corridas de toro y del ganado que se llevó a Bolivia (Paredes 1913: 19), en las áreas rurales otros elementos parecen estar en el centro de la representación: la teatralización de la siembra y subsiguiente cosecha y las *ch'allas* que acompañan la faena, siempre agradeciendo a la Pachamama.⁷ Siguiendo Allen (1997) se trataría de una representación icónica que “construye” el futuro, es decir, la exitosa siembra y el resultante florecimiento de las chacras mediante la danza.

Para el inicio de la siembra ... antes de sembrar ... van a hacer el acto simbólico del inicio de la siembra en algún lugar ya de al lado, entonces ahí va la comunidad a sembrar, va y hace su la siembra, como si fuera de verdad (comunario de Umala, 21. 06. 94).

Danzan con toro, hay un día por ejemplo acá, el 4 de octubre es Rosario y San Francisco casi al mismo tiempo, entonces en esa festividad baila exclusivamente el Waka

6 Portugal Catacora (1981: 88); *CDIMA* (2003: 30, 40, 64); Sa-gárnaga Meneses (2003: 209).

7 *CDIMA* (2003: 55, 58 s. 84); Cavour Aramayo (2005: 86 s.); *Comisión de Cultura* (2005: 23, 41).

Tinti, entonces el primer día hacen su danza del Waka Tinti y el segundo día hacen el sembradío (vecino de Umala, 02. 05. 10).

Hay que sembrar con este Waka Tinki ... entonces se siembra la papa, igual hay que sembrar y depositar la semilla, hay que sembrar la papita dando vueltas y vueltas (Julia Mejía, 14. 12. 09).

Los toros son adornados con enjalmes (capas de monedas) y espejos. Según un entrevistado de Lla-lagua estos espejos atraerían a las vicuñas (comunicaciones personales, 15. 12. 09) y, como consecuencia una abundante cosecha. En la variedad de la danza llamada Waka Tinki los bailarines portan tocados cefálicos elaborados con plumas de ñandú que denotan el florecimiento de las papas: “Estas plumas son para que florezca la papa, son flores de papa, esas flores representan” (Carlos de Phaxsi Amaya, 14. 11. 09).

Hasta hace pocas décadas atrás existía la costumbre de adornar los toros con banderas blancas cuando se sembraba papa. En la danza Lakita (véase abajo) estas banderas son colocadas en la yunta “como significado de la esperanza de que la siembra que se realiza en el día se llenará de flores en su momento” (Ignacio Pérez en *CDIMA* 2003: 41). Sin embargo, parece que estas banderas en realidad son restos de lo que antes habrán sido plumas y, por lo tanto, otra anticipación icónica del florecimiento de los tubérculos. “Antes habían plumas de ñandú, entonces las llevamos en vez de banderas” (Juan Quispe Mayta, 14. 11. 09).

En especial la representación de este florecimiento conlleva a lo que yo llamaría una “estética de la abundancia” o de la multiplicación, concepto que parece complementarse con la investigación de Nico Tassi. Hablando del contexto de la Fiesta del Señor Jesús del Gran Poder este autor postula que la ostentación de riqueza y la atracción por ésta no necesariamente entran en conflicto con las prácticas ritual-espirituales andinas que de igual manera enfatizan en la circulación y reproducción. Además Tassi considera la abundancia material como elemento central de la unión entre los seres sobrenaturales y los humanos (2009: 45 s.).

Entonces no es de sorprender que muchas de las danzas del altiplano boliviano se caractericen por atuendos opulentos y de alguna manera desbordantes. Un elemento de esa exuberancia es la analogía entre el florecimiento de las papas y la gran cantidad de enaguas y polleras que se colocan las mujeres, anticipando y “construyendo” el deseado resultado de la siembra icónica que demuestran en su danza.

En nuestro pueblo se siembra ahora mismo pues, entonces en esta época siempre bailamos ... las mujeres tienen muchas polleras para que haya buena producción, si se ponen pocas polleras podría haber poca papa (Andrés Cuaquirá Quispe, 31. 10. 09).

Representamos a las flores de las papas, por eso la vestimenta también. Es que cuando ya siembran, después se sale, ya crece después ya flores de las papas, diferentes colores (comunarias de Jalantani, 19. 10. 09).

Se colocan así [las polleras] para que la papa florezca de la misma manera (Juan Quispe Mayta, 14. 11. 09).

Al igual que en las danzas Llanu Pariwana y Lichiwayu participa un *k'usillo*, esta vez cargando un zorro, animal que ayuda a pronosticar el desarrollo del futuro ciclo agrícola (*Comunidad Titicani Tacaca* 2007).

En el cerro está aullando el zorro, entonces ya sabemos que ya es tiempo para la siembra, entonces por eso está ahí también el zorro, ¿no?, por eso el *k'usillo* porta (Bartolomé Bautista, 29. 04. 10).

Un pronóstico para la cosecha es. Cuando hace sus necesidades ahí clarito se ve. Si en sus necesidades hay productos agrícolas, entonces va a producir harta [mucha] papa. Para sembrar. Eso pronostican (Bernardo Ticona, 19. 08. 10).

A veces el *k'usillo* también carga un titi, un gato montés que atrae la buena producción ya que “agarrar el producto” para que no se acabe pronto (Félix Poma Mamani en *CDIMA* 2003: 74). Existe un animal que se llama *qulqe titi* (gato montés de plata), ya que los “rombos” de su pellejo se asemejan a la forma de las monedas y se supone que es un animal que trae prosperidad y una buena cosecha.

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 (Osvaldo Tito Yallo, 31. 10. 09).

Es para llamar la plata y el oro, para llamar todo, se tiene que llamar para que las flores de papa crezcan muy bien (bailarín de Mokolulu, 22. 08. 09).

Bailar cargando las almas y pedir las primeras lluvias

Una vez efectuada la siembra es muy importante que haya suficiente lluvia para que las plantas crezcan y florezcan. Entonces se “desentierran” las flautas que atraen la lluvia y se comienza a bailar Pinkillada, Tarqueada y Moseñada, entre otros. Algunas de estas danzas se practican durante toda la estación lluviosa, otras solamente corresponden a una determinada fase del *jallupacha*. La fiesta de Todos los Santos marca el inicio ritual de la época húmeda (Bouysse-Cassagne y Harris 1997: 39), momento en el que se pide la cooperación de las almas de los difuntos en el ciclo productivo agrícola (Romeo Flores 1997, 2001a, 2001b; Baumann 1991: 4).

De acuerdo a las costumbres del altiplano boliviano se celebra la “Fiesta de las Almas” tocando y bailando en los cementerios y fabricando pequeñas muñecas hechas de pan, las *t’ant’a wawas*, que representan a los difuntos, niños (Sagárnaga Menezes 2003: 360) o más bien muertos que acaban de recibir el “status de recién nacidos” (van den Berg 1992a: 295). Dado que la ayuda de los muertos es vital para lograr buenas cosechas (295) sus almas son festejadas con comida, música y baile (Stobart 1996: 475) para establecer la mencionada relación de reciprocidad entre “este mundo” (*akapacha*) y el “mundo de adentro” (*manqhapacha*). En este contexto parece de suma importancia la figura del niño inocente cuyo llanto conmueve los seres sobrenaturales responsables de las condiciones climáticas, un posible nexo con las muñequitas de pan. Ya Guamán Poma de Ayala relata que durante el mes de Octubre los campesinos desesperados por la llegada de las lluvias necesarias hacían llorar a mujeres y niños para que de esta manera ayudaran a pedir el agua (2006 [1615]: 229). Según Arnold et al. hasta la actualidad sigue habiendo lugares donde los niños son obligados a pedir lluvia (2005: 178 s.). Y son estas mismas muñequitas, las *t’ant’a wawas*, que se cargan ejecutando algunas danzas de la época, por ejemplo el Cambraya de los valles altos de la provincia Muñecas (departamento de La Paz): “En Todos los Santos las mujeres siempre bailan cargando una *wawa* ... podría ser un alma, aquí siempre se hace rezar a las *t’ant’a wawas* (Andrés Cahuana, 17. 10. 09).

