

## Saltando al barranco sin salir<sup>1</sup>

### Transformismo en un baile ritual del Norte de Potosí<sup>2</sup>

Henry Stobart<sup>3</sup>

#### Resumen

Este artículo considera la tradición del transformismo (travestismo) en un baile ritual para la despedida del carnaval en Cayanguera, una comunidad rural quechuahablante del Norte de Potosí. Se presenta esta costumbre en el marco de unas reflexiones sobre la homosexualidad en las comunidades rurales andinas de Bolivia.

En Cayanguera fui testigo de muchos ejemplos de intimidad corporal entre personas del mismo sexo, pero no encontré ninguna evidencia de prácticas homosexuales ni discursos al respecto. Sin embargo, escuché con frecuencia la palabra quechua: *q'iwa*, que en las ciudades tiene una connotación despectiva, similar a la de maricón.

Para la comunidad de Cayanguera, el concepto de *q'iwa*, hace referencia a una amplia variedad de significados, entre ellos, el de «medio hombre, media mujer». La palabra aparece también ligada al transformismo en el baile ritual para la despedida del carnaval. No obstante, y a diferencia de lo que sucede en las ciudades, no indica ningún tipo de preferencia sexual. Al parecer, el transformismo en este baile no tiene relación con la orientación sexual de sus actores; más bien, consolida los roles diferenciados, aunque interdependientes, de mujeres y hombres.

En el contexto del ciclo (re)productivo estacional, las acciones de los bailarines expresan, dramáticamente, la separación o restablecimiento de mundos diferentes, que durante el tiempo de carnaval (tiempo de lluvias) se mezclan de forma creativa y peligrosa.

**Palabras clave:** Transformismo, travestismo, homosexualidad indígena, *q'iwa* y Norte de Potosí.

---

1 Juego de palabras que alude a: 'sin salir [del clóset]'.  
2 La ponencia fue presentada en la Reunión Anual de Etnología 2019, en la mesa 4: *Cuerpo en movimiento: ceremonia y expresión*. Subpanel: *El transformismo en el baile*.

3 Docente del departamento de música de la Royal Holloway Universidad de Londres, Inglaterra. Área de interés: etnomusicología. Correo electrónico: h.stobart@rhul.ac.uk.

## 1. Introducción

Desde tiempos antiguos existen numerosos ejemplos de transformismo en el ritual y baile rural andino, predominando el travestismo de hombres que se visten de mujer sobre el de mujeres que se visten de hombre<sup>4</sup>. Aunque a veces el travestismo –entendido como forma de humillación– está ligado al castigo por infracciones sociales, generalmente suele estar conectado con la suerte o la buena producción agrícola, y se produce en contextos jocosos, burlescos y juguetones (Sigl y Mendoza, 2012, I: 363-71).

Practicar el transformismo en las zonas rurales raramente está vinculado a la expresión de una identidad gay o lésbica (Feminías, 2005: 207; Sigl y Mendoza, 2012, I: 373; Spedding y Vichevich, 2016: 436), puesto que estas son construcciones, desde una perspectiva global, bastante modernas y metropolitanas (p. ej. Foucault, 1980). No obstante, es probable que varias formas de prácticas homo-eróticas y bisexuales hayan estado siempre presentes en muchas culturas, si bien lo que se entiende como comportamiento sexual no es algo universal (Epstein, 1994: 191)<sup>5</sup>.

Más que expresar una identidad homosexual o gay, o cuestionar la identidad heterosexual, participar en el transformismo ritual y baile rural andino parece enfatizar y consolidar el carácter binario de género como algo simbólico. Paradójicamente, esto resulta en parte de invocar la transgresión y de poner en tela de juicio los límites de lo femenino y lo masculino. Al igual que otras inversiones rituales y carnavalescas, el transformismo

4 Ver, por ejemplo, la *Nueva Coronica* (c.1615) de Guamán Poma que incluye un dibujo de una fiesta de los Ande Suyos con el texto: «Y al son [del flauta *pipo*] hazen fiesta y baylan warmi auca, todos los hombres bestidos como muger con sus flechas» (1980: 296).

