

**DONDE PAPAS Y DIABLOS BAILAN.
DANZA, PRODUCCIÓN AGRÍCOLA Y RELIGIÓN
EN EL ALTIPLANO BOLIVIANO**

*Where Potatoes and Devils Dance. Dance, Agricultural
Production and Religion in the Bolivian Altiplano*

EVELINE SIGL*

Universidad de Viena · Austria

* evelinerochatorrez@yahoo.com

Artículo de investigación recibido: 16 de agosto del 2009 · aprobado: 24 de septiembre del 2009

RESUMEN

El presente texto da una vista detallada de la relación entre el ciclo productivo de la papa, los conceptos de fertilidad y crecimiento, las creencias religiosas (producto del sincretismo entre la cosmovisión aymara y el catolicismo) y las danzas rurales autóctonas y urbanas *mestizas* del altiplano de Bolivia. Mientras que el contexto rural es ejemplificado por Waka Thuqhuri, Choqueles y Tarqueada (dos danzas del tiempo seco y una danza de la época de lluvias), el ámbito urbano —por su parte— es analizado a través de la Diablada y el complejo simbolismo de su indumentaria y sus figuras coreográficas. Lo anterior con el propósito de mostrar la manera en que las danzas estudiadas están enlazadas con la *buena producción*, entendida como la abundante cosecha y el aumento de otras riquezas materiales importantes en el contexto urbano y rural, como por ejemplo los autobuses, los camiones, las casas, etc.

Palabras clave: *fertilidad, ciclo productivo de la papa, altiplano boliviano, danza, folclor, Diablada.*

ABSTRACT

This paper examines meticulously the relation between the potato productive cycle, the concepts of fertility and growth, religious beliefs (which result from the syncretism of Aymara worldview and Catholicism) and the rural autochthonous and urban *mestizo* dances from the Bolivian altiplano. Whereas Waka Thuqhuri, Choqueles and Tarqueada are seen as examples of the rural context, the urban context analyzed through the Diablada and the complex symbolism of its attire and choreographic figures. This, in order to show how the studied dances are linked to the *good production*, understood as a plentiful crop and the increase of other material goods of significance in the urban and rural context, like buses, trucks, houses, etc.

Key words: *fertility, potato productive cycle, Bolivian altiplano, dance, folklore, Diablada.*

En el altiplano boliviano, las prácticas religiosas se caracterizan por diferentes grados de superposición y fusión entre los rituales prehispánicos y los cristianos. En especial en las 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, comer y beber de forma excesiva no son solamente “accesorios bonitos” o una mera diversión, son elementos performativos (Schechner, 2002) de sistemas de creencia altamente sincréticos destinados a influir 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 euroamericano de *arte* elitista, sino que está ligado de manera inextricable 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, bailar en el altiplano boliviano se ha vuelto una actividad altamente popular que involucra a decenas de miles de bailarines y múltiples espectadores (Rocha, 2008).

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 son completamente distintos, en ambos espacios pueden observarse dinámicas sociales muy parecidas. Además, hay que tener 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 actualidad son ampliamente difundidas en el área rural. En muchos casos se hace notar la influencia de lo que podría llamarse “estética urbana” en las danzas autóctonas, que cada vez tienden a ser más “ordenadas” y uniformadas al estilo de las comparsas ciudadinas. Ambos tipos de danza representan

1 El término *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.

un “campo de combate” en la lucha por capital social, cultural, político y económico en el sentido de Bourdieu (1990), y a pesar de que las danzas autóctonas frecuentemente son idealizadas como expresiones culturales muy igualitarias, así como 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, la apariencia física y la capacidad como bailarín. En ambos casos el factor económico es importante. En la ciudad, la participación en los eventos dancísticos no solo depende del poder económico, sino también de distinciones de clase que no existen en las comunidades rurales. A pesar de lo dicho, no solo la danza autóctona sino también la danza citadina siguen fuertemente ligadas a los conceptos andinos de reciprocidad y sacrificio.

El presente artículo se refiere a la relación entre espiritualidad y danza en los dos ámbitos, pero, dado que existen muy pocas publicaciones acerca de las danzas indígenas, el artículo se enfoca más que todo en las danzas autóctonas. Para una mayor comprensión, primero hablo de la importancia de los tubérculos y de la función de música y danza en el altiplano boliviano, para luego analizar la conexión entre algunas danzas autóctonas del altiplano y el ciclo agrario. Para cerrar y mostrar que el hecho de bailar por motivos religiosos no es solamente un fenómeno rural, la siguiente sección del escrito trata de las ostentosas entradas de danzas celebradas por las fraternidades de baile muchas veces criticadas por el público mestizo, la política y las autoridades religiosas por su exageración y pomposidad, pero igualmente arraigadas en las prácticas religiosas. Me voy a concentrar en una de las danzas más populares de estas procesiones urbanas: la Diablada, el “baile de los diablos”, que tiene su equivalente rural al que también me voy a referir brevemente. Por último, enfatizo en la relación que tienen estas danzas con la fertilidad y el ciclo agrario.

LO MÁS IMPORTANTE SON LAS PAPAS

Como muchos otros países, Bolivia también es afectada por la urbanización y la migración hacia las ciudades. Sin embargo, la agricultura todavía cumple un papel muy importante en la economía de los departamentos altiplánicos, y es ahí donde se muestra el significado de la papa: no solo es el alimento más importante, sino también forma

parte de la identidad rural y urbana. Los bolivianos, en general, están orgullosos de que la papa se haya originado en la zona del lago Titicaca, y de que en su país existan cientos de variedades de tubérculos. Últimamente, la gente, las ONG y las organizaciones gubernamentales han empezado a tomar más conciencia de la importancia de mantener esta diversidad, por lo que muchos campesinos ahora están tratando de reintroducir o conservar las antiguas especies, puestas en peligro por las semillas promovidas y vendidas por las compañías transnacionales para la distribución en masa (CIP, 2009). Al hablar con extranjeros “blancos”, la gente a menudo menciona con cierta ironía que hace mucho tiempo “sus” papas salvaron a Europa de la hambruna, y al mirar los platos diarios de los altiplánicos es fácil darse cuenta de la importancia que aún tiene la papa aquí: prácticamente toda la comida es acompañada con papa y, muchas veces, también con chuño, las papas liofilizadas que son parte integral de la cocina andina boliviana. Sin embargo, la importancia de los tubérculos no solo se refleja en los hábitos de comida; también, en el idioma, la música y la danza. El aymara es un idioma agrocéntrico que contiene muchas palabras diferentes que tienen que ver con las papas. Existen varias palabras para sembrar y cosechar papas y, en algunas regiones, incluso existen ritmos y estilos de danza que corresponden a ciertos tipos de papa.

LA FUNCIÓN DE LA MÚSICA Y LA DANZA EN EL ÁREA RURAL ANDINA

Hablando en términos generales, la música y la danza autóctonas del altiplano boliviano están ligadas de manera inextricable a la agricultura y a los fenómenos naturales. No importa si se trata de sembrar, hacer crecer la primera fruta, cosechar o producir el chuño: cada una de estas actividades es acompañada por los correspondientes rituales que, a su vez, son inseparables de la música, la danza, la canción y la poesía (Cavour, 2005: 64; Quispe, 1996: 144; Stobart, 1994: 35 y ss.). Por supuesto, la danza también engloba dimensiones sociales e identitarias que no pueden ser tratadas aquí. Volviendo al tema del ritual agrícola, tanto la Pachamama (Madre Tierra) como los Acha-chilas (dioses tutelares que residen en las cumbres de las montañas), los Uywiris (espíritus), Illapa (el dios del trueno y el rayo) o Phaxsi (la luna) siguen siendo venerados con el fin de obtener una cosecha óptima. Además, los comunarios se dirigen también directamente a los

espíritus de los productos agrícolas y de las chacras mismas (Van den Berg, 1992: 222), haciendo coincidir los nombres de los espíritus con los nombres rituales de los productos. Van den Berg (p. 223) presenta la siguiente selección:

Tabla 1

Las papas y sus nombres rituales

Nombre general	Nombre ritual en aymara	Traducción al castellano
Espíritus femeninos		
Papa imilla	Imill t'alla	Señora papa
Papa	Mama jatha	Señora semilla
Quinua	P'isqu t'alla	Señora quinua
Quinua	T'ijur mama	Señora que corre
Espíritus masculinos		
Oca	Apill tata	Señor oca
Papa	Jach'a mallku	Mallku grande
Cebada	Varanga ispilan mallku	Mallku de mil espigas

En el transcurso de las ofrendas llevadas a cabo en las chacras, no solo estas sino también las plantas que crecen y los primeros frutos son adornados con banderas blancas, mistura y serpentinas. Se hacen libaciones (*ch'alla*), ofrendas de humo, coca, llamas u ovejas (Van den Berg, 1992: 228 y ss.); también, se sacrifican mesas rituales más elaboradas que contienen hojas de coca, tabletas de azúcar prensadas en formas simbólicas que son envueltas en lana colorida de llama, pedazos de azúcar de colores vivos, grasa y fetos de llama, conejo o puerco. La grasa de llama siempre representa una ofrenda para la Madre Tierra, pero durante el tiempo de siembra también es untada sobre los ojos de las papas para hacerlas brotar. El azúcar es considerado como una comida dulce para los dioses, y se supone que los fetos son un plato especialmente delicioso para los seres sobrenaturales. Tanto el calor que surge de quemar la mesa como la sangre derramada en las chacras son instrumentos para aumentar la fertilidad de la tierra (Arnold *et al.*, 1996: 305 y ss.; Van den Berg, 1987: 77).