El siguiente testimonio insinúa la relación entre las almas y la nueva vida:

En Todos los Santos bailan cargando *t’ant’a wawas* ... Bailan en el cementerio. A veces hay almas en la casa [quiere decir que hay personas recién fallecidas], entonces van al cementerio y bailan así ... Pasado Todos los

Santos los recién casados van a visitar a sus padrinos con la misma música (Manuel Hinojosa, 17. 10. 09).

En décadas pasadas bailar con muñecas también era común en el departamento de Oruro donde la estación lluviosa comienza al son de la Tarqueada. Sin embargo, tanto en Oruro como en La Paz no solo se cargaban *t’ant’a wawas*, sino también “pastas”, muñecas de yeso, barro o porcelana (que ya no son fabricadas). Ambos tipos de muñeca no solo se utilizaban para bailar, sino también se colocaban en los altares preparados para los difuntos y se les daba a las niñas para que las cargaran como si fueran sus hijos (comunicación personal de Justina Salazar Barrionuevo, 13. 02. 11).

Antes en Todos los Santos se bailaba con pastas, las mujeres cargaban pastas (Micaela, 09. 11. 10).

Con o sin muñeca, el fin del baile en Todos Santos es hacer florecer las papas: “Nosotros bailamos esas cosas para que las papas florezcan, para que crezcan los frutos” (Tomás Torres, 14. 11. 02).

No solo sigue en pie la costumbre de hacer rogar por lluvia a los niños, sino también sigue habiendo el pedido hecho por mujeres. A pesar de que la participación de la mujer en las fiestas suele restringirse a los preparativos, el canto y el baile este contexto parece facilitar excepciones donde las mujeres también tocan un instrumento musical con el fin de “calentar la tierra” y, por lo tanto, atraer las nubes:

Cuando vamos salir a los cerros las señoras tocan y de ahí ya llueve nomás ... las mujeres como dicen “*uta junt’ucha*”, eso es la casa de, que calienta, ¿no?, entonces como está haciendo calentar, entonces va a llover, eso quiere decir (Eloy Colque Huanca, 11. 10. 09).

Guamán Poma de Ayala relata que se maltrataban a los animales para que sus gritos funjan como pedidos de lluvia (2006 [1615]: 229), hecho que parece encontrar su paralela en el contexto mitológico de la danza de los Wititis.

Si no habían llegado las lluvias torrenciales los alfereces [autoridades] ataban al *k’usillo* con el lazo denominado *yuguna*. Si es que no llegaba la lluvia los pasantes lo ataban diciendo “¡ataremos al *k’usillo*!” y él se arrodilla pidiendo lluvia (Nemecio Alvarado Nina, 25. 10. 09).

Un animal salvaje maltratado para que “pida” lluvia es el sapo (ver capítulo sobre los diablos danzantes).

Bailar cargando la “pasta”: Prosperidad y crecimiento en el área urbano

La estética de la multiplicación en el ámbito urbano

Existe también una danza hoy en día totalmente urbanizada en la que un personaje (la Awila) baila cargando una “pasta”: la *kullawa*. Esta danza principalmente es considerada como “danza de los antiguos hilanderos” que avanzan agitando rucas como símbolo de su oficio. Por sus atuendos exuberantes se la relaciona con una desbordada muestra de poderío económico.

Las bolsas de monedas significa la riqueza que tienen ... ¡Las perlas!, los aretes mismos ... todo es de oro, entonces eso muestra la riqueza que tiene (Claudia Bedoya, 24. 09. 09).

Usaban anillos hasta la punta del dedo (expositor seminario sobre Kullawada, 16. 10. 02).

Era gente de mucha plata, ¿no?, entonces las joyas, los collares, estos que representan lo que era la riqueza, era gente de mucha plata los que bailaban la Kullawada (Maritza Leyton, 13. 02. 10).

La estética de la abundancia y multiplicación descrita en el capítulo sobre los toros danzantes en este caso se hace notar no solo en las joyas, sino también otra vez en la gran cantidad y el volumen de las polleras y enaguas utilizadas por las mujeres.

Eran bastante enaguas, no como ahora que llevan tres, cuatro enaguas, se ponían siete, hasta 12 enaguas. Llevaban bastante joyas, los anillos llevaban puro oro [...] La pollera era bastante a la moda, de costura la basta [fruncido] bien menudita ... La pechera tenía que ser de puro oro (Adela Quispe de Mamani, 16. 10. 02).

Aunque ya no se utiliza ropa tan sobrecargada hasta ahora es usual que una pollera de baile esté hecha de seis a ocho metros de tela y que la mujer lleve cinco a seis enaguas.

Abundancia, habilidad y “erotismo andino”

La estética descrita también parece relacionarse con lo que yo llamaría el “erotismo andino”, la seducción a través de la opulencia y la demostración de destreza. Según lo que pude ver en los testimonios de mis informantes en el área rural (y, en menor medida también en el contexto “cholo-mestizo”⁸) una mujer no es atractiva por su cara bonita, sino por

su capacidad de trabajar, por su diligencia y por un físico que insinúa que sea una mujer fuerte y una buena “reproductora”. Según mis informantes, todas estas características se hacen notar a través del baile.

Entonces se dice que portaban 100 polleras, muchas polleras ... muchas, porque de esta manera se notaba si era una mujer hábil. Las perezosas se colocaban menos polleras. Lo mismo pasa con los diseños tejidos. Las que tenían destreza sacaban pájaros, cosas bonitas ... las mujeres hábiles daban vueltas muy bien, a las perezosas les costaba girar (Cecilio Arianis Chambi, 12. 12. 09).

Hoy en día la costumbre de estrenar tejidos nuevos solo se mantiene en lugares muy alejados, sobre todo en la zona de Norte Potosí donde las mujeres aún utilizan tejidos a mano, pero el principio sigue igual: el traje que lucen en la fiesta señala “lo que tiene” la mujer y aumenta la atracción para los jóvenes solteros. En el contexto folklórico ciudadano tanto el hombre como la mujer demuestran su destreza (ahora ya no de tejer o sembrar, sino de hacer negocios) utilizando la ropa de baile como un espacio de proyección que revela sus cualidades a través de capital económico. Eso significa que a pesar de la urbanización de la danza y de su atuendo el “erotismo andino” sigue vigente:

Entonces la que tenía más joyas era la que más atraía entonces inclusive en las manos, en los cinco dedos llevaban anillos hasta las uñas, y el baile de la Kullawada es así, mostrando el poder económico que cada una de ellas tenía ... sólo bailaban los que tenían plata (Freddy Yana, 19. 01. 10).

Ellos trabajaban, se distinguían ... El corazón con joyas se lleva, por eso demuestran lo que eran muy trabajadoras, tenían mucha plata, y tenían mucha joya demuestran eso (Amanda, 10. 06. 10).