El Codex Martínez Compañón (1782–1785) de la región de Trujillo (Perú), presenta también un dibujo de una «Danza de hombres vestidos de mujer», y Melchor María Mercado (1991:88) dibuja algunos hombres con pollera y bigote o barba en sus imágenes de instrumentos musicales (Lámina 14, Región sur de Potosí, 184:169).

5 Ver, por ejemplo, Canessa (2012: 257).

en el baile parece a menudo confirmar las jerarquías existentes –patriarcales, raciales, sexuales (Feminías, 2005: 199)–.

En muchas de estas actuaciones, los hombres travestidos muestran comportamientos sexualmente explícitos que no suelen estar permitidos a las mujeres (Sigl y Mendoza, 2012, I: 367; Jara, 2018: 198; Spedding y Vichevich, 2016: 441). Según Blenda Feminías, esto puede interpretarse como una forma de subordinación de la mujer, como una muestra de su invisibilidad (2005: 208-210). Siguiendo el análisis de Sigl y Mendoza, no obstante, podríamos entender también estos comportamientos como un medio para conectar «la sexualidad humana con la fertilidad y florecimiento de la naturaleza» (2012, I: 370). Otra interpretación interesante hace referencia a la manera en que estos comportamientos encarnan la atracción heterosexual y la incapacidad de reproducción al mismo tiempo (Feminías, 2005:208). Esta conjunción aparentemente paradójica entre la atracción sexual y lo estéril (o infértil) tiene mucho en común con el concepto quechua de *q'iwa*, que analizo a continuación.

En esta ponencia quiero presentar un ejemplo de transformismo en un baile (ritual) de la comunidad indígena quechuahablante de Cayanguera en el *ayllu* Macha, Norte de Potosí, donde viví más de 18 meses a inicios de la década de 1990. Aunque este ejemplo comparte algunos aspectos con otros casos de transformismo documentados por diferentes investigadores en los Andes, el hecho de incluir mujeres que se visten de hombre lo hace excepcional. Al parecer, esta *performance* está íntimamente ligada al cambio de los tiempos y al ordenamiento de las estaciones productivas. En otras palabras, parece que este acto de transformismo contribuye a lograr un *pachakuti*, un revés cosmológico.

Algunos de los actores travestidos en esta *performance* son llamados *q'iwawas*, un concepto quechua complejo con varios significados locales, entre ellos el de «medio

hombre, media mujer». En esta ponencia argumentaré que el concepto de *q'iwa* es muy relevante para comprender esta práctica ritual, que aparentemente tiene poco que ver con lo que se podría entender como la expresión de una identidad homosexual. No niego, sin embargo, la posibilidad de la existencia de intimidad corporal e incluso erotismo entre miembros del mismo sexo en esta comunidad, algo sobre lo que reflexiono a continuación.

## 2. ¿Fuera de la zona del 'gaydar'?

Es problemático hablar de relaciones homosexuales en los Andes rurales bolivianos, donde las relaciones corporales entre personas del mismo sexo son a menudo muy íntimas, sin que ello implique ningún intento o actividad sexual (y admito que mi 'gaydar' es notoriamente ineficaz). Viviendo en Cayanguera, vi a menudo hombres caminando de la mano, o apoyando su mano sobre el muslo de otro hombre. Cassandra Torrico, quien residió algunos años en la comunidad indígena vecina de Tomaykuri, me ha hablado de juegos eróticos «inocentes» entre mujeres, tales como soplarse los labios, tocarse los senos o chuparse los senos imitando la lactancia materna. Parece que existe en estas comunidades un nivel de proximidad e intimidad corporal mayor que el que puede observarse en las ciudades de Bolivia, así como en lugares como Inglaterra o Estados Unidos. En contraste con los dormitorios separados que son habituales en estos países, en las comunidades rurales andinas es común que toda la familia duerma en la misma cama, en la choza de la cocina<sup>7</sup>. En estas comunidades se observa por tanto una clase de inter-corporalidad relajada, íntima y sensual. Pero, ¿podría decirse que estas prácticas corporales íntimas y a veces homo-eróticas conducen a relaciones homosexuales? No lo sabemos, y, con base en mi experiencia y en la de Cassandra Torrico, parece poco probable.

