

UC Berkeley

Lucero

Title

Siendo qhari: (Re)creando la masculinidad andina a través de la danza

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4qg9074w>

Journal

Lucero, 25(1)

ISSN

1098-2892

Author

Tello Barreda, Carlos

Publication Date

2020

Copyright Information

Copyright 2020 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Siendo *qhari*: (Re)creando la masculinidad andina a través de la danza

Carlos Tello Barreda

En los últimos cinco años, la violencia contra la mujer en el Perú se ha convertido en un tema de discusión nacional. Particularmente a partir de una serie de marchas multitudinarias llevadas a cabo en el 2016, diferentes actores de la sociedad civil han buscado determinar las causas de la violencia, generar estrategias que protejan eficazmente a las mujeres, y castigar a los agresores. Una de las razones que usualmente se menciona como causante de la normalización de la violencia contra la mujer es la prevalencia de estructuras patriarcales en distintos ámbitos de la sociedad peruana, incluyendo la educación, el sistema de gobierno y las instituciones religiosas. Esas estructuras han llevado a que se desarrolle entre los varones peruanos un tipo de masculinidad que nos lleva a entendernos como naturalmente superiores a las mujeres y que justifica la violencia que ejercemos contra ellas.¹

A través de este ensayo, busco contribuir en la discusión acerca de cómo se construyen las identidades de género en el Perú, en particular la masculinidad. Argumento que para entender mejor cómo los varones peruanos desarrollamos nuestras identidades de género, debemos analizar la construcción de la masculinidad teniendo en cuenta los factores socioculturales específicos donde esta se desarrolla. Esto involucra aceptar la existencia de diversas masculinidades, las cuales se encuentran en constante proceso de (re)construcción. En este texto, estudio cómo se construye la masculinidad en los Andes peruanos. Específicamente, me centro en cómo los varones de Paucartambo, un pueblo andino ubicado en la región Cusco, exploran su masculinidad a través de la danza durante la celebración de la Festividad de la Virgen del Carmen, la fiesta más importante del lugar.

Mi enfoque en la música y la danza se basa en el trabajo de distintas investigadoras especializadas en los Andes, quienes han notado que la música, las danzas y las festividades han sido históricamente espacios y prácticas privilegiadas para que las sociedades andinas exploren y (re)creen sus identidades, dándoles a estas nuevas formas y significados.

La arqueóloga Joan M. Gero, por ejemplo, ha discutido cómo durante el Periodo Intermedio Temprano,² los “banquetes rituales” permitieron a las mujeres resaltar su rol de encargadas del almacenamiento y distribución de alimentos, reforzando su importancia dentro de la comunidad (25).³ Otras investigadoras han demostrado que la música, las danzas y las festividades continúan siendo espacios vitales en los Andes para el desarrollo de identidades étnicas, raciales, de género, clase y generacionales.⁴ Para la antropóloga Zoila S. Mendoza, la importancia de estos espacios radica en que articulan una forma predominante de “conocimiento/memoria” en los Andes, la cual enfatiza la unión de sensaciones visuales, auditivas y kinestésicas (“Exploring the Andean Sensory Model” 138).

Las élites intelectuales y gobernantes del Perú, desde los inicios de la república, han descrito a las poblaciones Indígenas⁵ andinas a través de una dicotomía que las representa como personas ingenuas e infantilizadas, a las cuales ellos tienen que proteger y guiar; o como individuos salvajes y propensos a la violencia física.⁶ Esa visión, y la asociación general de lo Indígena con los Andes,⁷ ha generado diversos estereotipos para describir a los ciudadanos andinos. Uno de ellos describe a los varones como personas reacias a llamar la atención hacia sí mismos, mostrar sus emociones en público y a enfrascarse en confrontaciones para defender lo suyo. Este estereotipo es tan común que ha sido mencionado en canciones populares como Cholo Soy, del cantautor Luis Abanto Morales: “¿No dicen ustedes que el cholo⁸ es sin alma / Y que es como piedra, sin voz, sin palabra / Y llora por dentro, sin mostrar las lágrimas?” El carácter de los varones es también comúnmente retratado como violento. Las élites han llamado “amor serrano” a la idea de que los residentes de

los Andes muestran su afecto a través de la violencia física. La académica feminista Maruja Barrig describe este estereotipo de la siguiente manera:

Entre los criollos del litoral, la expresión ‘*Amor serrano: más me pegas, más te quiero*’ es un sentido común, enquistado hace décadas para aludir a las disputas conyugales entre los pobladores de los Andes, que terminaban en públicos golpes hacia la mujer ... Lo cierto es que la representación del indígena feroz y violento encajó bien en la imagen de un hombre de mano suelta hacia los débiles, en este caso las mujeres, quienes mediante este juego de figuras opuestas y complementarias reclamarían dicha ofensa como un derecho. (91)

En este ensayo, estudio como los varones en los Andes exploran, resisten y subvierten estos estereotipos a través de la música y el baile, desarrollando una masculinidad fluida que es profundamente informada por sus culturas y tradiciones. Para esto, analizaré una de las secciones de la coreografía que la danza Qhapaq Qolla realiza durante la Festividad de la Virgen del Carmen. El llamado *chinka chinka*, que puede traducirse como “perdámonos” o “escapémonos”,⁹ narra un cortejo entre varón y mujer. En este texto explicaré cómo los miembros del Qhapaq Qolla exploran y (re)crean la masculinidad andina cuando bailan el *chinka chinka*. También mostraré cómo la herencia Quechua de los danzantes influencia la construcción de su masculinidad. El texto busca responder dos preguntas principales: ¿qué nociones de masculinidad informan la coreografía del *chinka chinka*?, y ¿cómo los miembros de la danza Qhapaq Qolla usan la música y el baile para resistir y subvertir estereotipos sobre la masculinidad andina?