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*). 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 (Baumann, 1991: 4; CDIMA, 2003: 90; Fernández, 1987: 101; López García, 2007: 37 y ss., 45 y ss.). Al hablar de las danzas, Gutiérrez (1992: 121) incluso usa el término *magia* que representaría un espacio liminal entre la humanidad y la naturaleza que facilita el oscilar entre los diferentes *pachas* (mundos, espacios temporales o estaciones del año). El mundo del *manqhapacha* es considerado como el espacio fértil y creativo donde viven las almas de los muertos. Al igual que los dioses también las almas contribuyen al éxito de la cosecha y por ende, deben ser incluidas en las festividades y en los rituales. Así, no es de sorprender que el comienzo ritual del periodo fértil sea justo en las fechas del primero y segundo de noviembre, cuando se pide la cooperación de las almas de los difuntos en el ciclo productivo agrícola (Baumann, 1991: 4; Romero, 1997, 2001a, 2001b).

EL SIGNIFICADO DE LAS ESTACIONES

Siguiendo el ciclo de la producción agrícola, la música y la 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 es en Todos los Santos y que dura hasta la *anata* o el 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 (López García, 2007: 46 y ss.; Stobart, 1994: 37 y ss.). Según Van den Berg (1987: 72), los pasajes entre la estación lluviosa y seca son especialmente importantes y, por lo tanto, muy festejados (tabla 2).

El *jallupacha* es el tiempo de los *pinkillos* y de las *tarqas* (instrumentos de viento), que “llaman” la lluvia y que son fuertemente asociados con la fertilidad y femineidad (CDIMA, 2003: 12, 26, 28). Los rituales llevados a cabo durante esa época enfatizan en el proceso de crecimiento y tienen un carácter local, a veces hasta familiar (Baumann, 1991: 5). La *anata* o el carnaval es el glorioso final de esta estación, una celebración de la precosecha en la que las nuevas papas son alegremente festejadas. La palabra *anata* significa ‘juego’ y en los

Tabla 2

Relación entre el clima y el ciclo agrícola y ritual

Ciclo climatológico	Época seca	Paso	Época de lluvias	Paso	Época fría
Ciclo agrícola	Siembra		Crecimiento		Cosecha
Ciclo ritual	Ritos de agosto Ritos de la siembra	Celebración de los difuntos	Ritos de fines de noviembre Ritos de la lluvia Ritos de protección Ritos de precosecha	Anata Ritos de la roturación	Ritos de cosecha

tiempos incaicos denominaba un mes entero (del 16 de febrero hasta el 17 de marzo) en el que se hacían banquetes con las nuevas papas (Lens Soria, 1995). Durante la Colonia, la *anata* se superpuso con el carnaval europeo, así que ahora el final de ambos marca el principio de la estación seca asociada con la masculinidad y acompañada por las zampoñas y queñas (Baumann, 1982). La estación seca es el periodo de la cosecha y del procesamiento durante el cual se hacen las festividades regionales de agradecimiento. Estas fiestas facilitan el intercambio de los productos y, por lo tanto, también el fortalecimiento y la creación de lazos sociales. Muchas de las celebraciones que hoy en día se hacen en honor a las vírgenes y los santos patronos caen en los meses de junio, julio y agosto, en el periodo 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).

Al entrevistar a los bailarines de danzas autóctonas es evidente que la gran mayoría de estas danzas están muy ligadas al ciclo productivo agrario y, en especial, al de las papas. También se nota que el hecho de bailar no es una mera representación o escenificación, sino que es un *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 muy útil para aclarar esta relación. Hablando del contexto de peregrinajes 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 hace que el hecho deje de ser una mera representación. El “ícono” del objeto deseado no es una copia 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”, más 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), don Jesús de Machaca, bailarín de Quena Quena, explica:

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.

El bailarín quiere que su entorno se ponga floreciente y verde, entonces se pone 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 representativo son las escenificaciones de la siembra y cosecha, muy típicas para las danzas de Waka Waka, Waka Tinti y Waka Tinki; 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 (p. e., de Mokolulu o Chaxis), que “significan” (pero en realidad “construyen”) el florecimiento de las plantas sembradas.

En lo que sigue voy a dar más ejemplos concretos de la unidad entre danza, ritual y agricultura aún visible en las áreas rurales del altiplano boliviano. Presentaré las danzas según su conexión con la papa y el chuño y enfatizaré en esta interrelación, por lo que no daré descripciones completas de cada danza. La tabla 3 proporciona una vista general acerca del tema.

Tabla 3

Algunas danzas y su relación con el ciclo productivo de la papa

Ciclo productivo de la papa	Mes	Danza	Instrumento
Siembra	Agosto-noviembre	Waka Waka Quena Quena Choquelas Jisk'a Lakita	Waka pinkillo Quena Quena Siku (zampoña)
Siembra y crecimiento	Noviembre-diciembre	Pinkillada Aywaya Wititi Kambraya Chiriwanu	Pinkillo Liku (tipo de pinkillo) Liku (tipo de pinkillo) Pinkillo Chiriwanu (zampoñas gruesas)
Crecimiento y primeros frutos	Diciembre-febrero	Chaxis Qhachwiri Wañuri Tarkeada Moseñada	Chaxis Pinkillo Pinkillo Tarka Moseño
Cosecha	Marzo-mayo	Uxusiris Mokolulu Choquelas Quena Quena	Tuquru (zampoñas gruesas de un solo tubo) Pusi P'iya Quena Quena
Selección	Junio	Lakita	Siku (zampoña)
Preparación de chuño	Julio	Jach'a Siku	Siku (zampoña)

LA DANZA Y LA SIEMBRA DE LA PAPA

La siembra de la papa se efectúa a fines del tiempo seco y principios de la época lluviosa, época que varía considerablemente según el lugar —en algunas localidades se siembra ya a fines de agosto, en otras recién en noviembre—. Los Quena Quena y Quena Quena Mollo, aunque con nombres similares, son danzas muy diferentes; ambas son bailadas para el comienzo de la siembra de papa y oca (un tubérculo alargado que crece en los valles) en los meses de octubre y noviembre. Cabe mencionar que el Quena Quena altiplánico, frecuentemente presentado con corazas de jaguar y grandes atados de plumas de loro verde, también es bailado para la cosecha de papa en el mes de mayo: “Sabemos tocar esta música cuando sembramos papa y oca” (bailarina de Quena Quena).

Hay una “familia” de danzas que anticipa la siembra en el mencionado sentido icónico; se trata de los Wakas.

Waka Thuqhuri o los toros danzantes

Existe toda una “familia” de danzas del lago Titicaca que tienen que ver con el personaje central del waka, por ejemplo: Waka Thuquri, Waka Waka, Waka Tintis y Waka Tinkis. Pareciera que la palabra *waka* se refiere al término español ‘vaca’, pero explícitamente denomina a la personificación del toro puesto delante del arado egipcio, 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 toros 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 siembra con el arado y la ofrenda (*ch’alla*) (Cavour, 2005: 86 y ss.; CDIMA, 2003: 55, 58 y ss., 84; Comisión de Cultura, 2005: 23, 41).

Para una mejor comprensión voy a introducir también los otros actores retratados en los Waka Waka. Aparte de las autoridades indígenas, que bailan con su bastón de mando, existe el *k’usillo*, descrito muchas veces de manera errónea como un tipo de payaso o hazmerreir, pero que podría ser considerado como un personaje transgresor quien establece muchas conexiones con la cosmovisión andina (Osuna, 1998: 68 y ss.) y quien se ocupa de “amansar” y manejar los toros. El *k’usillo* lleva una máscara de tela que cubre toda la cabeza y que siempre está dividida en dos partes de diferentes colores; cada *k’usillo* tiene una nariz grande y cuernos flexibles 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. Muchas veces carga un *titi*, un gato montés que hace referencia a la buena producción: hay un gato montés que se llama *qulqe titi* (‘gato montés de plata’), 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. Don Osvaldo Tito Yallo (bailarín de Mokolulu) explica:

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.

Es para llamar la plata y el oro, para llamar todo, se tiene que llamar para que las flores de papa crezcan muy bien.

La cara partida podría ser un símbolo de la dualidad andina, la nariz larga frecuentemente es interpretada como un símbolo fálico de fertilidad, y desde mi punto de vista, los cuernos representan el brote de los tubérculos sembrados. En su artículo acerca de los *enchanted tubers* ('tubérculos encantados') y su relación con la música de Norte Potosí, Henry Stobart se refiere al concepto de cuernos o astas ampliamente difundido y los asocia con el brote de los tubérculos (1994: 39), una analogía que también podría ser aplicable a danzas de otros departamentos bolivianos.

Con frecuencia hay varios *k'usillos* que actúan de manera independiente, bailando con herramientas de trabajo agrícola como el arado, el yugo y el hacha. Son ellos los que eligen de su "rebaño" dos *wakas*, quienes simulan mucha resistencia bajo el yugo. Esta representación simbólica de la siembra con la yunta de toros no carece de un carácter jocoso y supuestamente anticipa una siembra exitosa y, por lo tanto, también una buena cosecha.

Tanto en la siembra real como en su anticipación escénica, las mujeres cumplen con varias funciones: desmenuzan terrones y ponen la semilla y el abono (excremento de llama) a la tierra. En todas las variantes de las danzas Waka, las mujeres denominadas lecheras se caracterizan por ponerse una gran cantidad de polleras. Don Andrés Cuaquira Quispe da la siguiente explicación, otro ejemplo de la mencionada anticipación icónica del futuro: "Se ponen muchas polleras para que, de igual forma, haya mucha producción de papas; si no se ponen muchas polleras podría haber pocas papas".

Otro elemento clave de las danzas Waka es la libación (*ch'alla*) de la tierra, efectuada por las autoridades indígenas que, al igual que las escenificaciones, apunta a maximizar la producción agrícola. Es un pequeño ritual durante el cual se extiende un tejido en el suelo, donde se colocan hojas de coca que son salpicadas con alcohol. Luego los participantes brindan y como ofrenda para la Pachamama echan al suelo un poco del contenido de sus vasos. A veces también se quema incienso o una "mesa" ritual que contiene tabletas de azúcar, grasa o fetos de llama

(considerados una “delicia” para la Madre Tierra) o se degolla un animal (llama u oveja) para ofrendar la sangre a los seres sobrenaturales.