6 Combinación de las palabras «gay» y «radar». Se refiere a la capacidad para percibir la orientación homosexual de las personas.

7 Según Tschopik (1951: 167), debido a estos arreglos para dormir, los niños son conscientes de la actividad sexual adulta desde una edad temprana.

No he observado que las relaciones homosexuales, tal y como ha documentado Ledezma (2005), sean consideradas inaceptables, socialmente sancionadas o consideradas tabús. Tampoco he escuchado, al igual que Cassandra Torrico, casos de homosexualidad abiertamente reconocida, como el de los Yungas de La Paz documentado por Spedding y Vichevich (2016), donde, aparentemente, no se ha producido ninguna discriminación o rechazo.

En mi investigación sobre música –la cual es muy importante durante el cortejo– he escuchado continuas bromas y alusiones a encuentros sexuales. En Cayanguera, la experimentación sexual, si bien es objeto de múltiples rumores, no parece ser mal vista, y es habitual que las parejas se casen después de haber tenido ya varios hijos. En este sentido, Tschopik (1951) ha señalado la poca o nula importancia que se atribuye a la virginidad, así como la existencia de una actitud laxa hacia la experimentación sexual (heterosexual). Este autor llega a sugerir que dicha actitud podría haber contribuido a la aparente ausencia de prácticas homosexuales que encontró entre los aymaras de Chucuito (1951: 167).

Teniendo en cuenta los abundantes comentarios y rumores sobre encuentros sexuales, resulta sorprendente que ni Cassandra Torrico ni yo hayamos escuchado nunca de prácticas homosexuales. Andrew Canessa sugiere que esta ausencia podría reflejar la falta de un «espacio discursivo» que facilite hablar sobre prácticas sexuales (2012: 226). Después de vivir tanto tiempo en estas comunidades, no obstante, no creo que estemos ante una mera manifestación de «hipocresía colectiva» o ante «un pacto de silencio» (Spedding y Vichevich, 2016: 447).

La unidad familiar *qhariwarmi* (hombre-mujer) es un componente central de la economía y la organización del *ayllu* y su sistema de

autoridad<sup>8</sup>. Según Olivia Harris (2000: 195), la expectativa de integrar una pareja (hombre-mujer) es tan fuerte entre los Laymis, un grupo cercano a Cayanguera, que en los ritos para los difuntos las solteras son enterradas con un gallo y los solteros con una gallina.

Por eso, se podría quizás especular con la idea de la soltería como algo indicativo de una orientación o preferencia homosexual, a pesar de que está claro que hay infinidad de razones por las que las personas no se casan. En esta lógica, no obstante, se podría tal vez inferir que uno de los solteros ancianos de Cayanguera (fallecido hace ya años), de exuberante personalidad y forma de vestir, y con un talento especial para la narración de cuentos, era, de alguna manera, gay (en inglés antiguo ‘alegre’). No puedo apoyarme, sin embargo, en ninguna base u observación sólida que me permita vincular estos estereotipos con su orientación sexual.

En Cayanguera, mucha gente me habló de la historia de dos solteras. La menor de ellas era una mujer muy reconocida por su habilidad como cantante. Atraía a muchos jóvenes que se acercaban a ella con sus charangos e intereses amorosos. Sin embargo, ninguna de las dos se casó. Según me contaron, ellas habían sido elegidas por San Francisco Qalawalaychu, un conjunto de grandes piedras, potentes y peligrosas que se encuentran en un cerro cercano a la comunidad. Debido a su relación con San Francisco Qalawalaychu, ningún hombre se atrevió a casarse con ellas.

¿Cómo debemos entender esta explicación? Desde la perspectiva de la comunidad, se podría tal vez comprender la relación de estas mujeres y el Qalawalaychu como: a) un medio para incorporar a estas mujeres, que no encajaban en las normas comunitarias, a la comunidad; y b) una forma de mantener buenas relaciones con los poderes de la

<sup>8</sup> En Cayanguera, en la década de 1990, el sistema de cargos y autoridades del *ayllu* estaba ligado a la unidad doméstica dual *ghariwarmi*. En cambio, otras posiciones de autoridad, que representaban un sistema de prestigio alternativo (incluyendo las de sacristán y sindicato), eran ocupadas por solteros. Al respecto, ver, también, Spedding y Vichevich (2016: 437).