“Pastas”, *q'iwás* y fertilidad

Otro aspecto que conecta la Kullawa con el ámbito rural, y, por lo tanto con el tema de la fertilidad y las papas, es el personaje de la Awila (“abuela” en pronunciación aymara) que carga la “pasta”, al igual que los danzarines de Tarqueada y Cambraya en Todos los Santos. El personaje en sí que forma parte

⁸ Al igual que el término de *mestizo* la palabra *cholo* es muy compleja y se refiere a un tipo de “mezcla” o mestizaje asociado con estratos sociales arraigados en las costumbres y en la cosmovisión aymara.

de muchas representaciones de danzas autóctonas es de especial interés ya que es personificado por un hombre. Formando una pareja con el Achachi (anciano/sabio) la Awila representa el rol genérico que corresponde a la mujer según la así llamada dualidad andina. Sin embargo, siendo un personaje jocoso y alusivo (i.e., fingiendo actos obscenos con el Achachi o correteando a los jóvenes) también aporta un elemento de “alegría” a la danza. A pesar de que los bailarines de Awila muchas veces no son homosexuales, su rol frecuentemente es asociado con el concepto andino del *q’iwa*, un ser que une lo masculino y lo femenino. “El *q’iwa* es dos cosas, digamos dos cosas, tiene dos cosas – dos sexos – ese es el *q’iwa* (Ángel Lucana, 04. 12. 10).

Ahora ¿qué tiene que ver el *q’iwa* con la “pasta” y la fertilidad? Siguiendo lo expuesto la pasta podría simbolizar no solo el alma de un difunto, sino también la nueva vida que surge de esta relación entre la vida y la muerte. Podría representar a las “crías”, es decir, las papas, que se cosechan a partir de febrero y que igualmente son cargadas durante el baile. Tal vez el *q’iwa* mismo podría ser considerado como un talismán de fertilidad como también lo insinúa la investigación de Henry Stobart. Al escribir sobre la música del norte de Potosí el autor supone que el término de *q’iwa* se refiere a una “conjunción entre macho y hembra, donde los sexos opuestos se mezclan en partes iguales” que estaría asociada con el llanto, los niños y los difuntos y que establecería una conexión entre la vida y la muerte, trayendo la humedad desde el reino de los difuntos (Stobart 2010: 35 s.). También para los entrevistados la Awila (bailada por *q’iwas*) es asociada con la fertilidad.

Toda la humanidad tiene su *wawa*. Y significa de la Kullawada siempre con *wawa*, esa es la familia que, o sea tenemos que progresar, que tenemos que procrear en la tierra ... (Damasio Mamani, 07. 08. 10).

Ukax yapu sumañapatakiwa [bailar vestido de mujer] (bailarín de Auki Siku, 03. 10. 09).

Sin embargo, sobre todo en el contexto urbano los informantes no estaban muy seguros si la Awila traía suerte o no. Los testimonios al respecto, hasta de los mismos bailarines, son ambiguos:

Ahora otros nos dicen, “empezá con un ..., con una persona rarita, ten más suerte con él, suerte”, otros, “me va bien todo el año”, otros nos animan, nos incentivan ... (Ramiro, 07. 07. 10).

Según lo que decían algunos traemos suerte, otros dicen que no (Celso, 12. 07. 10).

Otro aspecto clave en este tema también podría ser la “alegría”. Tanto en el contexto rural como en el urbano la Awila es un personaje burlesco que hace reír a la gente. En la ciudad tiende a molestar a los hombres y en general es asociado con la “picardía” que a su vez connota sexualidad y, por lo tanto, fertilidad, el elemento clave en las danzas rurales. Cabe tener en mente que en los bailes que se hacen en el contexto de la producción agrícola siempre se habla de tener que “alegrar” a la Pachamama para que haya buena producción.

Mas alegría los jóvenes quieren vestirse de mujer, mas alegría, con pollera se visten, a los jóvenes le molesta así (Richard Pari, 04. 12. 10).

Bromeaban en su sentido de en aymara, en su idioma, no faltaba otros fregados muchachos o mayorcitos que les molestaban (Celso, 12. 07. 10).

Volviendo al concepto de la estética de la multiplicación también cabe destacar que en la Kullawa el atuendo de la Awila es especialmente lujoso. Las Awilas entrevistadas siempre enfatizaban en que su ropa de baile tenía que ser de primera calidad, en algunos casos incluso luciendo mantas de vicuña y una gran cantidad de polleras, hasta en sus muñecas.

Como nos ponemos harta pollera. Nos ponemos centros. Veintitantos es, 25 centros (Awila Mónica, 19. 07. 10).

Mónica carga una muñeca con diferentes polleritas. Se viste por lo mucho le debe colocar unas seis a siete polleritas (Celso, 12. 07. 10).

Más lluvia y los primeros frutos para San Antonio Abad y la Virgen de la Candelaria

Existen dos danzas que se llaman Ayawaya, una es de la región Umala (departamento de La Paz) y la otra del Santuario de Quillacas (departamento de Oruro). Ambas son asociadas con el tema de atraer lluvias. En el caso de la Ayawaya orureña las mujeres llaman la lluvia agitando banderas blancas mientras que la versión paceña enfatiza más en la representación de los sembradíos en flor: las mujeres otra vez portan una gran cantidad de polleras cuyos colores simbolizan los diferentes tipos de papa.

En esta época de florecimiento la Virgen de la Candelaria está muy presente en el imaginario y la ritualidad de las comunidades de Patacamaya (departamento de La Paz). Al cantar las mujeres no solo se refieren a las flores, sino también a la Virgen de la Candelaria: “Ay ay ay ay flor de papa, flor

de haba, flor de *saq'ampaya* ay ay ay, Virgen de la Candelaria, recíbenos, danos tu bendición” (Ascencio Mamani Flores, 20. 01. 10).

Debido a los complejos procesos de influencia mutua entre el catolicismo y la cosmovisión andina ésta frecuentemente es asociada con la Pachamama. Por lo tanto ahora es ella la que recibe pedidos de lluvia y, a cambio, los primeros frutos.

Con estos frutos recibimos a la Virgen de la Candelaria, para la mamita de la Candelaria. En ese momento le llevamos haba, frutos verdes y papa. Eso le ponemos en su canastita ... A la virgen pedimos, bailando con el Chirivanu, la lluvia, el tiempo. Eso. En Candelaria, febrero, siempre (Sra Isabel, 21. 11. 09).

En algunos pueblos de la región las primeras papas son cosechadas en la noche del 1.º de febrero y luego llevados a la iglesia donde reciben su debida *ch'alla*. La música y el baile que acompañan a estos actos rituales hacen referencia directa a las papas: en la danza de los *ch'axis* (de la misma provincia) incluso existen diferentes tipos de ritmo para cada variedad de papa (CDIMA 2003: 16, 23).

El 2 de febrero antes de ser llevada en procesión por las cuatro esquinas de la plaza de Patacamaya la estatua de la Virgen de Candelaria es adornada con las papas recién cosechadas. Lo notable es que durante la procesión es seguida por varias tropas de chirivanus, músicos-bailarines “guerreros” provenientes de diferentes comunidades indígenas aledañas. En cada esquina de la plaza los dirigentes de los grupos, los capitanes de baile, que siguen a la Virgen efectúan cortas peleas rituales cuyo objetivo es tumbar al contrincante mediante un palo adornado con plumas de flamenco. Mis entrevistados aseguraron que no se trata de peleas agresivas, sino de muestras de destreza que encajan en el principio de la “medición de fuerzas” inherente al mes de Anata.

La práctica de colocar los primeros frutos a una virgen o un santo patrón no se restringe a la provincia de Patacamaya. El 17 de enero la localidad de Caquiaviri festeja a San Antonio Abad colocándole “brazaletes” de papas y bailando *Ch'utas*. “Este es un agradecimiento a la buena cosecha, por eso al tata [San Antonio Abad] se le pone los primeros frutos de la papa” (Amalia Álvarez, 17. 01. 10).

Al igual que en el caso de Patacamaya la ritualidad andina se amalgama con la religión católica: con el fin de obtener una cosecha óptima la población se dirige a todos los seres sobrenaturales.