LLAMAR LAS LLUVIAS PARA QUE CREZCA LA PAPA

Una vez efectuada la siembra es muy importante que haya suficiente lluvia para que las plantas crezcan y florezcan. Entonces se tocan instrumentos de viento que “llaman” la lluvia, es decir, *pinkillos*, *likus*, *chirivanus* y *tarkas*. Según la región, estos instrumentos pueden ser usados desde el principio de la estación lluviosa hasta el final del *jallupacha* o también puede haber un cambio de instrumentos. En algunos casos, el *pinkillo* parece corresponder más al comienzo del tiempo de lluvias, mientras que las *tarkas* serían más características de los meses de enero y febrero, cuando las lluvias son más torrenciales y cuando se acerca la precosecha y el tiempo de carnavales. Francisco Wiri, autoridad indígena de la población de Tuli (Pacajes, Departamento de La Paz), da la siguiente explicación:

El *pinquillo* nosotros lo utilizamos para marca de papa. [...] Vamos a, por ejemplo, hay chacras, antes había, hay *aynuqa* [chacra comunitaria] conjunto de [...] sembradíos, conjunto de chacras; eh y ahí vamos nosotros tocando *pinquillo*, cada [...] familia, ya, supongamos que somos treinta familias, treinta familias teníamos que llegar a ese lugar, pero todos tocando *pinquillo* y hacemos en ahí marca, se dice de que la chacra está, entonces a las matas de chacra, a las plantitas de chacra entran las, las esposas, para sacar el producto, sí, entonces de ahí sacaban el producto, recogían varios se reunían, cada familia sacaba de su chacra, de ahí recogían, después de recoger, eh, así, después de recoger eso a un lugar, ya, entonces se reunía en un lugarcito todo así, montonadito, ahí las pinquilladas de cada [...] familia, se reunían en conjunto ya, ¡grande conjunto sabe ser!, entonces todos ellos compartían, bailaban y también *ch'allaban* la papa, ahí se termina eso.

PROTEGER LOS SEMBRADÍOS DE PAPA

Los Chaxis o Q'axcha Kamanas: ahuyentar las granizadas a hondazos

El término aymara *q'axcha* es una referencia directa a la función y del significado de la danza: *q'axcha* es el ruido que se produce al hacer sonar una honda (*q'urawa*), actividad que tanto los cuidadores

rituales de las chacras, los *kamanas* (o *kamanis*) como el resto de los comunarios llevan a cabo para ahuyentar las granizadas y, de esa manera, proteger las plantas de papa. Cuando el cielo se está nublando no solo hacen sonar sus hondas, sino también empiezan a gritar y a tirar piedras con estas *q'urawas*. Mientras que se realizan libaciones con azúcar y humo, el cuidador de la chacra también puede efectuar una *wilancha* para proteger los sembradíos de papa. La importancia de las hondas coloridas también se refleja en el atuendo de los bailarines varones que deben llevar un total de seis hondas ricamente adornadas y coloridas sobre su espalda. Un bailarín de Chaxis, en el festival en Santiago de Llagua cuenta: “A esto lo llamamos honda, la usamos especialmente en la época de producción de papa, la usamos los cuidadores de las chacras para hondear, para defender de la granizada, especialmente para eso”.

Como explica Don Jesús Cussi, la labor de los *kamanas* incluso se refleja en propios tonos musicales y versos especiales:

El *kamana* tiene otro ritmo, pero el *kamana* es por ejemplo es *kamana* en mi pueblo ya debe estar nombrado para septiembre hasta el tres de mayo, y en carnavales ya festejamos con eso no más el mismo ritmo a la *kamana* pero que tiene otro tono ya la *kamana* el Q'axchi ya es cualquier tono, la *kamana* es en septiembre, octubre, noviembre, diciembre, enero, febrero, marzo así más o menos abril, mayo uh... hay dos *kamanas* también tiene diferentes versos ellos la papa *kamana* y la cebada *kamana* ellos igual reciben en los carnavales su premio porque han cuidado la chacra y tiene que defender al granizo a la helada todo eso tiene que estar pendiente si no fueran ellos hasta ellos llegan a llorar porque la granizó.

La música de los Chaxis y en especial del *pululi* o *pululu* (una “flauta” elaborada a base de una calabaza) tienen la función de llamar a los espíritus de la papa; Guillermo Fernández dice que “el sonido del *chaxi* llama la bendición del espíritu de la papa, eso es, y también tenemos el *pululu* y con las *ch'uspas*, con estas bolsas hay que llamar [al espíritu de la papa], con ese incienso”.

Pero no solo hay que tocar para hacer bendiciones a la Ispall Mama (espíritu de papas), sino también para alejar la granizada y la helada. Don Alejandro Yugra Jayllita explica:

Hay que llamar con esta campana, los cascabeles tienen que llamar, todos los amuletos tienen que llamar muy bien al espíritu de la papa para que siga adelante este pueblo, este *pululu* redondo representa la bendición de la papa, y también están saltando estos tallos porque ha llegado el fin de la granizada [...] que la granizada y la helada se transformen en lluvias.

No cabe duda que la danza de Chaxis está muy ligada a la producción de la papa. Guillermo Fernández traduce *q'axcha* directamente como 'bendición de la papa' y explica la costumbre relacionada: "Chaxis significa pues cuando produce la papa, ese rato tocan van a traer papa con su instrumento tocando subimos de la chacra hasta la plaza, con cajita más ese es la tradición [...] vemos la bendición del espíritu de papa, esto significa en tiempo de Carnavales".

En la publicación del CDIMA (2003: 16), Gregorio Paco Choque, Francisco Huallpa Paco y Martín Chapi Cusi cuentan que el día de la Jach'a Anata se tocan diferentes ritmos de Chaxis para los diferentes tipos de papa, para la quinua y la cañagua.

No solo los *wichi wichis* (bolas coloridas que cuelgan de la cintura de los músicos-bailarines), sino también los tejidos y los adornos de los sombreros hacen referencia a la papa, respectivamente, expresan el deseo de que florezcan debidamente las papas sembradas: "Lo que está teñido representa la papa; para que florezca nos ponemos esto". "Ponerse este *ponchillo* significa que bailamos así, y sus figuritas son como hacemos la chacra, nos ponemos este clavel y los más claros de ellos representan el color de las flores de papa" (Alejandro Yugra Jayllita). También se usan seis bolsitas en las que se porta coca para hacer ofrendas a la Madre Tierra. Jorge Mamani Choque dice que: "El *wall-qipu* [bolsa tejida a mano] es para guardar la coca, para *akhullicar* [mascar coca], a veces se *akhullicamos...* para invitar a la Pachamama".

Los hombres además visten una chaqueta oscura ricamente bordada, un pantalón igualmente decorado y un sombrero que lleva una cinta tejida y unas bolitas pequeñas que, según el informante, representan claveles o flores de papa. Algunos bailarines portan un adorno de cartón forrado en forma de media luna ricamente bordado y adornado con espejos. Este utensilio, denominado *jalma*, *enjalme*, *milina* o *jakunta* parece estar relacionado con un adorno para los toros

sembradores usado durante el trabajo comunal *jayma*; a nuestro parecer, las palabras *jalma* y *jayma* son formas derivadas del término *enjalme*. La *jayma* era una forma de organización social muy común en la época de los hacendados, y comprendía distintas actividades. Una de ellas era la siembra en las chacras comunitarias, jornada durante la cual toda la gente del área se reunía. Ahí, el comunario² más estimado por su integridad y su forma de trabajar, pero quien a la vez poseía una yunta de toros muy buena, tenía el honor de trazar los primeros surcos. A la yunta destacada se le ponían entre cuatro y ocho banderas blancas y las mencionadas medialunas bordadas. En el caso de los toros, la jalma era colocada en la frente y ocasionalmente también en la espalda, a la altura de las costillas. Su función era reflejar la luz y, de esa forma, llamar a los espíritus de las papas. Portar la jalma era un símbolo de aprecio y destaque, significado al que también podría estar haciendo alusión la jalma de los Chaxis.

Uxusiris: los guardianes de la papa

El significado literal de la palabra *uxusiri* sería ‘el que hace bulla’ (de *uxu*, ‘bulla’, y *siri*, ‘el que dice’), y denomina a los guardianes de las chacras de papa que durante sus jornadas nocturnas espantan a ladrones y animales con el ruido que hacen. A pesar de que han existido Uxusiris también en otros lugares a orillas del lago Titicaca, hoy en día prácticamente solo se conoce la versión originaria del Ayllu Wakullani (Huacullani) de La Tercera, Sección Municipal Tiwanaku, Provincia Ingavi.

El Uxusiris, también conocido como Pascusiri, es una danza practicada en el tiempo de cosecha de papa, es decir, entre los meses de marzo y abril, época que coincide con la Semana Santa y la fiesta de Pascuas. Don Luciano Condori Amaru explica que:

los hermanos decían vamos a bailar las noches que había helada y granizada, para que se vayan. Cuando despedían a las lluvias torrenciales y las granizadas no iban quietos [...] así pues bailamos en la noche para proteger la chacra, para que no haya percances, para que las papas puedan crecer muy bien [bailamos] durante el tiempo de la cosecha.

2 Término usado en Bolivia. Se refiere a un *comunero* o un hombre que vive y participa de la comunidad.

Los faldines de paja (*ch'illiwa*), llevados por los bailarines, hacen referencia al almacenamiento de la papa recién cosechada en toldos o silos denominados *phina* y antiguamente elaborados de ese mismo tipo de paja. Franceso Mamani Callisaya dice:

Se baila esta danza en Pascuas, Semana Santa, cuando recogemos las papas, ves que hace poco hicimos una pequeña representación de guardar la papa, esta danza más que todo representa la *phina* [lugar para guardar papas]. En los días en los que recogemos las papas maduras también madura la paja *ch'illiwa*.

Luciano Condori Amaru explica:

Nosotros decimos *phina* para papas, cuando recogemos las papas cosechadas se baila, entonces ya es hora de guardar la papa diciendo, entonces como *phina* está preparado, estas polleras son como *phinás*, eso hay que aclarar. Se muestra la *phina* de papa, como en el campo hace mucho frío, que es para que la papa no se congele.