naturaleza. Aunque, obviamente, podría tratarse de que no hubieran encontrado con quien casarse, o hubieran preferido estar con mujeres, ya fuera de forma lésbica o no. Una de estas mujeres era la mayor de seis hermanas y sus padres eran dueños del rebaño más grande de la comunidad. Permanecer soltera le permitió heredar los terrenos y rebaños de su familia y seguir viviendo en el hogar familiar, algo que, según las tradiciones locales de matrimonio patrilocal, no hubiera podido suceder de haberse casado.

Aunque en mis conversaciones con la gente de Cayanguera no escuché hablar de comunarios homosexuales, el concepto de *q'iwa* surgió a menudo en mi investigación sobre los distintos sonidos (timbres) de las flautas *pinkillus*<sup>9</sup>. En contextos metropolitanos, el término *q'iwa* se utiliza a veces para referirse a los hombres homosexuales de forma despectiva, como sinónimo de maricón. Empero, esta palabra ocupa un espacio semántico diferente y más complejo en Cayanguera. Mientras que el timbre vibrante y fuerte producido por las flautas *pinkillus* se conoce como *tara* y es considerado doble («los sonidos») o algo que «se oye con dos bocas», el sonido al que llaman *q'iwa* es más claro, más débil y «menos productivo». Presenta «una cualidad de soltería» (*ch'ulla* o sin pareja) en vez de «doble» (Stobart, 1996a, 2010).

La palabra *q'iwa* se usa también para referirse a personas tacañas, personas que no cumplen con sus obligaciones sociales, y a objetos que no encajan fácilmente con otros. Por ejemplo, un ladrillo de forma diferente, que es difícil de combinar con el resto de ladrillos en la construcción de un muro. El concepto de *q'iwa* alude por tanto a

<sup>9</sup> Existen muchas clases de *pinkillu* (*pincollo*, *pinkullu*, *pinkillo*, *pinkillo*) en los Andes, una palabra genérica en quechua y aymara que significa ‘flauta’. En Cayanguera (y muchas partes del Norte de Potosí y alrededores), *pinkillu* hace referencia a una clase de flauta de pico de 6 agujeros realizada en madera. Esta se toca en conjuntos (*tropas*) conocidos como *pinkillada*, compuestos por entre 4 y 6 flautas de diversas medidas (Stobart, 1996a, 2010, 2006:208). En 2016 se promulgó la Ley N° 780 que declara «Patrimonio Cultural Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia, a la música y danza de la Pinkillada».

una sensación de disonancia o desequilibrio social o experiencial. Desequilibrio que, como argumentaré a continuación, ocupa en Cayanguera un papel estético y social ambiguo, pero crucial (Stobart, 2010; 2006: 21-32). Parece que la asociación de *q'iwa* con personas tacañas o con personas que no cumplen con sus obligaciones sociales está presente también en contextos aymaras de otras zonas, ya sea en la palabra *q'ewsá* (Canessa, 2012: 226) o *qiwa* (Spedding y Vichevich, 2016: 445).

En su acepción de andrógino o «medio hombre, media mujer» (*khuskan qhari*, *khuskan warmi*), *q'iwa* se usa en Cayanguera para referirse a hombres con cualidades o comportamientos femeninos, así como a mujeres con atributos masculinos (como una voz grave). Pero en ningún caso hace referencia a la orientación sexual (Stobart, 2008: 84)<sup>10</sup>. Esto sugiere que *q'iwa* podría significar la unificación de los dos géneros en un solo cuerpo, y, dado el uso de la palabra para referirse a llamas castradas, que se trataría de un cuerpo estéril, que no tiene capacidad de reproducción. Aunque, paradójicamente, según algunos amigos de Cayanguera, las llamas castradas —que llegan a engordar más que las demás— son clasificadas como las más fértiles del rebaño.