Por un lado estamos pidiendo a la Pachamama, por otro lado estamos pidiendo a las deidades que llueva, por el

otro camino, al santo también se le está demandando que pueda interceder para que pueda dar fecundidad, prosperidad y alimentación para todo este sector (bailarín de *Ch'utas*, 17. 01. 10).

El personaje mismo del baile es notable: es un hombre cuyo traje enteramente bordado con motivos florales evoca los campos floridos y quien baila con careta de alambre dando vueltas y vueltas con su pareja. La danza es practicada desde la fiesta de San Antonio Abad hasta Carnaval (en Corocoro hasta Pascuas) y es sumamente coqueta, imagen que incluso llevó a la creación urbana del *Ch'uta Chole-ro*, un *ch'uta* que baila con dos mujeres. Está claro que tanto en el ámbito rural como en el urbano es un personaje carnalero íntimamente ligado con la fertilidad agrícola y humana.

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 ... que todo sea fecundidad, que podamos alimentarnos nosotros, esa es la razón de lo que se baila *Ch'utas* (bailarín de *Ch'utas*, 17. 01. 10).

Anata: Fertilidad, erotismo andino y precosecha

La Anata, muchas veces mal denominada “Carnaval indígena” es la fiesta del regocijo por el crecimiento y florecimiento de la naturaleza que temporalmente coincide con el Carnaval. En el transcurso del evento se visita los sembradíos de papa, donde éstas son festejadas y adornadas con mixtura (confeti, antiguamente con pétalos de flores) y serpentinas. Agradeciendo y pidiendo por la buena producción se realizan ofrendas (*q'uwachas*, *wilanchas*, *ch'allas* y *chayawas*) a la Madre Tierra y se baila cargando los primeros frutos del año (ver también CDIMA 2003: 16, 23).

Arrojamos sangre a la chacra para que produzca bien (Alejandro Cabana, 09. 11. 09).

Marcamos la Llallawa con flores, hacemos *q'uwachas* (Irineo Bazán Choque, 09. 02. 10).

Dos danzas rurales típicas para la época son la Phuna/Chayaw Anata y el Qhachwiri. La Phuna es instrumental y enfatiza en festejar la maduración de la papa.

Cuando florece la papa, ahí ya estamos nosotros así junto con la flor de papa, con esto así acompañamos ... Vamos

a *ch'allar*. Con esa música también vamos a *ch'allar* a la papa (Enrique Laruta, 04. 12. 10).

Esta música y baile autóctona se bailaba todos los días de la semana de los carnavales: El día lunes *jisk'a anata* iban a *t'ikhar* o festejar tocando flautas de phuna a los sembradíos de papa con serpentinas, membrillos, flores, lujmas y otros (monografía Anata, Corpa, 28. 06. 07).

Cecilio Arianis Chambi: *Ukanakax ch'uqiruw chayawt'apxta, animalaruw chayawt'apxta ak phunampi ... ya-pus suma achuñapataki ukhama ... Uywataki pastunaka sum utjañapataki, mä suma uywanakas mirañapataki, mä suertipan sasa* (12. 12. 09).

Con esas cosas hacemos *chayawa* a la papa, con esta *phuna* hacemos *chayawa* a los animales ... para que los sembradíos florezcan bien ... para que haya buenos pastos para los animales, para que haya buen alimento para el ganado, se dice que es para su suerte.

Especialmente el Qhachwiri hace notar la interrelación entre la producción de la papa y la fertilidad humana: no solo es un baile de regocijo por la buena cosecha, sino también de coqueteo y enamoramiento (i.e., Surco Toledo 2010; Paredes Candia 1991: 130) y se supone que la alegría, el canto y la danza de las parejas jóvenes “contagia” las chacras y aumenta su productividad (ver también van den Berg 1989: 64).

Generalmente los Qhachwas lo hacían los jóvenes, ¿no?, y ese, la etapa que además se le permite el enamoramiento (Teresa Canaviri, 02. 07. 10).

Son los Qhachwiris, es una danza del amor, una danza de parejas ... Esto solamente se baila en las épocas de siembra, en las épocas de carnavales es cuando se hace la época de la cosecha, es por eso que todos los jóvenes alegres en la edad de casarse salen a disfrutar y a bailar (Liz Cuentas, 15. 02. 10).

Como indica su nombre el mes de Anata es la época de los “juegos” (en aymara: *anata*). Uno de ellos es el *q'urawt'asiña* o *warak'asiña* (hondear, es decir lanzar membrillos, manzanas o duraznos o a las chacras o a otras personas) que tiene diferentes funciones: según el lugar se lo asocia con el despacho de la lluvia, la alimentación de la Pachamama y el coqueteo entre los jóvenes.

Hondear es para que se vaya la lluvia ya, ya no llueva más, como es allá ya ha producido todo entonces si sigue lloviendo se echa a perder (Zacarias Choque, 23. 01. 09).

Yo he visto más que todo en carnavales como la *lujma* [membrillo] lo botan al sembradío, es una especie de regalo a la Pachamama, la Pachamama tiene que comer (Silverio Quispe Mamani, 16. 01. 10).

Ahora eso del encuentro de la fruta, el hondearte con membrillos, con duraznos ... a modo de conquistarles diremos a la pareja, empiezan el baile lo hacen hondeándose precisamente con la fruta, originalmente cuando es así entre pareja, se lanzan la fruta a los pies, a las piernas (Ricardo Solíz, 08. 02. 10).

Por los testimonios recogidos deduzco que antes el *q'urawt'asiña* era una práctica ampliamente difundida en el altiplano boliviano que en algunas regiones está cayendo en desuso (i.e., en el departamento de Oruro). Según Martínez (2010: 149) también forma parte del Pujllay de Tarabuco, una fiesta de la zona quechua geográficamente ubicada en los valles altos que tiene las mismas connotaciones que la Anata (y que igualmente se traduce como “juego”) pero que debido a las diferentes condiciones climáticas se realiza en fechas posteriores que ésta.

Carnaval: Los diablos danzantes y la multiplicación de las riquezas

Una de las danzas más representativas del Carnaval “mestizo-urbano” es la danza de la Diablada conformada por toda una tropa de “diablos” masculinos y femeninos espléndidamente ataviados. Sin embargo, existen también danzas autóctonas donde los personajes diabólicos juegan un rol principal, por ejemplo el Jach'a Tata Danzanti paceño (Ruiz Ruiz 1966: 169) y las Pinkilladas nor-potosinas,⁹ todas asociadas con el tema de atraer lluvia para que haya buena producción agrícola.

Queda claro que en todas estas danzas no se trata de diablos en un sentido cristiano, sino del producto de una compleja relación entre la cosmovisión andina y el catolicismo. Cuando llegaron los españoles a lo que hoy es Bolivia aún no existía ningún diablo como ser enteramente maligno; los dioses andinos poseían/poseen caracteres ambivalentes que pueden llegar a ser peligrosos cuando se enojan (Rösing 1997: 11), pero que también pueden ser apaciguados mediante ritos y ofrendas (Pérez Portanda 1992: 78). Estudiando la bibliografía al respecto uno se da cuenta que el “diablo” colonial directamente fue inventado por los religiosos europeos del siglo XVI que establecieron una analogía

⁹ Bouysson-Cassagne y O. Harris (1997); Stobart (1996: 477 s.); Arnold (1992).