En sus presentaciones en festivales autóctonos, los bailarines uxusiris incluso escenifican la construcción de las *phinás*, amontonando paja y haciendo una ofrenda a la papa. Según Francisco Mamani Callisaya, también la coronita de totora, usada por los bailarines de Wakullani, representa un lugar para proteger las papas del frío nocturno, el *sixi*. Francesco Mamani Callisaya explica que la coronita

[...] es para proteger de la helada, ves que en esas noches hay helada entonces hace mucho frío en la noche, entonces, es para tapar la *phina* misma de papa, entonces esta pequeña coronita representa el *sixi* [otro almacén de paja para guardar todo tipo de cosas secas], nosotros decimos que este *sixi* es para guardar, ahora guardamos en *yute*, pero antes el *sixi* estaba hecho de la paja *ch'illiwa* y de la paja *siwinqa*, eso representa.

Los hombres, adolescentes y niños que representan a los guardianes de las papas (cuyo ruido puede ser interpretado como una alerta a las personas con malas intenciones, una señal de que las chacras están en peligro de ser invadidas o también como un ataque sonoro que sorprende a los intrusos) bailan descalzos. Al cuidar las papas, los uxusiris se ganaban el cariño de la gente que los invitaba a comer. Justo Chávez

Mamani recuerda que “en tiempo de Semana Santa, casa por casa era visitar; digamos, vives en una casa, una familia y si tienes cariño y nos das papa y queso ¡*qhati!*”. Esta costumbre inspiró los gritos de “*phasa qhati*” que pueden escucharse en las presentaciones de Uxusiris en festivales y concursos de música y danza autóctonas. Don Lucino Condori Amaru explica:

Decimos *phasa qhati* al bailar, la planta de la papa termina de crecer, y apenas que haya papa la comemos con *phasa*. El día de la siembra se espera, apenas que empiece la cosecha se espera con la *phasa* porque antes se promete [a las papas que están creciendo]: Yo te voy a esperar con papa cocida.

Cabe aclarar la frase: “Yo te voy a esperar con papa cocida”. Se refiere a la promesa que los campesinos hacen al trabajar la chacra. Hablan con las plantas que están creciendo y les prometen esperarlas con comida como si se tratara de una persona. Este procedimiento hace alusión a las mencionadas relaciones recíprocas: si las plantas “se portan bien” y producen debidamente, entonces son festejadas con la entrega ritual de comida, libaciones, ofrendas y festejos en la chacra.

LA COSECHA DE PAPAS Y EL BAILE

Hay varias danzas asociadas con la precosecha (en la época de la *anata* y el Carnaval) y la cosecha de los tubérculos. Sin embargo, cabe aclarar que las mismas danzas con las que se festeja la buena producción, con frecuencia también son bailadas para la siembra, hecho que, a veces, causa confusión en cuanto al significado y la supuesta “época” de un baile. Es así que nuevamente se baila Chaxis, Pinkillada (véase el testimonio de don Francisco Wiri), Chiriwanus y Tarqueada, siendo la última especialmente asociada con la *anata*, la fiesta que celebra la precosecha y el final de la estación lluviosa, época en la que las primeras papas nuevas pueden ser comidas, un acontecimiento que se superpuso con las fiestas europeas de Carnaval.

Según la región, la cosecha de papa es realizada durante los meses de abril a junio, periodo en el que se destaca la Fiesta de la Cruz celebrada el 3 de mayo y generalmente considerada como la Fiesta de la Cosecha, que al mismo tiempo hace referencia a la cruz cristiana y a la cruz andina y la constelación de las pléyades que, supuestamente,

predicen el desenvolvimiento del ciclo agrícola venidero. Dos danzas muy típicas para esta época son Choquelas y Mokolulu.

La danza de los Choquelas está íntimamente ligada a la producción agrícola, especialmente a la de las papas. Sin embargo, esta relación se demuestra de diferentes formas, por lo que también se dan distintas explicaciones en cuanto al nombre y significado de la danza. Es así que la danza podría categorizarse en dos tipos de representaciones (con sus respectivas variantes) que a primera vista aparentan ser muy diferentes, pero que en realidad están relacionadas y solo destacan distintos aspectos de una visión general acerca de la papa: el Choquelas como danza de la papa y el Choquelas como escenificación de la caza de la vicuña. Para una mejor comprensión primero voy a detallar sobre estas dos “ramas” para luego visibilizar el enlace entre ambas.

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 cocida). Además, Clemente Salinas y Segundino Mendoza postulan que el nombre de la danza proporciona dos referencias más a la producción de la papa. Según ellos, Ch'uqila también podría derivar de *illa e iluña* (CDIMA, 2003: 52). Las *illas* son una especie de amuleto o talismán que sirve para llamar a los espíritus de las papas (p. e., Ispall Mama, Puqutur Mama), y de esta manera garantizar una abundante producción; y el término *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, y la indumentaria de la variedad de Choquelas que se están tratando bajo este punto se encuentra fuertemente asociada con las papas (CDIMA, 2003: 52; Chuma, 2000: 230; Paredes, 1976: 108). La parte más llamativa del Choquela “como danza de la papa” es el tocado de plumas de 1,20 metros de altura llamado *ch'uqilpanqara* (‘flor de papa’) que representa el florecimiento de los tubérculos en el periodo de crecimiento. Esta escenificación, por un lado, está concebida para “alegrar a la Pachamama” y, por el otro, es una anticipación de los deseados resultados de la siembra (véase también Arnold *et al.*, 1996: 302 y ss.). Investigando la indumentaria se encontraron también otras referencias a las papas: las coloridas bolas de tamaño de un puño llenas de

arena (*samimuruq'us-challa*) que cuelgan de las *ch'uspas* ('bolsas') y las sabanillas (faldines blancos). Estas bolas, borlas o bolachas, decoradas con diferentes motivos (mariposas, hormigas, etc.), son también usadas en las danzas de Qarwani y Mokolulu, y, según el piso ecológico, hacen referencia a diferentes productos agrícolas, por supuesto incluyendo las papas. En algunos casos también se les da el sentido más metafórico de ser un símbolo para las riquezas materiales e inmateriales acumuladas por su portador (Chuma, 2000: 230). Los pollerines blancos, llamados sabanillas, sabanisas o cintura, son muy difundidos en las danzas autóctonas y, como comentó un bailarín de Mokolulu, representan la neblina. Esta afecta la producción de las papas: cuando hay neblina las papas dulces crecen más rápido (comunicación personal). Los pequeños ponchos que usan los bailarines de Copancara se llaman *ch'uqilpunchu* y la pañoleta blanca de las mujeres es denominada *ch'uqiljalma*. Según Clemente Salinas y Segundino Mendoza, las señoras al bailar cantan versos de agradecimiento a la papa (CDIMA, 2003: 52).

Al analizar el desplazamiento coreográfico, caracterizado por movimientos en zigzag, se encuentran otras referencias a la producción de la papa. Como varios autores explicaron en el contexto del arte textil y las danzas de Norte Potosí (Gisbert, Arze & Cajías, 2006: 277; Platt, 1996), este tipo de movimiento y diseños textiles son asociados, por un lado, con la serpiente y el *manqhapacha* ('inframundo') y, por el otro, con el rayo y por ende con el dios prehispánico Illapa y el *alaxpacha* ('mundo de arriba'). Aquí cabe mencionar otro aspecto interesante: al buscar la palabra *Choquela* (como suele ser escrita en castellano) en el diccionario de quechua de Holguín, uno encuentra el término *chhoqqeylla*, que se equipara con el rayo y trueno enviado por ese mismo dios Illapa, deidad fuertemente asociada con el control de las condiciones climáticas vitales para la producción de la papa. Puede ser que estos aspectos de la cosmovisión andina estén reflejados en la forma de bailar Choquelas.

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 auquénido 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 esta danza de cintas (p. e., Baumann, 1982: B5; CDIMA, 2003: 46 y ss.; Gutiérrez, 1992: 126 y ss.), 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* (de la palabra abuela, un hombre disfrazado de mujer). 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. Sin embargo, mientras que el trenzado de las cintas sigue siendo bastante difundido, la teatralización de la caza de la vicuña (según varios testimonios) está desapareciendo.

La relación entre la papa y la vicuña

A pesar de que podría parecer que las descritas dos variantes de la danza no tienen nada que ver, no es así. Por lo que cuentan los ancianos de Jesús de Machaca, la súbita e inesperada aparición de vicuñas en lugares donde no solía haberlos significaba que iba a haber una buena cosecha de papas, creencia afirmada por don Francisco Wiri, quien dice que: “eso es cuando, cuando las vicuñas, antes según nuestros abuelos, cuentan de que cuando viene vicuñas, va a haber buena papa, buena cosecha, porque ellos vienen cargados de papa”.

También son estos los resultados de investigación de Thorrez López. Según sus informantes, la presencia de las vicuñas en los tiempos de cosecha significaba bonanza y éxito al recoger los productos. Por eso sería tan importante cazar las vicuñas, venerarlas y luego repartir su sangre, carne y piel (1977: 4).

COSECHA DE PAPA Y SELECCIÓN DE LOS TUBÉRCULOS

Algunas danzas, como por ejemplo el Mokolulu y el Lakitas, no solo hacen referencia a la cosecha, sino también a la subsiguiente selección de las papas (*ch'uño wara* o *ch'uqi ajlliña*) para la producción de chuño.

Mokolulu: hormigas, papas y chuño

El Mokolulu es bailado en las Provincias de Aroma, Camacho y Muñecas, donde es mayormente asociado con la Fiesta de la Cruz (3 de mayo). El nombre de la danza, por un lado, es asociado con una especie de hormigas (informantes de la comunidad Pared; Chuma, 2000: 230), y, por el otro, con el *pululu*, instrumento ritual que “llama” la selección de las papas. Un bailarín explica: “está el *pululu*, con eso hay que llamar para hacer el *chuño wara* y por eso se llama *mokolulu*... es para llamar los espíritus de las papas, para que no nos dejen los espíritus, con eso llaman para que haya papa”. Francisco Wiri afirma que: “ese es para, para que haiga más chuño, eso también es con..., con el *q’uchu*, que su tonada, su melodía que presenta es como un *q’uchu* [himno religioso]”.