En resumen, en Cayanguera he encontrado expresiones de mucha intimidad corporal entre miembros del mismo sexo, así como un discurso en torno a la mediación de género, especialmente en relación al concepto de *q'iwa*. Sin embargo, ninguna evidencia de relaciones homosexuales ni de identidades gais o lésbicas. Como se verá en la siguiente sección, uno de los momentos en los que se utiliza la palabra *q'iwa* es durante un baile de carnaval, en el que algunos hombres se visten con ropa de mujer y algunas mujeres con ropa de hombre.

<sup>10</sup> Canessa observa que, en el entorno rural de Wila Kjarka, el concepto de *q'ewsá* no implica homosexualidad (2012: 226). A diferencia de lo que indican Spedding y Vichevich quienes escriben que «*q'ewsá*, y su variante *qiwa*, solo se refieren a hombres» (2016: 445), en Cayanguera *q'iwa* podía referirse tanto a hombres como a mujeres andróginos.

### 3. El *jatun kacharpaya* (la gran despedida)

Las celebraciones de carnaval terminaron con el *jatun kacharpaya* (la gran despedida), un rito que incluye transformismo en el baile. El *jatun kacharpaya* es la tercera despedida del carnaval, y el único momento de todo el año en el que he encontrado un caso de transformismo en el baile en Cayanguera. Otros ejemplos de transformismo que he observado en la zona tuvieron lugar en comunidades mestizas (o de vecinos). En la comunidad mestiza del pueblo de Macha he presenciado un ritual de boda en el que un hombre se vistió de mujer; el transformismo está también en las celebraciones de carnaval del pueblo. De hecho, es posible que el *jatun kacharpaya* de Cayanguera, que, según me indicaron, no existía antes de la década de 1960, esté influenciado por las ceremonias del carnaval de Macha. Antes de esa época el carnaval en Cayanguera terminaba con el *pinkillu kacharpaya*, algo que todavía sucede en otras partes de la región.

La primera despedida del carnaval, el *alma kacharpaya*, había tenido lugar la noche del lunes de carnaval. Su finalidad era devolver las almas de los difuntos al *alma llajta* (el mundo o pueblo de las almas). Según me explicaron, las almas de los recientemente fallecidos están involucradas en el crecimiento de los sembradíos y, tras la estación de lluvias, deben regresar a su pueblo, que está situado hacia el oeste, en la dirección de la puesta del sol. El *alma llajta* no puede verse a simple vista, pero se puede observar a través de un catalejo. Y es perpetuamente verde, con muchos sauces llorones (Stobart, 2006).

La segunda despedida, el *pinkillu kacharpaya*, se celebró la noche del viernes de carnaval. Esta ceremonia está dedicada a las flautas *pinkillus*, instrumentos que solo se tocan durante el tiempo de lluvias y que están muy ligados al crecimiento de los sembradíos (Stobart, 1996b, 2006). Después de despedir y esconder las flautas, un joven comenzó a tocar el charango —un instrumento del tiempo seco— y a acompañar con él canciones de *salaki*

(*salaque*), mientras un grupo de personas (pandilla) empezaba a bailar en parejas<sup>11</sup>. Los jóvenes continuaron bailando *salaki* durante los siguientes dos días, principalmente en la *wañuq wasi*, la casa de un hombre fallecido el año anterior.

La tercera y última despedida, el *jatun kacharpaya*, tuvo lugar la noche del domingo (Domingo de las tentaciones). La gente en Cayanguera insistía en que todos debíamos participar en la despedida. Todos salvo los enfermos y ancianos.

Para este rito final, a los jóvenes bailarines de *salaki* se unió un grupo (pandilla) de actores representando a los «diablos». Se trataba de una pareja vestida de mineros, otra de campesinos, un *satanocito* (niño vestido con una camisa larga de colores brillantes y un gran sombrero) y dos mujeres vestidas con ropa de hombre.

Las dos parejas estaban integradas por un *machu* (hombre) y su esposa *q'iwa* (hombre disfrazado de mujer). El minero vestía un mono de trabajo amarillo, botas de goma y casco. Su esposa tenía el rostro cubierto con un pañuelo y vestía ropa de chola (pollera y sombrero de estilo paceño). La pareja de campesinos, a su vez, vestía ropa típica de la comunidad para el tiempo de carnaval. El hombre: chaqueta, *calsuna* y montera de cuero; su esposa (un hombre travestido): *almilla*, *aqsu*, sombrero blanco y un pañuelo para cubrirle el rostro. La pandilla visitó cada casa de la comunidad bailando canciones *salaki*, acompañadas por un solo charango. En su recorrido, que empezó y terminó en la *wañuq wasi*, el grupo fue creciendo sin cesar.