muy libre entre los seres del *manqhapacha* (mundo de “adentro” fértil y reino subterráneo de los difuntos), los dioses precolombinos Supay y Huari y el demonio cristiano (Gisbert 1999: 69; Cuentas Ormachea 1986: 33). El resultado de esta “creación” es un buen ejemplo para la hibridez subversiva en el sentido de Bhabha (2000) quien postula la resistencia a través de una duplicación incompleta: para los españoles todos los seres del inframundo eran diablos (asociados con su concepto del inframundo), entonces obligaron a los indígenas a usar este término. Los oprimidos adoptaron el nombre de “diablo”, pero en un proceso de subversión encubierta lo transformaron en un símbolo de los valores tradicionales y de la resistencia indígena, es decir en un personaje quien puede enfrentarse con el dios impuesto (Taboada Terán 1997: 21 s.) y quien permite mantener los nexos espirituales con las almas que garantizan la reproducción y multiplicación de las riquezas naturales. Dado que Oruro es una ciudad minera y que los mineros de Oruro hasta al día de hoy siguen venerando abiertamente al “tío” (fonemización de “dios”) / Supay como dueño de lo subterráneo (Beltrán Heredia 1962: 13–15) no es de sorprender que las riquezas naturales en el caso de la Diablada urbana estén más asociadas con la suerte del minero quien espera encontrar una veta rica en metales preciosos. Sin embargo, hasta en este contexto se encuentra una referencia al ciclo agrícola y el crecimiento de las papas. Como hace notar Romero Flores (2001a) tanto el minero orureño como el campesino que espera una cosecha óptima utilizan el término de *wawachaña* (tener crías) para la multiplicación de lo que está dentro de la tierra.

La estética de la ostentación de riquezas, esta vez plasmada no solo en atuendos lujosos, llenos de brillo y monedas y la tradición de ofrendar oro y plata de manera simbólica a la Virgen del Socavón y la iconografía de los trajes utilizados establecen otra conexión entre los dos ámbitos. Las máscaras y los bordados de los trajes de baile están poblados de serpientes, cóndores, lagartos y sapos que por un lado hacen referencia al origen mitológico de la ciudad de Oruro (Cuentas Ormachea 1986) y que por el otro señalan la importancia del ciclo agrícola.

Si uno toma en cuenta el agrocentrismo de la cosmovisión andina (Romero Flores 2001a: 10), se hace evidente la relación entre la serpiente o el zigzag usado en la iconografía textil y el símbolo del rayo que a su vez representa al temible dios precolombino Illapa, en tiempos de la conquista transformado en Tata Santiago (Rösing 1997: 12). Debido a su poder sobre las tempestades, el rayo, el relámpago, la lluvia, las heladas y la granizada Illapa fue/

es un dios muy importante (Soux 2003: 66; van den Berg 1989: 73). Además la serpiente que se desliza por la tierra retratada en los monumentos prehispánicos también establece una relación entre el mundo “de aquí” y el inframundo (Pérez Portanda 1992: 173). Otro elemento importante en la vestimenta de la Diablada es el sapo, animal asociado con la lluvia (Gisbert 1999: 75) que también está presente en la máscara del mencionado Jach’a Tata Danzante, danza autóctona que incluye la participación de “diablicos” y que parece referirse a la petición de lluvias y la costumbre de hacer croar a los sapos para que los dioses se apenen y manden la humedad tan requerida por los seres humanos (van den Berg 1989: 74).

El sapo es un llamador de lluvia, cuando croa atrae la lluvia y atrae la lluvia, ya, la producción que se tiene en el altiplano es una producción aseca, entonces es fertilizar, crecer ... Entonces hay una época [en la que] hacen llorar a los sapos, porque las nubes recién se están acercando dicen, ya, entonces agarran y en el lago Titikaka he visto ... lo han metido en una vasijita, lo han *ch’allado* [libado] y al ratito, como estaba fuera del agua y el sol le daba, entonces ese animalito empezó a croar, entonces dice que ese croe es el llamador de las nubes (Arcil Rodríguez, Taller Proyección Cultural, 23. 10. 09).

Luego de las festividades de Anata/Carnaval el ciclo festivo entra en pausa. No hay muchas fiestas en la época de Pascuas, probablemente porque la gente está ocupada con la cosecha. La única danza que corresponde a este período es la de los Uxusiris, los guardianes de la papa.

Fiesta de la Santa Vera Cruz: Cosecha de papa y agradecimiento a la Pachamama

La Fiesta de la Santa Vera Cruz llevada a cabo el 3 de mayo es una de las fiestas de agradecimiento por la cosecha más difundidas en el área rural. Dos de las danzas más típicas para esta celebración son los Choquelas y el Quena Quena.

En cuanto a los Choquelas existen dos variantes que a primera vista aparentan ser muy diferentes, pero que en realidad sí están ligadas: los Choquelas como danza de la papa y los Choquelas como escenificación de la caza de la vicuña.

Choquelas: Las papas bailan

Ya el nombre mismo de Choquelas o Ch’uqilas insinúa una fuerte conexión entre la danza y los tubérculos: *ch’uqi* en aymara significa papa (no coci-

da). Según Clemente Salinas y Segundino Mendoza el término de Ch'uqilas incluso podría derivar de las palabras *illa* e *iluña* (CDIMA 2003: 52). Las *illas* son una especie de amuleto o talismán que sirve para llamar los espíritus de las papas (i.e., Ispall Mama, Puqutur Mama) y de esta manera garantizar una abundante producción; el término de *iluña* se refiere explícitamente a sembrar papas. Las fechas de ejecución de la danza (febrero, mayo–junio y septiembre–octubre) tienden a coincidir con la siembra, el comienzo y el fin de la cosecha de papa.¹⁰ La parte más llamativa del Choquela como danza de la papa es el tocado de plumas de unos 1.20 metros de altura llamado *ch'uqilpanqara* (flor de papa) que representa el florecimiento de los tubérculos en el período de crecimiento. Otra vez se trata de un elemento icónico (Allen 1981) que por un lado anticipa los deseados resultados de la siembra y que por el otro es concebido para “alegrar a la Pachamama” (véase también Arnold y de Dios Y. 1996: 302 s.). Las *ch'uqilpanqaras* no son los únicos elementos referentes a la papa, los bailarines portan también coloridas bolas del tamaño de un puño que cuelgan de las *ch'uspas* (bolsas) y sabanillas (faldines blancos). Estas bolas, borlas o bolachas también utilizadas en las danzas de Qarwani y Mokolulu, hacen referencia a diferentes productos agrícolas, sobre todo a las papas y, en un sentido más metafórico, a las riquezas materiales e inmateriales acumuladas por su portador (Chuma Mamani 2000: 230). Los pollerines blancos, llamados sabanillas, sabanisas o cintura representan la neblina. Ésta afecta la producción de las papas: cuando hay neblina las papas dulces crecen más rápido (comunario de Santiago de Llallagua, comunicación personal, 22. 08. 09). Al igual que en la Diablada el desplazamiento coreográfico contiene movimientos en zigzag que hacen referencia al dios prehispánico de las tempestades (Illapa) y su influencia en la producción de la papa.

Choquelas: La caza de la vicuña

La indumentaria de los bailarines de esta variante de Choquelas es bastante distinta a la anterior: Los bailarines no usan ni *ch'uqilpanqaras* ni borlas y en su apariencia más bien hacen alusión a la vicuña, cargando un pellejo ricamente adornado con “flores” de lana de dicho animal. Algunos grupos hacen escenificaciones de una caza de vicuña mientras que otros simplemente portan los cueros de este au-

quénido o ejecutan una coreografía trenzando cintas que cuelgan de un palo, formación que también hace alusión a la actividad cazadora. Según las fuentes que mencionan en esta danza de cintas,¹¹ el “guión” general de la danza consiste en que los bailarines van trenzando rombos (un diseño con significado ritual que también aparece en tejidos, hondas y sogas festivas) en un palo mientras que la vicuña es perseguida por los *k'usillos*, el Achachi (guía y representante de los ancestros) y la Awila. Una vez atrapado el bailarín que porta una pequeña vicuña disecada (*wari wawa*) se escenifica una *wilancha* (sacrificio ritual) derramando vino en vez de sangre, siendo el vino una ofrenda especialmente dulce para la madre tierra (Arnold y de Dios Y. 1996: 306).