Los bailarines portan un pollerín plisado de género blanco, la sabanilla. Mientras que para la papa amarga no es buena, la neblina hace crecer más rápido la papa dulce. El mismo bailarín dice que “esta neblina, esta nube, esta neblina blanca es para envolver a las papas... sale la neblina y cae lluvia a las chacras, aparecen las nubes, es para elegir a las chacras, para que florezca la papa, para que produzca la papa. [...] este tiempo es el tiempo de helada”.

En la zona del lago Titicaca, las regiones y vallunas, el tocado de plumas que se usa es muy parecido al plumaje de los Choqueles, pero más grande que este. Según el lugar, representa la flor de la papa o simplemente todo lo que crece ahí. Eloy Colque Huanca explica que:

Son flores, son árboles que tenemos, ah, las plantas [...] estos son pues mediante la papa, ah, entonces al otro también es oca, oca y al otro arriba también es pues flores [...] blanco..., papa representa, entonces el... amarillo es oca, oca, entonces oca son así esos larguitos que producen otra clase.

Don Alberto Kari explica que “todos los años bailamos, como florece la papa así nos ponemos flores”.

En la zona de Puerto Acosta, el 3 de mayo se bailan las danzas de Palla Palla y Auki Auki, ambas relacionadas con la papa. A pesar de que el Palla Palla es considerado como una danza bélica, también se practica para que haya buena producción de papa y chuño. Según Inocencio Poma Huanca: “Se dice que eso va a traer productos alimenticios, es una costumbre para que haya producción, es para esperar que

el Palla Palla traiga productos, para que tengamos mucha papa y chuño, para eso es”.

Los bailarines de Auki Auki (literalmente “ancianos”) incluso predicen el resultado de la cosecha del año venidero. Para eso conversan con los cerros “como si fueran personas”. Don Francisco Chambi explica: “ese mes [mayo] orienta bien si el año venidero va a ser bueno o no. [...] esos lugares nos cuentan, hablamos con ellos como si fueran personas”.

Lakitas: los “seleccionados”

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? (p. e., Cavour, 2005: 90; CDIMA, 2003: 38 y ss.). 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 *ch’uño wara* (‘selección de *ch’uño*’) 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 *ch’uño*, para sembrar, etc. Don Victoriano Camita Condori, del Ayllu Titicana Challaya San Pedro de Tana explica: “Danza Lakita [...] se la dedica al esparcido de papa para que se transforme en chuño, hacerle congelar por tres noches o más noches cosa que una vez pisoteada o descascarada seque blanquito”.

Lakitas son los seleccionados (los mejores), en este caso dedicados a la producción agropecuaria de la zona, especialmente a la selección de las semillas en el caso agrícola y para la reproducción en el caso de productoras y sementales (CDIMA, 2003: 38). En diferentes variantes de Lakitas participan mujeres que portan tocados de plumas cuyo color hace referencia a la papa; las plumas blancas representan las papas y las plumas marrones el *ch’uño*. Según doña Rofina Mamani, “estas plumas de ñandú del Lakita son las flores de la papa”.

También existe el personaje de la *lakita imilla* (‘joven elegida’). La función de estas jóvenes que cantan y bailan agitando un pañuelo blanco es llamar a los espíritus de la papa. Doña Rosa Mamani afirma: “estas Imill Wawas [chicas jóvenes] se refieren a la Ispall Mama [el espíritu de la papa] y la invitan agitando el pañuelo blanco”.

Siempre tiene que haber cuatro *lakita imillas*, ya que representan la jerarquía de guía, guía arca, mala y *ch'uli*, igualmente presente en otras danzas (p. e., en la Morenada, como lo comprobó Freddy Maidana) y que, según Juan Machicado, forma parte de la cosmovisión andina. Las *imillas* son adornadas con perlas (que representarían las estrellas) y llamas, adornos en forma de media luna también denominados jalma, enjalme, *jaqunta*, *llaq'uta*.

LA PRODUCCIÓN DE CHUÑO

Aparte del ya mencionado Mokolulu hay otras danzas fuertemente ligadas a la producción de chuño: Sikuris de Italaque y Auki Sikus.

Los Sikuris de Italaque son asociados con el tiempo de heladas. Según algunos autores, se toca para agradecer una buena cosecha (CDIMA, 2003: 61), y según algunos de mis informantes, para llamar las heladas, es decir: para que luego de la cosecha de papas haya una buena producción de chuño.

El nombre de Jach'a Siku ('flauta de pan grande') es muy general, ya que solo hace referencia al instrumento que corresponde a una gran cantidad de representaciones dancísticas. Sin embargo, la danza que también se conoce por Auki Siku, 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 *ch'uño*, por ejemplo para el Corpus Christi o la fiesta de Santa Ana. Se asocia mucho con el pisado de *ch'uño* (hay que pisar la papa o el *pre-ch'uño* para abrirlo y así facilitar el proceso de deshidratación), una explicación que compagina muy bien con el paso cansino pero fuerte de los danzarines, y también se relaciona con la buena producción de la papa en general.

Según Tito Flores Nina (2005: s. p.), la danza:

Está [sic] compuesta por originarios aymarás, Pisa chuños o *ch'uño taquis* derivado de las palabras aymarás. Chuño es derivado de la papa y *taqui* que significa 'pisar', por lo tanto, este ritmo solo es interpretado en la época de *Juyphi Pacha*, 'tiempo de la helada', compone de diez componentes de los que interpretan la música y tres mujeres que complementan la música vociferando llamado "verso", denominados "Sicu Imillas". Las Sicu Imillas son las que empiezan con la canción dedicada a la Pacha Mama, madre tierra, las mismas también empiezan a pisar el *chuñu* y la tunta [chuño blanco] especialmente.

DANZA Y RITUAL EN LOS CONTEXTOS URBANOS

La tradición de la danza urbana se originó de la mezcla entre los bailes indígenas y europeos y de la creación de fraternidades religiosas que tenían que hacerse cargo de las procesiones y fiestas católicas que incluían una gran cantidad de representaciones dancísticas. Para el contexto peruano estas fraternidades religiosas sobrevivieron a la época colonial y el comienzo de la República hasta los principios del siglo xx, para luego transformarse en fraternidades de danza o comparsas. En Bolivia, en especial hasta la década de 1950, formar parte de estos grupos fue una manera importante de integrarse a la vida urbana, hacer negocios y fomentar las alianzas estratégicas necesarias para el ascenso social. Muchas de estas asociaciones fueron, y siguen siendo, organizadas por gremios profesionales, uniones de trabajo, juntas vecinales, transportistas, etc., y por lo tanto, facilitan contactos profesionales y sociales entre sus integrantes. Después de la guerra del Chaco en los años treinta (Romero, 2003: 144), pero especialmente después de la Revolución de 1952, las fiestas populares religiosas que contenían danzas y las danzas mismas empezaron a adquirir nuevos significados. De acuerdo con el discurso poscolonial acerca de los mestizos “culturalmente homogéneos” y una identidad basada en un glorioso pasado prehispánico (Abercrombie, 1992: 282 y ss.), danzas como la Morenada, la Diablada, el Tinku y, sobre todo, Caporales empezaron a transformarse en símbolos de “lo nuestro” ampliamente aceptados en los diferentes estratos sociales.

Desde que la danza se volvió socialmente aceptable e, incluso, altamente prestigiosa, las fraternidades han crecido enormemente y en consecuencia han transformado las procesiones religiosas de barrios vecinales en eventos nacionales (Rocha, 2007, 2008). A pesar de que varios autores argumentan que en las últimas décadas el objetivo principal de participar en las fraternidades se ha volcado cada vez más hacia el hecho de bailar por bailar, aun así sigue habiendo un elemento espiritual, ya que —para muchos— bailar para la Virgen del Socavón (en el Carnaval de Oruro), la Virgen de Urkupiña (en Quillacollo, Cochabamba) o el Señor del Gran Poder (en La Paz) sigue siendo una afirmación de fe. Lo que sí es obvio es que la importancia de la devoción varía entre las fraternidades. Como dicen algunas informantes: en las más “tradicionales” todavía se reza, se hacen las veladas y se hace

el juramento de bailar durante tres años consecutivos para la Virgen. En su estudio acerca del Carnaval de Oruro, Lara (2007: 74) también menciona la “devoción”, el “cariño para la Virgen”, la “fe” y las promesas como motivos para participar en una entrada. Es notable que, incluso en este contexto, la relación entre los devotos y lo divino se caracteriza por la reciprocidad. Procurando vestimenta nueva, velas y fiestas, los organizadores y bailarines de las entradas religiosas “mantienen” a las entidades veneradas y se espera que, a cambio, ayuden a los devotos (Van den Berg, 1992: 300). Como señalan Lagos (1993: 57 y ss.) y Tassi (2009), ahora la asistencia esperada ya no consiste en una buena cosecha ni en el control de las condiciones climáticas, sino más bien, en la multiplicación de bienes que representan el prestigio y el bienestar económico, presuposición confirmada por Porfirio Condo Apaza, quien considera bailar para la Virgen como un agradecimiento, pero también como una “inversión”:

Es que por eso mucho más vos, más era o sea lo que tú te vistes puede ser muy caro o barato, es como también estarías agradeciendo a la tierra eso ¿no? Por lo que tú me has dado de comer todo me visto así ¿no? En ese sentido más o menos entonces mientras más inviertes tanto más vas a tener, ya así, así más o menos es como decir ese es el objetivo.

Mientras que en las fiestas “más autóctonas” se hace bailar a las plantas y a los frutos de la cosecha (y por ende también a los correspondientes espíritus), en el ámbito urbano son las imágenes cristianas (y por lo tanto las entidades divinas cristianas, [véase Tassi, 2009]) que se hacen bailar de una manera similar. Además, los estados de conciencia alterada —típicos para las entradas y que son inducidos por la música incesante, el esplendor de los trajes, muchas horas de baile y el exceso de bebidas alcohólicas— caben muy bien en la tradición de los *takis* prehispánicos (Estenssoro, 1992: 361; Tassi, 2009: 121).