Una de las mujeres travestidas con ropa de hombre bailaba al lado del charanguero; la otra lo hacía al lado del «cabecilla», quien controlaba el baile con humor ayudándose de un látigo y una ortiga. Mientras tanto, las de un látigo y una ortiga. Mientras tanto, las <sup>11</sup> Es probable que esta costumbre de cantar y bailar *salaki* (*salaque*) provenga de las tradiciones mestizas de los pueblos de Pocoata y Macha. En estos pueblos, durante muchos de los días de carnaval, grupos de vecinos bailan *salaki* en pandillas, acompañado por charangos, guitarras y, a veces, un acordeón.

otras dos parejas (mineros y campesinos) participaban en juegos y travesuras, a veces de carácter abiertamente sexual, lo que provocaba risas generalizadas. El minero buscaba a su esposa *q'iwa*, doña Elena, cuando la encontraba, la arrojaba al suelo con intención de forzarla, para ser inmediatamente detenido por el cabecilla. Doña Elena a su vez, también arrojó a varios hombres al suelo, simulando la cópula con ellos. Esta *performance* sexualmente explícita transgrede las normas de comportamiento femenino, aunque es algo característico del transformismo andino (Sigl y Mendoza, 2012, I: 367; Feminías, 2005: 210; Jara, 2018: 198).

Después de visitar todas las casas de la comunidad y *ch'allar*<sup>12</sup> en el *wañuq wasi*, el grupo del *jatun kacharpaya* salió a la pampa. Allí, durante media hora, todos bailamos *salaki* enérgicamente, estimulados por los gritos del cabecilla. Después, nos tomamos de la mano para formar un gran círculo y rodear con él a los actores principales de la pandilla. En este último baile, denominado *wayq'u* (barranco), las personas que formamos el círculo nos agarramos con fuerza de las manos para intentar impedir, al grito de «no los dejen escapar», que quienes quedaron encerrados pudieran atravesar el círculo. Desde el círculo, los *machus* y *q'iwes* se arrojaban como animales salvajes contra nuestras manos para intentar escapar. Tras unos minutos frenéticos, lograron romper el círculo y salir, y entre gritos saltaron a un *wayq'u* (barranco) cercano. Cuando desaparecieron, y también en medio de gritos, nos quitamos rápidamente las prendas exteriores, les dimos la vuelta y las reemplazamos. Un poco más tarde, los actores principales de la pandilla salieron del barranco. Para entonces todos vestían su ropa habitual, la apropiada a su género.

El charanguero aprovechó este tiempo para cambiar la afinación de su instrumento: de natural (para *salaki*) a *cruz*. Empezó después a rasguear su charango en el tono

12 Ofrenda de alcohol para el alma del difunto. Antes de beber, cada persona derrama un poco sobre el suelo.

de *cruz*, y pronto se unieron a él las mujeres jóvenes con el canto de este género musical asociado a la Fiesta de la Cruz de mayo. De nuevo comenzamos a bailar, aunque, esta vez, sin tomarnos de las manos. Regresamos al pueblo realizando la coreografía serpentina del *wayli* –baile típico de las *julajulas* (zampoñas), ligado a la Fiesta de la Cruz, a la cosecha y al *tinku* (Stobart, 2006: 156-63)–. El rol de cabecilla, que durante el *salaki* había recaído en un hombre, pasó a una mujer. Durante el regreso al pueblo, esta mujer joven se encargó de disciplinar a los bailarines con la ayuda de un látigo, tal y como lo hacen las *imillas wawas* («chicas bebés») con los feroces hombres que forman el *wayli* (conjunto de danzantes) y pelean en el *tinku* en la Fiesta de la Cruz de mayo.

#### 4. Reflexiones finales

Aunque habrá quien vea el rito del *jatun kacharpaya* como un mero caso de aculturación mestiza (o «contaminación cultural»), creo que es posible examinar su significado en el marco del carnaval local de Cayanguera. Las tres despedidas del carnaval tienen como objetivo guiar la transición desde la estación de lluvias y crecimiento de los sembradíos a la estación seca y tiempo de cosecha.