La conexión entre las dos variedades de Choquelas es obvia: al igual que en las danzas anteriormente descritas la vicuña es considerado como un animal de buen augurio para la cosecha de papas: “Antes, según nuestros abuelos, cuentan de que cuando viene vicuñas, va a haber buena papa, buena cosecha, porque ellos vienen cargado de papa” (Francisco Wiri, 19. 10. 09).

Quena Quena: Sembradíos bailando

Otra danza regularmente presentada en la Fiesta de la Santa Cruz es el Quena Quena. La variante más llamativa de esta danza practicada tanto en las celebraciones de la siembra como de la cosecha es el Ch'uxña Quena Quena, el Quena Quena verde cuyo nombre deriva de unas “cortinas” fabricadas de miles de plumas de loro verde que dan la sensación de unos sembradíos bailando. Como se puede deducir de los testimonios recogidos también este verde (*ch'uxña*) es más que un mero símbolo de la fertilidad (Quispe Churqui 2009: 56), que al igual que los espejos puestos en el traje y las polleras coloridas de las bailarinas anticipan el futuro deseado.

Ese *ch'uxña* significa los surcos de la papa. Por eso un color verde es, eso. Ahora esos espejos que se le ven se refiere al reflejo de las aguas cerca las, a los surcos. Los espejos es (Comunario de Phinaya, Umala, 03. 05. 10).

O sea que esas plumas, esos verdes representan que en tiempos de sembradíos, del campo es todo verde, en ese representa ese verde [las cositas rojas]. Las florcitas, las flores, o sea ahí hay que las flores porque también las mujeres se ponen ese color, porque sus phullus (especie de blusa) son rosados, las polleras son ver-

10 CDIMA (2003: 52); Chuma Mamani 2000: 230); Paredes de Salazar (1976: 108).

11 Gutierrez (1992: 126 s.); Thórréz López (1982: 3 s.); CDIMA (2003: 46 s.); Baumann (1982: B5).

des, no son flores, sino son plumas no más son, en eso también representa (Félix Aruquipa Carasani, 20. 06. 10).

Alguna vez ves chacras, así toman, como cuando hay un aire así empiezas y ese mismo movimiento tiene la pluma (Gregorio Quino, 24. 07. 10).

En un sentido más metafórico las plumas denotan “abundancia” y “las riquezas de un pueblo” (comunicación personal de Jurío Quispe, 29. 06. 10 y otros bailarines de Quena Quena).

Seleccionar las papas y anticipar el nuevo florecimiento de las chacras

Lakitas: Las papas y las plumas de ñandú

Hay consenso en cuanto al significado de la palabra *lakita*, “seleccionado” en español, pero ya no hay consenso en cuanto al objeto de esta selección: ¿son las papas, los hilos para tejer, las chicas jóvenes que cantan y bailan o los músicos que van a tocar?¹²

Por la información que pude recoger, me parece que el hecho de “seleccionar” se refiere sobre todo a las papas y más exactamente al así llamado *chuño wara* (selección de *chuño*) o papa *ajlliña* (selección de papa), actividad subsiguiente a la cosecha durante la cual se extienden las papas formando varias franjas, según su clasificación en papas para cocinar, para hacer *chuño*, para sembrar etc. Además, al igual que los wakas, incluye una escenificación de la siembra. Sin embargo, en este caso no hay personas que bailan de toro, sino se manejan pequeñas figuras (igualmente elaboradas de cueros vacunos) que son puestas bajo el yugo. Anticipando “lo real” se les coloca ocho banderas blancas.

Eso significa cuando una papa ya está sembrado y florece en su debido tiempo, entonces por ejemplo sami es un color, otro color, y después *janq'u imilla*, *ch'iar imillas*, entonces son diferente colores así, entonces así representan el significado, donde florece, cuando sembramos la yunta están abanderados, o sea los toros en su yugo, entonces eso es lo que representa la bandera (Bartolomé Bautista, 29. 04. 10).

En diferentes variantes de Lakitas participan mujeres que portan tocados de plumas cuyo color hace referencia a la papa:

Eso es, este, *tunta*, es color blanco, el negro es *chuño*.

12 Cavour Aramayo (2005: 90); García (2007: 84); CDIMA (2003: 38 s.); Khana (1956: 223); Mamani (1987: 59).

Eso significa el flor es esto, de la papa (Hipólito Chilino, 17. 10. 09).

El *suri* representa a un flor, más *ch'uqi* panqara representa (Víctor Paxsi, 20. 06. 10).

Los personajes de la danza hacen referencia a la papa: las tres chicas jóvenes que bailan con pañuelos blancos tienen que llamar al espíritu de la papa agitando sus pañuelos blancos y la “oveja” que participa simboliza el animal que será sacrificado en honor a la Madre Tierra. “Estas chicas se refieren a la papa, con el pañuelo blanco llaman a la Ispalla ... Las ovejas y alpacas se refieren a la sangre con la que se *ch'alla* a las papas” (Rosa Mamani, 17. 10. 09).

Además el Lakitas también pertenece a las danzas que permiten el pronóstico (*simpa*) acerca del año agrícola venidero mediante el “comportamiento” de los animales disecados utilizados como parte de la indumentaria. Para Ignacio Perez y Juana Lluco bailar Lakitas “significa tener una relación con la naturaleza, o como pacto firma de convenio de relaciones de producción, hombre – naturaleza en el sentido de tu me das y yo te doy [reciprocidad]” (CDIMA 2003: 40 s.).

La producción de *chuño*

Dos danzas son fuertemente asociadas con la producción de *chuño*: el Jach'a Siku y los Sikuris de Italaque. El nombre de Jach'a Siku (flauta de pan grande) es muy general, ya que sólo hace referencia al instrumento que corresponde a una gran cantidad de representaciones dancísticas. Sin embargo, la danza que también se conoce por Auki Siku o Takiri y que se baila en la provincia Los Andes tiene características muy marcadas. Es una danza que se baila en la época de la elaboración de *chuño*, por ejemplo para Corpus Cristi o Santa Ana. Se la asocia mucho con el pisado de *chuño* (hay que pisar la papa / el pre-*chuño* para abrirlo y así facilitar el proceso de liofilización; Flores Nina 2005), una explicación que compagina muy bien con el paso cansino, pero fuerte de los danzarines, y también se la relaciona con la buena producción de la papa en general.

Nosotros lo llamamos los Jach'a Sicuris, donde bailaban en conmemoración al “Ch'uñu Taqui” al pisar el *chuño*, entonces como la helada en esta época por ejemplo es en corpus Cristi es fuerte la helada (César Callisaya, 29. 06. 94).

Taquiri quiere decir pisar ... en esa época se hacen pues en algunas provincias *chuño*, va a pasar el *chuño*, la helada va a pasar la papa, la papa al día siguiente en el sol se vuelve como agüita, eso lo pisan así y se llaman *taquiri*, pisan *chuño* después de días los secan el *chuño* se vuelve negro, entonces esa época es el *taquiri* que significa pisar *chuño*, o sea, que es como su música de pisada del *chuño* (Jerónimo Márquez en Cox 2010).

Para que haya buena producción de *chuño* tiene que haber condiciones climáticas adecuadas, es decir, heladas. Los Sikuris de Italaque ayudan a traer el frío deseado: “El sonido del bombo representa la llamada a la helada para producir *chuño* ... para que el frío sea mas intensa” (Jorge Coque, 21. 10. 09).