El hecho de bailar no es solo físicamente agotador, sino también es un sacrificio económico: por más que el traje sea una pequeña nada, las mujeres que quieren participar en uno de los más prestigiosos grupos de Caporales tienen que pagar unos 600 dólares por año para la ropa (que se cambia todos los años), la banda y los eventos sociales. Para los hombres tampoco es barato: la participación en una de las

fraternidades más antiguas de Morenada les cuesta alrededor de 500 dólares. Dado que las cholitas que bailan suelen llevar un montón de joyas muy ostentosas y caras (varios anillos en cada dedo, broches para la manta y el sombrero, aros, etc.), ya es usual que sus bloques sean flanqueados por guardaespaldas que garantizan su seguridad. El sacrificio corporal es especialmente grande para los que tienen que aguantar la ruta de varios kilómetros usando máscaras, trajes pesados o tacos altos.

Este tipo de procesiones religiosas no solo están acompañadas de diferentes rituales más o menos sincréticos —como, por ejemplo, *ch'allas* y *q'uwachas* en lugares sagrados prehispánicos y católicos, la colección de piedras “sagradas” del calvario (véase, p. e., Lagos, 1993)—, sino también son en sí construcciones altamente criollizadas (Hannerz, 1996) que están en un constante proceso de desarrollo en el que la religión, la sensualidad y la autorrepresentación forman un espectáculo encantador. Para ilustrar esta mezcla híbrida entre tradiciones prehispánicas y cristianas, presente tanto en la danza como en la coreografía y en los trajes, voy a presentar una de las danzas de entrada más populares, la Diablada, y su correspondiente simbología.

DIABLOS HÍBRIDOS DE LOS ANDES

En varias danzas bolivianas los personajes diabólicos desempeñan un papel principal. Sin embargo, queda claro que en este caso no se trata de diablos en el sentido europeo cristiano, sino de complejas superposiciones de conceptos prehispánicos y coloniales. Cuando los españoles llegaron a lo que hoy es Bolivia, no existía ningún diablo; a este lo tuvo que inventar la misión cristiana. Los dioses andinos poseían o poseen caracteres ambivalentes que pueden llegar a ser peligrosos ellos mismos o cuando se enojan (Rösing, 1997: 11), pero no existía ningún “diablo” en el sentido europeo.

Influidos por el pensamiento humanista del Renacimiento y el Concilio de Trento, los sacerdotes del siglo xvi empezaron a evangelizar usando analogías. Por lo tanto, los misioneros buscaron paralelos “útiles” entre la cosmovisión andina y la cristiana para luego establecer analogías muy libres (Gisbert, 1999: 69). Por lo visto, los dioses Supay y Huari parecían ser buenos equivalentes para la figura del diablo. Sin embargo, en 1560, Fray Domingo de Santo Tomás confiesa que Supay

no era ni un ángel ni un demonio enteramente bueno o malo, sino que a partir de la evangelización fue transformado en diablo (Cuentas, 1986: 33). Beltrán Heredia (1962) incluso describe una leyenda según la cual el dios local Supay, antes maligno, pierde una pelea contra Satanás y luego huye a las profundidades de la tierra para apoyar, desde ese entonces, a los que antes molestaba. De esa forma, Supay se vuelve dueño de lo subterráneo y de la riqueza en las minas (pp. 13-15). En el interior de las minas se le venera como el tío (según algunos, una deformación de la palabra española *dios*) y regularmente se le hacen ofrendas de coca, cigarrillos y alcohol. Al mismo tiempo se lo relaciona con el dios preincaico de Pachaqamaq, un dios creador y gobernante del “mundo de abajo/adentro” (*manqhapacha*), respectivamente del interior del planeta con todas sus riquezas (Gisbert, 1999: 55, 247).

En la cosmovisión andina, el mundo subterráneo, el *manqhapacha*, es el lugar adonde descendieron el Inca y las deidades estatales principales para establecer su reino (Delgado, 1983: 141), hogar de los dioses más antiguos que tuvieron que refugiarse de los españoles y de los recién muertos, y lugar desde donde se originará el tiempo del *pachakuti*, el retorno de los ancestros (pp. 68-69) que también significa un retorno al antiguo orden. Llama la atención el paralelo entre el tiempo del *pachakuti* y el concepto del carnaval europeo como “mundo al revés”. La palabra *kuti* significa algo como ‘volcarse’, ‘dar vuelta al orden vigente’ y justamente eso pasa en el Carnaval (europeo), que es considerado por varios autores como la expresión de un mundo alternativo, posiblemente subversivo en el que lo impensable y lo prohibido se hacen realidad (Cohen, 1993; Damatta, 1997). Además, Pachacuti fue el nombre del noveno inca (Gisbert, 1999: 12), tal vez un indicio de que el “diablo” también tiene algo que ver con el inca. En determinadas oportunidades los muertos y los dioses regresan del *manqhapacha* como “diablos” al mundo de los hombres *akapacha* (pp. 68-69).

La palabra *diablo* es un buen ejemplo de la hibridez subversiva de la que habla Bhabha (2000), quien postula la resistencia a través de una duplicación incompleta: para los españoles todos los seres del inframundo eran diablos, entonces obligaron a los indígenas a usar este término. Es así que el diablo empieza a existir como una palabra sin sentido, cuyo significante luego se transforma en un símbolo de los valores tradicionales y de la resistencia indígena. Para los indígenas, el

diablo es el único que puede enfrentarse con el dios europeo, el contrincante que necesitan los cristianos para poder juzgar la sangrienta conquista (Taboada, 1997: 21 y ss.). En el transcurso de esta hibridación también el término *infierno* se vuelve sinónimo de *manqhapacha*, un mundo que no tiene nada que ver con la concepción cristiana.

¿ADORNO FOLCLÓRICO O SÍMBOLO DE LA RESISTENCIA INDÍGENA?

A partir de estas referencias surgen algunas preguntas: ¿qué es lo que en realidad representa la danza de la Diablada? ¿Es solo una adaptación folclórica de las farsas catalanas?³ O ¿se trata, por el contrario, de seguir adorando a los dioses andinos bajo el pretexto del drama litúrgico cristiano e, incluso, de estilizar al “diablo” como símbolo del pueblo, conjuntamente con su panteón de dioses suprimidos por la Conquista y la misión cristiana?

Existen menciones de “diablos” que participaron en autos sacramentales y en fiestas seculares ya desde el año 1601 (Gisbert, 1999: 243), y en el Carnaval de Oruro los primeros grupos de diablos surgieron alrededor del año 1789, una época cercana a las grandes sublevaciones indígenas de 1781 (Pérez, 1992: 98 y ss.). La mayoría de los autores parte de la suposición de que los mineros de Oruro fueron los creadores de la actual Diablada urbana, donde integraron la figura del tío o Supay en las barrocas obras teatrales sobre el bien, dando así un ejemplo de la hibridez (cfr. Bhabha, 2000). Existen también otras teorías menos populares que tratan de comprobar el origen precolonial de la Diablada con los dibujos encontrados en los *keros* (vasijas) incaicos. En todo caso, la tradición de ofrendar simbólicamente oro y plata —en la forma de carros ricamente adornados— a la Virgen del Socavón data del año 1789 (Pérez, 1992: 98 y ss.) y podría ser una reminiscencia de las ofrendas de materiales preciosos en los tiempos incaicos.

También cabe mencionar el traje guerrero que lleva el diablo y en el que se mezclan los símbolos: mientras que la pechera y la faldilla están inspiradas en la indumentaria de los legionarios romanos (muy presentes en la iconografía cristiana), los bordados con diseños de serpientes,

3 En las farsas catalanas, que se originaron en el año 1150, un grupo de diablos liderado por Lucifer peleaba contra el arcángel Miguel (Cuentas, 1986: 35). Esta tradición, supuestamente, fue traída a Bolivia por el cura Ladislao Montealegre (Baumann, 1980: 5).

sapos, hormigas, arañas y cóndores que las adornan, así como la capa que se usa sobre la espalda, representan la cosmovisión andina. En estos adornos, el jaguar (“tigre” andino) —ya venerado en tiempos prehispánicos y relacionado con Supay— está presente en la forma criollizada del león (Gisbert, 1999: 233; Paredes, 1970: 41; Pérez, 1992: 150 y ss.). Sin embargo, la simbología indígena y su carácter subversivo no solo pueden observarse en la iconografía: también existen figuras coreográficas que representan la cosmovisión andina, por ejemplo la serpiente (Arnold, 1992: 44; Fortún, 1961: 46) o la estrella, que en la Diablada es considerada como “firma” del diablo (Fortún, 1961: 46) y que se conecta con la veneración de las estrellas en el área andina.

SERPIENTE, SAPO Y CÓNDOR

La serpiente —que decora la mayoría de las máscaras usadas en la Diablada y que con frecuencia es bordada en las otras partes del traje— es un símbolo de mucha importancia. Si uno toma en cuenta el agrocentrismo de la cosmovisión andina (Romero, 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). Illapa —a veces también retratado como parte de una trinidad divina— fue y es un dios muy importante debido a su poder sobre las tempestades, el rayo, el relámpago, la lluvia, las heladas y la granizada. Por otro lado, la serpiente que se desliza por la tierra retratada en los monumentos prehispánicos, también establece una relación con el inframundo y los dioses preincaicos como Pachacamac y Huari (Pérez, 1992: 173). Además, las expediciones bélicas al área amazónica —en donde se veneraban serpientes llamadas *amaru*— hicieron que las serpientes parecidas a los dragones se transformaran en símbolos para la conquista del *antisuyu* (parte amazónica del imperio incaico). En el transcurso de la criollización, debida a la inmigración europea, la serpiente se mezclaba cada vez más con el dragón (Gisbert, 1999: 89 y ss.), hecho especialmente importante para el desarrollo de las máscaras usadas en la Diablada.