Durante el periodo de lluvias hay una gran proximidad entre vivos y muertos. En este tiempo se produce una cierta unión entre ambos planos o esferas, unión que es tan peligrosa como necesaria para la regeneración o reproducción de la vida. Las almas se entienden como «el revés de los vivos». Por ejemplo, cuando mi ahijado se puso las botas al revés, sus padres se rieron y se refirieron a él como «alma». En el *alma kacharpaya*, el hombre que representa al difunto del *wañuq wasi* o «casa del difunto» baila hacia la izquierda (*lluq'iman*), mientras carga la ropa del fallecido. Según me explicaron, los vivos viajan hacia la derecha (*pañaman*). Para poder alejar al alma y establecer una separación entre vivos y muertos, por tanto,

es necesario bailar hacia la izquierda en este rito, esta es la única ocasión en el año que se baila en esta dirección<sup>13</sup>.

Varios amigos de Cayanguera me indicaron que, cuando los actores de la pandilla que habían representado a los demonios saltaron al barranco, se oyó un fuerte sonido: ¡*kun!*<sup>14</sup>! Con estas palabras me estaban comunicando que los demonios habían entrado en la tierra, en la esfera de los diablos. Esto sugiere una relación entre el transformismo y los diablos. De hecho, en varias ocasiones escuché decir que todos los demonios son *q'iwawas*<sup>15</sup>. ¿Cómo se podría entender esta afirmación? ¿Podría decirse que el demonio encarna el concepto de transformismo, entendido desde una perspectiva amplia que incluye la mezcla de estados o caracteres diferentes (incluso el masculino y el femenino)?

Para responder estas preguntas, es necesario comprender que este transformismo amplio, que implica transgresión y disonancia o desequilibrio social, tiene también el potencial, tanto creativo como peligroso, de mutar entre estados diferentes. Esto es algo que recuerda al *inkantu timpu* (tiempo encantado) o *chullpa timpu* mítico, donde las formas eran fluidas y las personas podían transformarse en animales y viceversa (Stobart, 2006). Este poder para transformar y regenerar la vida es de suma importancia durante el tiempo de lluvias, especialmente durante el carnaval<sup>16</sup>. En esta época de

13 Otra característica importante de las almas es que son *ch'ulla* (solas, sin pareja), mientras que los vivos tienen un aspecto doble. En las *ch'allas* destinadas a las almas se debe beber de «un vaso simple» (sin pareja), pero en las destinadas a los vivos de «vasos dobles», pueden ser dos vasos e incluso dos *туру wasus* (vasos de madera especiales, en cuyo centro se talla una yunta de bueyes).

14 En algunos cuentos escuché que la onomatopeya «¡*kun!*» indica que el diablo entró en una piedra después de haber sido derrotado en una apuesta contra Dios.

15 Sin embargo, es notable que los «personajes demoníacos» del *jatun kacharpaya* fueran parejas *machu* y *q'iwawa*.

16 Se dice que es muy peligroso caminar solo en las noches de carnaval, porque los demonios del carnaval pueden alejarte (ver también Harris, 2000) y hacer entrar tu alma (*animu*) en la tierra con ellos, dejando tu cuerpo sin vida. De esta forma, los demonios pueden dar y quitar la vida.

transformaciones, los nuevos productos del año –como las papas que solo se pueden cosechar después de carnaval– empiezan a tomar forma como nuevas generaciones e identidades individuales (o ‘*wawas*’).

En la despedida del carnaval, es muy importante que el poder para transformarse, que implica una relación íntima de los vivos con las almas, sea interrumpido. Esto es necesario para terminar con el estrecho vínculo entre vivos y muertos. Los vivos y las almas tienen que volver a estar separados en sus respectivos tiempos-espacios, y los diablos deben regresar al interior de la tierra (*ukhupacha*). En este sentido, parece que la salida del barranco de los personajes centrales del carnaval tras del clímax dramático del *jatun kacharpaya* no solo implica un *pachakuti* o revés cosmológico (vividamente simbolizado por el momento en que invertimos o dimos la vuelta a nuestra ropa exterior), sino también una separación de los mundos que durante el carnaval (y la época de lluvias) se mezclan de forma creativa, pero también peligrosa.