Gualberto Sirpa Flores et al. afirman que el nombre de la danza deriva de *k'itha laq'u*, gusano perdido (CDIMA 2003: 61), lo que igualmente podría ser un indicio para una helada fuerte.

El traje utilizado en las comunidades altiplánicas de la provincia Camacho incluye gorros tejidos a palillo ricamente adornados con mostazilla, los *chiwchi ch'ullus* relacionados con las flores de papa: “El *chiwchi ch'ullu* tiene mostazilla, todo florece y es como las flores de la papa, entonces nos ponemos” (Nicolás Espinal Chavez, 17. 10. 09).

Con este testimonio llegamos al final de un viaje imaginario por el ciclo de la producción de las papas, visto a través de las danzas del altiplano boliviano.

Conclusiones

El presente texto trata de demostrar que en el fondo prácticamente todas las danzas del altiplano boliviano, tanto “autóctonas” como “mestizas” tienen algo que ver con el ciclo agrícola, la fertilidad y la productividad (sea en términos de una abundante cosecha, de la explotación de una veta mineral o de exitosas relaciones de negocio). Esta productividad es anticipada, y, siguiendo el concepto de iconicidad de Catherine Allen (1981), “construida” mediante la danza, es decir que a pesar de contener elementos lúdicos y recreativos las danzas están lejos de ser un “pasatiempo” de poca importancia. Todo lo contrario, son instrumentos sumamente importantes para establecer relaciones de reciprocidad y compromiso con los seres sobrenaturales y de esa manera influir en el futuro bienestar de las personas.

En las danzas este tema central, la “buena producción” es exteriorizada a través de una estética de reproducción y multiplicación que se traduce a atuendos opulentos, hasta desbordantes. Es así que la ostentación de riqueza frecuentemente cri-

ticada por la población urbana que no participa en las fastuosas entradas folklóricas es más que una mera satisfacción personal; forma parte de una filosofía profundamente arraigada en la cosmovisión andina y su relación con la naturaleza. Como consecuencia atuendos a primera vista tan diferentes como los *ch'uxñas* (“cortinas” de miles de plumas de loro verde) y las joyas de la Kullawa forman parte de un mismo sistema de concebir y construir el mundo.

La estética de la abundancia también forma parte de lo que yo llamaría “erotismo andino”, una actitud que encuentra la atraktividad de una persona en función a su supuesta “capacidad reproductiva”, tanto en el sentido biológico como económico. En el contexto rural este “erotismo andino” conlleva a una relación mutuamente reconfortante entre la producción agrícola y la fecundidad humana: el enamoramiento de los jóvenes catalizado a través del baile y los juegos festivos asociados con éstos (i.e., el “hon-dear”) estimulan el florecimiento y crecimiento de las plantas. Al mismo tiempo la buena producción asegura el futuro de las personas y establece las condiciones para formar un hogar.

Quiero dar especiales gracias al sociólogo boliviano, Lic. David Mendoza Salazar quien contribuyó con innumerables charlas acerca de la danza y la cosmovisión andina a la redacción de este artículo.

Bibliografía

- Allen, Catherine J.**
1997 When Pebbles Move Mountains. Iconicity and Symbolism in Quechua Ritual. In: R. Howard-Malverde (ed.), *Creating Context in Andean Cultures*; pp. 73–84. Oxford: Oxford University Press.
- Arnold, Denise Y.**
1992 En el corazón de la plaza tejida. El Wayñu en Qaqachaka. En: MUSEF (ed.), *Reunión anual de etnología 1992*; pp. 17–70. La Paz: Museo nacional de etnografía y folklore. (Anales de la Reunión Anual de Etnología, VI)
- Arnold, Denise Y., y Juan de Dios Yapita (comp.)**
1996 Madre melliza y sus crías = Ispall mama wawampi. Antología de la papa. La Paz: Hisbol/Ediciones ILCA. (Biblioteca Andina, 16; Biblioteca Lengua y Cultura andina, 2)
- Arnold, Denise Y., Juan de Dios Yapita M., Luisa Alvarado C. y U. Ricardo López G.**
2005 El rincón de las cabezas. Luchas textuales, educación y tierras en los Andes. La Paz: Umsa/Hisbol.
- Baumann, Max Peter**
1982 Musik im Andenhochland/Bolivien. Kommentar und Aufnahmen. Berlin: Staatliche Museen für Preußischen Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde Berlin, Musikethnologische Abteilung.

- 1991 Música autóctona del norte de Potosí. Cochabamba: Centro Pedagógico y cultural de Portales; Fundación Simón I. Patiño & Pro. [Schallplattenbeiheft]
- Beltrán Heredia, B. Augusto**
1962 El carnaval de Oruro y proceso ideológico e historia de los grupos folklóricos. Oruro: Comité Departamental de Folklore.
- Berg, Hans van den**
1987 Los ritos agrícolas de los aymaras. Cuestiones de fondo y constantes. En: MUSEF (ed.), Reunión anual de etnología 1987; pp. 71–79. La Paz: Museo nacional de etnografía y folklore. (Anales de la Reunión Anual de Etnología, I)
1989 La tierra no da así no más. Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos. Amsterdam. CEDLA. (Latin America Studies, 51)
1992a Religión aymara. En: Berg, H. van den y N. Schiffers (comp.), La cosmovisión aymara; pp. 291–308. La Paz: UCB; HISBOL. (Biblioteca Andina, 14)
1992b Ritos antes y después de la cosecha entre los Aymaras. En: Juan Botasso (comp.), Religiones amerindias. Tomo 2; pp. 221–259. Quito: Abya-Yala – Movimiento laicos para América Latina. (Colección 500 Años, 56)
- Bhabha, Homi K.**
2000 Zeichen als Wunder. In: H. Bhabha, Die Verortung der Kultur; pp. 151–80. Tübingen. Stauffenburg-Verl. (Stauffenburg Discussion, 5)
- Bourdieu, Pierre**
1976 Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlauge der kabyliischen Gesellschaft. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse, y Olivia Harris**
1987 Pacha. En torno al pensamiento aymara. En: T. Bouysse-Cassagne et al., Tres reflexiones sobre el pensamiento andino; pp. 11–60. La Paz: HISBOL. (Biblioteca Andina, 1)
- Cavour Aramayo, Ernesto**
2005 Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia. La Paz: Producciones CIMA.
- CDIMA (Centro de Desarrollo de la Mujer Aymara Amuyta)*
2003 9 años recuperando y fortaleciendo la música y danza de nuestro pueblo. La Paz. CDIMA.
- Chuma Mamani, A. R.**
2000 Los mukululus de Punkun Uyu en la fiesta de la Natividad (Peñas). En: MUSEF (ed.), Reunión anual de etnología 2000; pp. 229–237. La Paz: Museo nacional de etnografía y folklore. (Anales de la Reunión Anual de Etnología, XIV)
- Comisión de Cultura del Honorable Consejo Universitario de la Universidad Mayor de San Andrés*
2005 Monografías. Danzas entrada folklórica universitaria. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- Comunidad Titicani Tacaca*
2007 Chuqilas hijos de Virgen Asunta. Jesús de Machaca. [Monografía]
- Cox, Carlos**
2010 Danza autóctona Jach'a Siku de Satatotora. Diplomacia cultural de los pueblos, módulo danza autóctona. La Paz: Ministerio de Relaciones Internacionales. Manuscrito no publicado.
- Cuentas Ormachea, Enrique**
1986 La diablada. Una expresión de coreografía mestiza del altiplano del Collao. *Boletín de Lima* 44: VIII, pp. 31–49.
- Fernández Erquicia, R.**
1987 Fiestas tradicionales aymaras. En: MUSEF (ed.), Reunión anual de etnología 1987; pp. 97–112. La Paz: Museo nacional de etnografía y folklore. (Anales de la Reunión Anual de Etnología, I)
- Flores Nina, Tito**
2005 Música y danza autóctona de Jach'a Thuqhuris. La Paz: Universidad Mayor San Andrés. [Monografía]
- García, Oscar, y Patricia Costas**
2007 Música y Danza Autóctonas. El Poder de los Andes. La Paz: CDIMA.
- Gisbert, Teresa**
1999 El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina. La Paz: Plural Editores.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe**
2006 The First New Chronicle and Good Government. (Selected, Transl., and Annot. by Dacid Frye.) Indianapolis: Hackett. [1615]
- Gutiérrez, Ramiro**
1992 Chacu. Representación simbólica de la caza de la vicuña. El caso de los Sikus Choqelas de Belén. En: MUSEF (ed.), Reunión anual de etnología 1992; pp. 121–133. La Paz: Museo nacional de etnografía y folklore. (Anales de la Reunión Anual de Etnología, VI)
- Khana – Revista Municipal de Arte y Letras*
1956 Año IV, No 15+16, Marzo; pp. 220–227. La Paz: Gobierno Municipal.
- Lens Soria, Luis**
1995 El calendario aymara. Taipinquiri.
- Mamani Laruta, Clemente**
2000 Las raíces de la música, el baile y la danza qulla. (fotocopias)
- Mamani, Mauricio**
1987 Los instrumentos musicales en los andes bolivianos. En: MUSEF (ed.), Reunión anual de etnología I; pp. 49–73. La Paz: Museo nacional de etnografía y folklore. (Anales de la Reunión Anual de Etnología, Reunión anual de etnología I)
- Martínez, Rosalía**
2010 La música y el Tata Pujllay. Carnaval entre los tarabuco (Bolivia). En: G. Arnaud (comp.), Diablos tentadores y pinkillos embriagadores ... en la fiesta de Anata. Tomo I; pp. 144–177. La Paz: Plural Editores.
- Osuna Sotomayor, Amaya**
1998 Significado comunicacional de la danza del Khusillo. La Paz. [Tesis, Universidad Católica Boliviana “San Pablo”]
- Paredes, Manuel Rigoberto**
1913 El arte en la altiplanicie. La Paz: Talleres Tipograficos de J. Mgl. Gamarra.
1970 El arte folklórico de Bolivia. La Paz: Ediciones Camarlinghi. (Colección Popular; Novena Serie, 25)
- Paredes Candia, Antonio**
1991 La danza folklórica en Bolivia. La Paz: ISLA.
- Paredes de Salazar, Elssa**
1976 Presencia de nuestro pueblo. La Paz: Universo.