Es muy común adornar las caretas de la Diablada con víboras, lagartos y sapos, por la relación con los mencionados mitos, pues son símbolos del diablo. Tomando en cuenta esta simbología, no es de

sorprender que los líderes de las sublevaciones indígenas de 1781, Tupac Amaru y Tupac Katari, justamente se pusieran como sobrenombre *La Serpiente*. Tanto *katari* (quechua) como *amaru* (aymara) significan ‘serpiente’ (Albó & Preiswerk, 1986: 61). Especialmente después de estas rebeliones, los virreyes españoles intentaron oprimir la resistencia a través de tales símbolos híbridos, tratando de prohibir el uso de la iconografía indígena bajo la amenaza de castigos, un intento que resultó poco exitoso especialmente en las regiones más alejadas e inaccesibles (Iturri Salmón, 1998: 29). No obstante, el conjunto de esas medidas generó una mezcla más fuerte de la iconografía indígena con la de los conquistadores.

El sapo representa al dios de la lluvia (Gisbert, 1999: 75) y el cóndor (*mallku*, *tamani* o *jach'a tamani*) es no solo parte de numerosos mitos y leyendas, sino también un símbolo para las autoridades indígenas que, antes de la conquista incaica, eran denominados *mallkus* (Gisbert, 1999: 13; López García, 2007: 69). En la Diablada, el cóndor es un personaje aparte que a veces porta una serpiente en su máscara (López García, 2007: 16), y que en la figura coreográfica llamada “saludos” se coloca entre el arcángel Miguel y los gobernantes del infierno, Satanás, Lucifer y la diabla china Supay (Fortún, 1961: 45).

LAGARTOS Y DRAGONES

Los lagartos y los dragones también forman parte del traje y la máscara de la Diablada. La presencia del lagarto parece lógica, ya que este pertenece a la fauna boliviana. En cambio el origen del dragón da lugar a especulaciones. Gisbert cita al temprano cronista González Holguín, quien equipara las monstruosas serpientes del *antisuyu* con la palabra *dragón*; así mismo, cita a Guamán Poma de Ayala cuyo dibujo de una serpiente alada se asemeja a los retratos de dragones europeos para proponer que las serpientes prehispánicas tomaron cada vez más la forma del dragón (Gisbert, 1999: 89 y ss.). También es posible una influencia directa de las palabras de la Biblia (p. e., el salmo 74, versículo 3) (Österreichisches Katholisches Bibelwerk, 1986: 652). Pérez postula una transformación del lagarto mítico —enviado como plaga a Oruro por el dios Huari— al mezclarse con los mitos y las leyendas europeas y asiáticas en los que el dragón es retratado como un ser maligno que tiene que ver con la magia negra (Pérez, 1992: 172). No obstante,

López García (2007) menciona una posible influencia de los mineros asiáticos que llegaron a Bolivia en la década de 1930. Otras posibles influencias se originan en los paquetes de té Hornimans, decorados con un diseño de dragón (López García, 2007: 23, 26) y en la distribución de propaganda comunista china a partir de la revolución comunista en ese país.

UN PACTO CON EL DIABLO Y LA VIRGEN MARÍA

Pero ¿por qué los bolivianos bailan Diablada? A pesar de la dilución ideológica que conllevó la creciente popularidad de las entradas folclóricas, al menos en Oruro, la fe aún parece ser una motivación fuerte para comprometerse a la participación en una de las fraternidades de baile, lo que implica un gasto considerable y pasar mucho tiempo ensayando (Romero, 2001b: 299 y ss.). Algunas fraternidades tienen un enfoque más espiritual, es decir: en sus veladas (encuentros que se realizan cada sábado desde noviembre hasta los días del Carnaval), se reza y se habla de las tradiciones, mientras que otras veladas son más un pretexto para hacer fiestas. Si uno lo piensa desde el concepto de criollización de Hannerz (1996), la religiosidad relacionada con la Diablada (que antes solo se bailaba en Carnaval) ha tenido frutos especialmente creativos, tanto así que ahora cientos de “diablos” bailan en honor al tío o Supay y a la Virgen María o Pachamama. Dado que en el transcurso de la misión colonial los conceptos de *Pachamama* (Madre Tierra) y de la *Virgen* se superpusieron, uno se queda con la duda de cuál de las dos es, en realidad, venerada en las ostentosas procesiones religiosas (Gisbert, 2004: 21 y ss.). Es un hecho que la imagen de la Pachamama está muy presente (y eso que ni siquiera es claro si esta deidad ya era muy importante antes de la Conquista, o si fue una respuesta a la colonización), y que tanto ella como la Virgen cristiana son veneradas como diosas (a pesar de que en el catolicismo María no tiene el estatus de una deidad; otro ejemplo para la transformación del personaje en el imaginario de los creyentes). Como Madre Tierra, la Pachamama está emparentada con el tío y, a veces, hasta es considerada su hermana (Romero, 2001a: 14). Los mineros tienen una visión muy clara de la repartición de competencias: en el interior de la mina reina el tío, al que periódicamente se le hacen ofrendas; una vez que se sale de la mina, se reza a la Virgen santa. Pérez ofrece una explicación más a este “pacto bilateral”: cuando los mineros decidieron venerar a María (a causa de una aparición en

una fosa del así llamado pie de gallo), no querían ofender al tío, por lo que empezaron a bailar vestidos a su semejanza en las calles de Oruro (1992: 97, 142). También aquí la danza se basa en el mencionado principio de reciprocidad, que garantiza un equilibrio entre los seres humanos y sobrenaturales, y por ende un buen futuro.

JIRA MAYKUS: LOS DIABLOS Y EL CICLO AGRARIO

En los pueblos de Norte Potosí (una región cultural que comprende parte de los departamentos de Potosí, Oruro, Cochabamba y Chuquisaca) que pertenecen a las regiones más alejadas y más pobres de Bolivia, la cosmovisión prehispánica aún está mucho más presente que en la ciudad de Oruro, por lo que ahí los diablos también tienen una función que se rige mucho más por la espiritualidad andina. Como describe Arnold (1992), refiriéndose a la población de Qaqachaca, los *jira maykus* forman parte de la danza del Huayño, que es bailado en las grandes fiestas del pueblo y que tiene una relación directa con el ciclo agrícola de la región. Durante el tiempo de lluvia (*jallupacha*) —que en esa zona es marcado ritualmente por la fiesta de Rosario (7 de octubre) o la de Todos los Santos (1 de noviembre), hasta la *anata*/el Carnaval, a finales de febrero o principios de marzo (Arnold, 1992: 21; Romero, 2001b: 12)— la apariencia y los bailes nocturnos de estos diablos cumplen con una función importante. Como diablos, en el sentido andino, son asociados con los muertos y con los inca (Arnold, 1992: 23), y prestan su cuerpo a los recién muertos para que estos les ayuden a hacer crecer la siembra para que haya una buena cosecha. La danza de los diablos en la *anata*, al final del tiempo de lluvias, ayuda a los difuntos a salir del inframundo y a ascender a los *achachilas* (abuelos y espíritus tutelares de las montañas) (Romero, 2001a: 12 y ss.). En el transcurso del tiempo de lluvias y con el crecimiento de la siembra, se disminuyen las fuerzas de los diablos (*jira maykus* de “girar” y *mallku*), cuya indumentaria guerrera se vuelve cada vez más desharrapada hasta que durante el *anata* bailan en “trapos” para ser “expulsados” una vez que concluya la fiesta (Arnold, 1992: 23 y ss.). La relación con los diablos europeos se hace obvia en los trajes que se asemejan a los Perchten, una especie de diablo “pagano” aún presente en las fiestas de expulsión del invierno, celebradas en la región de los Alpes austríacos, suizos y alemanes, y que consisten en ropa de piel de chivo y máscaras de madera. En los tiempos de la Inquisición, el diablo

frecuentemente era retratado con una pierna y una cabeza de cabra, lo que a su vez se refiere a los sátiros de la mitología griega. Los diablos potosinos no usan máscaras, aunque sí está muy presente el chivo, del que se elaboran monteras y pantalones (*chiwuthapa*), y los bailarines portan cuernos de vaca (*pututu*) que tocan como instrumentos musicales. Una y otra vez llevan animales disecados en la espalda como, por ejemplo, gatos salvajes (López García, 2007: 63), zorros o armadillos (*quirquincho*) (Arnold *et al.*, 1996: 23) que, al igual que los tejidos, hacen referencia a los dioses andinos del inframundo.

CONCLUSIÓN

Parece que en el fondo todas las danzas del altiplano boliviano, sean “autéctonas” o “criollas”, tienen algo que ver con el ciclo agrícola, la fertilidad y la buena producción (en el sentido de una abundante cosecha y del aumento de otras riquezas materiales, que no son relevantes solo en el contexto urbano, como por ejemplo autobuses, camiones, casas, etc.). Por supuesto cada fiesta y cada entrada de baile tiene un lado lúdico y recreativo, pero también sigue siendo muy importante el aspecto religioso-espiritual. Por tratarse de personajes transgresores de los límites entre el mundo cotidiano y el espiritual, los “diablos” podrían ser considerados como personajes que, de cierta manera, conectan los conceptos presentes en las danzas rurales y urbanas. Mientras en el campo los “diablos” posibilitan que los difuntos ayuden en la producción agrícola y por lo tanto tratan de garantizar una buena cosecha, los “diablos” urbanos están muy relacionados con las riquezas que se hallan en las minas, que pertenecen al reino del tío o Supay o “diablo”. Incluso en ambos contextos se habla de *wawachaña* (‘tener crías’), un término usado tanto para la reproducción de la papa como para los metales preciosos que surgen de las vetas mineras (Romero, 2001b). Además cabe preguntarse si a fines del siglo XIX los diablos citadinos no se asemejaban mucho a lo que hoy es considerado como un “diablo” rural: lamentablemente no hay otros autores de esa época que den una descripción más detallada (y menos racista) de las danzas de aquel entonces; pero por lo que describe Rigoberto Paredes (1913), los diablos orureños (“feos” con su música “horrible” de esos tiempos) podrían haber tenido una apariencia similar a lo que hoy se conoce como *jira maykus*. En cuanto a la danza y la resistencia indígena al dominio (post)colonial habría