Es fácil observar cómo el transformismo en la vestimenta del baile y el posterior regreso a la forma de vestir habitual, o apropiada para el género, resuenan con este proceso de separación. Esto no tiene nada que ver, sin embargo, con la orientación sexual de los actores. *Q’iwa*, como expresión de transición o mediación entre categorías o formas distintas, está, por un lado, ligado a la reproducción y regeneración de la vida, y por otro, asociado a la esterilidad e incapacidad de reproducción. Este interesante tema, queda, no obstante, fuera del alcance de esta ponencia.

## 5. Agradecimientos

Mi más sincero agradecimiento a mis amigos y compadres de Cayanguera. Mi reconocimiento al MUSEF y a las personas que allí trabajan por su apoyo y amistad de décadas, y a Isabel Carvajal por su trabajo de edición. Agradezco a Xabier Etxeberria Adrien por su importante contribución en la mejora de este texto.

## Bibliografía

CANESSA, Andrew. 2012. *Intimate Indigeneities: Race, Sex, and History in the Small Spaces of Andean Life*. Durham and London: Duke University Press.

EPSTEIN, Steven. 1994. *A Queer Encounter: Sociology and the Study of Sexuality*. *Sociological Theory* 12/2:188-202

FEMINÍAS, Blenda. 2005. *Gender and the Boundaries of Dress in Contemporary Peru*. Austin: University of Texas Press.

FOUCAULT, Michel. 1980. *The History of Sexuality* (Vol. 1). Traducción del inglés de Robert Hurley. New York: Vintage.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. 1980 [c. 1615]. *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Eds. Murra, J, y Adorno, R. México: Siglo Veintiuno.

HARRIS, Olivia. 2000. *To Make the Earth Bear Fruit: Ethnographic Essays on Fertility, Work and Gender in Highland Bolivia*. London: Institute of Latin American Studies.

JARA, Daniel. 2018. *Cosmological Renewal: An Anthropological Analysis of New Year Celebrations in the Andes as a Rite of Passage*. JASO-online. *Journal of the Anthropological Society of Oxford*. New Series, Volume 10/2: 193-203.

LEDEZMA, John. 2005. *Percepción del ayмара boliviano sobre la homosexualidad*. En: *Anales de la XIX Reunión Anual de Etnología 2006*. La Paz: Ediciones MUSEF.

MERCADO, Melchor María. 1991. *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*. Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia-Sucre. La Paz, Bolivia: Servicio Gráfico Quipus.

SIGL, Eveline y MENDOZA, David. 2012. *No se baila así no más...* (tomo I). La Paz, los autores.

SPEDDING, Alison y VICHEVICH, Helan. 2016. Homosexualidad rural en los Andes: notas desde los Yungas de La Paz, Bolivia. En: *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 45/3: 433-450.

STOBART, Henry. 1996a. Tara and Q'iwa: Worlds of sound and meaning. En: *Cosmología y música en los Andes*. Ed. BAUMANN, M. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Biblioteca Ibero-Americana. Págs.: 67-81.

-----1996b. Los wayños que salen de las huertas. En: *Madre Melliza y sus crías – Ispall Mama Wawampi: Antología de la papa*. Eds. ARNOLD, Denisse y YAPITA, Juan de Dios. La Paz: Hisbol-ILCA.

------. 2006. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Aldershot: Ashgate.

------. 2008. In Touch with the Earth? Musical Instruments, Gender and Fertility in the Bolivian Andes. En: *Ethnomusicology Forum* 17/1: 67-94.

------. 2010. Tara y q'iwa: mundos de sonido y significados. En: *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores ... en la fiesta de Anata/Phujllay*. Tomo I. Ed. GÉRARD, Arnaud. Plural, La Paz, Bolivia. Págs: 69-140.

TSCHOPIK, Harry. 1951. The Aymara of Chucuito, Peru. En: *Anthropological Papers of the Museum of Natural History* (Vol. 44, part 2). New York.