Pérez Portando, Rubén Adolfo

1992 Relación semiótica entre mito, leyenda y danza. El caso de la Diablada de Oruro. La Paz. [Tesis, Universidad Católica Boliviana. Carrera de Comunicación Social]

Platt, Tristan

1996 Los guerreros de Cristo. Cofradías, misa solar, y guerra regenerativa en una doctrina macha (siglos XVIII–XX). La Paz: Antropólogos del Sur Andino, Plural. (Ediciones ASUR, 5)

Portugal Catacora, José

1981 Danzas y bailes del altiplano. Lima: UNIVERSO.

Quispe, Filemón

1996 Calendario anual de fiestas. En: MUSEF (ed.), Reunión anual de etnología 1996; pp. 143–174. La Paz: Museo nacional de etnografía y folklore. (Anales de la Reunión Anual de Etnología, X)

Quispe Churqui, Esteban

2009 Semiología de enlace matrimonial de wayna y tawaqu ajayu illa en la cosmovisión andina. La Paz: sin editorial. [Primera ed.]

Rösing, Ina

1997 Jeder Ort – ein heiliger Ort. Religion und Ritual in den Anden. Zürich: Benzinger Verlag.

Romero Flores, C. Ricardo, Marco Antonio Romero Flores, y Javier Romero Flores

2002 The Oruro Carnival. Images and Narratives. La Paz: Muela del Diablo.

Romero Flores, Javier

1997 La julajula en la fiesta de la Cruz. Una aproximación etnográfica. En: MUSEF (ed.), Reunión anual de etnología 1997; pp. 217–222. La Paz: Museo nacional de etnografía y folklore. (Anales de la Reunión Anual de Etnología, XXI)

2001a El carnaval de Oruro. *Revista Cultural* 14: 6–14.

2001b La diablada en el carnaval de Oruro. Significaciones y resignificaciones. En: MUSEF (ed.), Reunión anual de etnología 2001; pp. 291–309. La Paz: Museo nacional de etnografía y folklore. (Anales de la Reunión Anual de Etnología, XV)

Ruiz Ruiz, Hugo

1966 Fiesta patronal de San Pedro en la localidad de Achacachi. *Archivos del Folklore Boliviano* 2: 164–182.

Sagárnaga Meneses, Jedú A.

2003 Diccionario de la Cultura Nativa en Bolivia. La Paz: Producciones CIMA.

Schechner, Richard

2002 Performance Studies. An Introduction. London: Routledge.

Sigl, Eveline

2011 Danzas del altiplano y valle alto boliviano. [Manuscrito]

[Sigl] Rocha Torrez, Eveline

2007 Etnicidad, prestigio y relaciones de poder en las danzas populares de los Andes bolivianos. En: MUSEF (ed.), Reunión anual de etnología 2007; pp. 144–165. La Paz: Museo nacional de etnografía y folklore. (Anales de la Reunión Anual de Etnología, XXI)

2008 Para Bolivia y el mundo. La danza como boliviana como indicador y generador de identidad y etnicidad en los contextos online y offline. Oruro: CEPA; Latinas Editores.

Sigl, Eveline, Elena López Zenteno, y David Ordoñez Ferrer

2009 Cada año bailamos. Danzas autóctonas del Departamento de La Paz. La Paz: Gobierno Municipal

Soux, María Luisa

2003 El culto al apóstol Santiago en Guaqui, las danzas de moros y cristianos y el origen de la Morenada. Una Hipótesis de trabajo. En: MUSEF (ed.), Reunión anual de etnología 2003; pp. 151–171. La Paz: Museo nacional de etnografía y folklore. (Anales de la Reunión Anual de Etnología, Reunión anual de etnología XVII)

Stobart, Henry

1994 Flourishing Horns and Enchanted Tubers. Music and Potatoes in Highland Bolivia. *British Journal of Ethnomusicology* 3: 35–48.

1996 The Llama's Flute. Musical Misunderstandings in the Andes. *Early Music* 24/3: 470–484.

2010 Tara y q'iwa. Mundos de sonidos y significados. En: G. Arnaud (comp.), Diablos tentadores y pinkillos embriagadores ... en la fiesta de Anata. Tomo 1; pp. 24–40. La Paz: Plural Editores.

Surco Toledo, Edwin

2010 El Kaschuir de Puerto Acosta (Huaycho). Folleto reparado en el Carnaval Paceño 2010 con extractos de E. Surco Toledo, 2009, Huaychu – Santiago de Huaycho – Pto. Acosta. Centenario de la provincia Camacho, tierra de los colorados de Bolivia. La Paz: Producciones CIMA.

Taboada Terán, Néstor

1997 Conflicto y poder en la narrativa folklórica. El diablo: la fantasía de los últimos siglos. En: MUSEF (ed.), Reunión anual de etnología 1997; pp. 19–25. La Paz: Museo nacional de etnografía y folklore. (Anales de la Reunión Anual de Etnología, XI)

Tassi, Nico

2009 When Dance Moves Mountains. Spiritual and Material Practices in the Gran Poder Festival, La Paz, Bolivia. London. [Manuscrito no publicado; University College London]

Thórrez López, Marcelo

1982 El huayño en Bolivia. La Paz: Don Bosco.