que pensar en dos aspectos: en primer lugar, el hecho de que a pesar de tantos siglos de colonización (y neocolonización por las dinámicas de la globalización) aún existan idiomas indígenas, danzas y ritos que aparentemente se basan en la cosmovisión andina; así, parece ser una muestra de resistencia a la aculturación total. Sin embargo, y este sería el segundo aspecto, cabe destacar que muchos de los procesos de hibridación, criollización y adaptación para los propios fines no son conscientes; muchas de las así llamadas tradiciones “ancestrales” en vez de ser “pruebas” para siglos de resistencia, son recreaciones y hasta cierto punto “invented traditions” (Hobsbawm & Ranger, 1983). Desde mi punto de vista también queda claro que la ejecución de las danzas del altiplano boliviano es un *performance* en el sentido de Schechner (2002), es decir, que es un acto que causa un impacto en todos los actores involucrados, sean bailarines, espectadores u organizadores. Sin embargo, estas (re)presentaciones sobrepasan el concepto de la performatividad, ya que su influencia no solo se extiende sobre las personas que forman parte de estos eventos, sino también incluye el entorno y la construcción icónica del futuro, según Catherine Allen (1997). Cualquier evento dancístico forma parte de un amplio sistema de relaciones sociales, políticas, emocionales y económicas que van a ser tratadas con más detalle en futuros trabajos. En este artículo quise recalcar la fuerte conexión entre la danza, la “buena producción” y la construcción activa del futuro a través de la danza. Conclusión: ¡no se baila así nomás!

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abercrombie, T. A. (1992). La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folclórica. *Andina*, 10(2), 279-352.
- Albó, X. & Preiswerk, M. (1986). *Los señores del Gran Poder*. La Paz: Centro de Teología Popular, Taller de Observaciones Culturales.
- Allen, C. J. (1997). When pebbles move mountains. Iconicity and symbolism in Quechua ritual. En H. M. Rosaleen (ed.), *Creating context in Andean cultures* (pp. 73-84). Oxford: Oxford University Press.
- Arnold, D. (1992). En el corazón de la plaza tejida. El Wayñu en Qaqachaka. En *Anales de la reunión anual de etnología*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, MUSEF.
- Arnold, D. et al. (1996). *Madre melliza y sus crías. Ispall mama wawampi. Antología de la papa*. La Paz: Hisbol, ILCA.

- Baumann, M. P. (1980). *Maskentänze. Festival traditioneller Musik '80*. Berlin: Internationales Institut für Vergleichende Musikstudien Berlin.
- Baumann, M. P. (1982). *Musik im Andenhochland, Bolivien. Kommentar und aufnahmen*. Berlin: Musikethnologische Abteilung, Museum für Völkerkunde Berlin & Staatliche Museen für Preußischen Kulturbesitz.
- Baumann, M. P. (1991). *Música autóctona del norte de Potosí*. Cochabamba: Schallplattenbeihft, Centro Pedagógico y Cultural de Portales, Fundación Simón I & Patiño & Pro.
- Beltrán Heredia, B. A. (1962). *El Carnaval de Oruro y el proceso ideológico e histórico de los grupos folclóricos*. Oruro: Comité Departamental de Folklore.
- Bhabha, H. K. (2000). Zeichen als Wunder. En H. Bhabha (ed.), *Die Verortung der Kultur*. Stauffenburg: Tübingen.
- Bourdieu, P. (1990 [1976]). *El sentido práctico*. Traducción de Álvaro Pazos. Madrid: Taurus.
- Cavour, A. 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.
- Centro Internacional de la Papa [CIP]. (2009, 5 de enero). International Potatoe Center. Consultado en www.cipotato.org
- Chuma, R. (2000). Los Mukululus de Punkun Uyu en la Fiesta de la Natividad (Peñas). En *Anales de la reunión anual de etnología* (pp. 229-237). La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, MUSEF.
- Cohen, A. (1993). *Masquerade politics: Explorations in the structure of urban cultural movements*. Oxford: Berg.
- Comisión de Cultura del Honorable Consejo Universitario de la Universidad Mayor de San Andrés. (2005). *Monografías. Danzas entrada folclórica universitaria*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- Cuentas, E. (1986). La Diablada: una expresión de coreografía mestiza del altiplano del Collao. *Boletín de Lima. Revista Cultural Científica Jahrgang*, 44(8), 35.
- Damatta, R. (1997). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Delgado P., G. (1983). The Devil mask: A contemporary variant of Andean iconography in Oruro. En N. Crumrine y M. Halpin (eds.), *The power of*

- symbols. Masks and masquerade in the Americas* (s. p.). Vancouver: The University of British Columbia.
- Estenssoro, J. C. (1992). Los bailes de los indios y el proyecto colonial. *Andina*, 10(2), s. p.
- Fernández, R. (1987). Fiestas tradicionales aymaras. En *Anales de la reunión anual de etnología* (pp. 97-112). La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, MUSEF.
- Flores, N. T. (2005). *Monografía: música y danza autóctona de Jach'a Thuqhuris*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- Fortún, J. E. (1961). *La danza de los diablos*. La Paz: Ministerio de Educación y Bellas Artes, Oficialía Mayor de Cultura Nacional.
- 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.
- Gisbert, T. (2004). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cia.
- Gisbert, T., Arze, S. & Cajías, M. (2006). *Arte textil y mundo andino*. La Paz: Plural Editores.
- Gutiérrez, R. (1992). Chacu. Representación simbólica de la caza de la vicuña: el caso de los Sikus Choqelas de Belén. En *Anales de la reunión anual de etnología* (pp. 121-133). La Paz: MUSEF.
- Hannerz, U. (1996). Kokoschka's Return. Or, the social organization of creolization. En U. Hannerz, *Transnational connections. Culture, people, places* (pp. 65-78). London: Routledge.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (1983). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Iturri Salmón, J. (1998). La danza aymara como Resistencia. *Chasqui*, 62.
- Lagos, L. (1993). "We have to learn to ask": Hegemony, diverse experiences, and antagonistic meanings in Bolivia. *American Ethnologist*, 20(1), 52-71.
- Lara, M. (2007). *El Carnaval de Oruro: visiones oficiales y alternativas*. Oruro: Latinas Editore & Cepa.
- Lens Soria, L. (1995). El calendario aymara. *Taipinquiri*, s. p.
- López García, R. (2007). *Anata andino. Máscaras y danzas de los Ayllus de Oruro*. Oruro: Latinas Editores.
- Österreichisches Katholisches Bibelwerk. (1986). *Die Bibel. Einheitsübersetzung der heiligen Schrift*. Wien: Österreichisches Katholisches Bibelwerk.
- Osuna, A. (1998). *Significado comunicacional de la danza del Khusillo*. Tesis de grado, no publicada. Universidad Católica Boliviana "San Pablo".
- Paredes, E. de. (1976). *Presencia de Nuestro Pueblo*. La Paz: Universo.

- Paredes, R. (1913). *El arte en la altiplanicie*. La Paz: Talleres Tipográficos de J. Mgl. Gamarra.
- Paredes, R. (1970 [1949]). *El arte folclórico de Bolivia*. La Paz: ISLA.
- Pérez, R. (1992). *Relación semiótica entre mito, leyenda y danza. El caso de la Diablada en Oruro*. La Paz: MUSEF.
- Platt, T. (1996). *Los Guerreros de Cristo. Cofradías, misa solar y guerra regenerativa en una doctrina Macha (siglos XVIII-XX)*. La Paz: ASUR, Plural Editores.
- 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.
- Rocha, T. (2007). Etnicidad, prestigio y relaciones de poder en las danzas populares de los Andes bolivianos. En *Anales de la reunión anual de etnología*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, MUSEF.
- Rocha, T. (2008). *Para Bolivia y el mundo. La danza boliviana como indicador y generador de identidad y etnicidad en los contextos online y offline*. Oruro: CEPA.
- Romero, J. (1997). La Julajula en la Fiesta de la Cruz. Una aproximación etnográfica. En *Anales de la reunión anual de etnología* (s. p.). La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, MUSEF.
- Romero, J. (2001a). *El Carnaval de Oruro*. *Revista Cultural*, 14, s. p.
- Romero, J. (2001b). La Diablada en el Carnaval de Oruro. Significaciones y resignificaciones. En *Anales de la reunión anual de etnología* (s. p.). La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, MUSEF.
- Romero, J. (2003). El Carnaval de Oruro. Nación y conflicto en Bolivia. En *Anales de la reunión anual de etnología* (s. p.). La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, MUSEF.
- Rösing, I. (1997). *Jeder Ort - ein heiliger Ort. Religion und Ritual in den Anden*. Zürich: Benzinger Verlag.
- Schechner, R. (2002). *Performance studies: An introduction*. London: Routledge.
- Stobart, H. (1994). Flourishing horns and enchanted tubers: Music and potatoes in highland Bolivia. *British Journal of Ethnomusicology*, 3, 35-48.
- Taboada, T. N. (1997). Conflicto y poder en la narrativa folclórica. El Diablo: la fantasía de los últimos siglos. En *Anales de la reunión anual de etnología*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, MUSEF.
- Tassi, N. (2009). *When dance moves mountains. Spiritual and material practices in the Gran Poder festival*. La Paz-London: University College London.

- Thorrez, M. (1977). *El huayño en Bolivia: estudio etnomusicológico en base a materiales fonogramados en los Departamentos de Potosí, Oruro y La Paz en 1942*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura.
- Valeriano, T. (s. f.). *Jula Julas del Altiplano Central*. En *1.º Encuentro de Etnomusicología y Danza*. La Paz: Universidad San Francisco de Asís, Instituto de Investigación y Postgrado.
- Van den Berg, H. (1987). *Los ritos agrícolas de los aymaras: cuestiones de fondo y constantes*. En *Anales de la reunión anual de etnología* (pp. 71-79). La Paz: MUSEF.
- Van den Berg, H. (1992). *Ritos antes y después de la cosecha entre los aymaras. 500 años*, 56, 221-259.