Para estudiar la coreografía del *chinka chinka*, utilizo un marco analítico basado en tres conceptos Quechuas: *yanantin*,

pampachay y *tinkuy*, los cuales definiré más adelante. He privilegiado estos conceptos debido a que el Quechua es el idioma Indígena que se habla en Paucartambo. Mi análisis está basado en datos recogidos y entrevistas realizadas durante mi trabajo de campo en Paucartambo entre el 2016 y el 2019.¹⁰ Argumento en este ensayo que en el *chinka chinka* los miembros de la danza Qhapaq Qolla exploran estereotipos acerca de la masculinidad andina para subvertirlos, desarrollando en este proceso una identidad de género fuertemente influenciada por la herencia de sus tradiciones Quechua. Esta masculinidad está conformada por roles y energías masculinas, femeninas, humanas y no humanas, que están en constante negociación.

La Fiesta de la Mamacha Carmen



El pueblo de Paucartambo. Imagen tomada por el autor.

El pueblo de Paucartambo se encuentra a un poco más de cien kilómetros al noreste de la ciudad de Cusco, a una altura de alrededor de tres mil metros sobre el nivel del mar. El pueblo, cuya población es de alrededor de 4 mil habitantes, es la capital de la provincia del mismo nombre. La región donde se encuentra Paucartambo ha sido históricamente considerada una zona de importancia estratégica, ya que se ubica en el límite entre los Andes y la selva amazónica. Durante el imperio incaico, la región pertenecía al Antisuyo¹¹ y era considerada la entrada desde la capital cusqueña hacia los pueblos de la Amazonía

(Cánepa Koch 69). Luego de la conquista Española del imperio Inca, el sistema de haciendas se constituyó como el núcleo económico tanto de las regiones andinas como amazónicas de Paucartambo (Cánepa Koch 72). Durante el siglo XVIII, Paucartambo se convirtió en la primera productora de coca y tejidos del Cusco, además de una importante productora de plata y zinc, entre otros (Cánepa Koch 73). En el siglo XX, Paucartambo perdió su estatus como centro administrativo y comercial. Hoy en día, la región es principalmente conocida por sus tradiciones artísticas, especialmente por los cantos y danzas que forman parte de la Festividad de la Virgen del Carmen.



La Virgen del Carmen llevada en procesión durante la festividad. Imagen tomada por el autor.

La Festividad de la Virgen del Carmen, o Fiesta de la Mamacha Carmen¹² como la llaman los/as paucartambinos/as, se celebra en Paucartambo cada año del 15 al 18 de julio. La festividad celebra a la advocación de la Virgen María en el Monte Carmelo, ubicado en Israel. De ahí el nombre de Virgen del Carmen. Durante la fiesta, cientos de devotos celebran a la Virgen con cánticos y danzas. Estos devotos están organizados en diecinueve comparsas, conocidas en Paucartambo como “danzas”. Cada danza representa un personaje distinto de la historia y tradiciones paucartambinas,

y tiene sus propias costumbres y coreografías.

La importancia de la Festividad de la Virgen del Carmen radica en el papel que esta juega en el desarrollo de identidades locales y regionales. La festividad es el evento más importante del año en Paucartambo, y muchas de las actividades en el pueblo giran alrededor de la fiesta. Las danzas paucartambinas están íntegramente ligadas al concepto de “ser paucartambino/a”. Las/os paucartambinas/os suelen repetir con orgullo que “el/la paucartambino/a nace bailando”. Las danzas de Paucartambo han trascendido la región para convertirse también en importantes elementos constitutivos de la identidad regional cusqueña. Hoy en día, alrededor de diez mil visitantes—muchos/as de ellos de otros pueblos y ciudades de la región Cusco—llegan a Paucartambo para participar en la fiesta y venerar a la Virgen. Además, las danzas han sido replicadas en diferentes festividades alrededor de la región. Debido a esto, la municipalidad provincial de Cusco otorgó a Paucartambo el título oficial de “Capital folclórica del Departamento del Cusco” en 1989. En los últimos años, las danzas paucartambinas también han cobrado importancia para el desarrollo de la identidad nacional peruana. Por ejemplo, en la ceremonia inaugural de los Juegos Panamericanos 2019 celebrados en Lima (la capital del Perú), se incluyó a algunas de las danzas de Paucartambo.

La danza Qhapaq Qolla



Danzante Qhapaq Qolla bailando durante la festividad. Imagen tomada por el autor.

El Qhapaq Qolla es una de las diecinueve danzas que participan en la Festividad de la Virgen del Carmen. La danza está compuesta por alrededor de cincuenta varones, cuyas edades varían entre los veinte y los cincuenta años. La mayoría de los danzantes son maestros de escuela, tanto en el pueblo de Paucartambo como en comunidades aledañas. Uno de los requisitos para pertenecer a la danza es haber nacido en Paucartambo. Alrededor de la mitad de los danzantes vive en el pueblo durante el año. La otra mitad vive en Cusco o en Lima, y viajan a Paucartambo periódicamente para participar en las actividades de la danza.

En Quechua, *qhapaq* significa “rico” o “elegante”, y *qolla* significa “residente del Qollao”, la región geográfica ubicada al sur de Paucartambo en la frontera entre Perú y Bolivia. El Qhapaq Qolla representa a arrieros de llamas que, según la tradición oral paucartambina, viajaban cada año desde el Qollao hasta Paucartambo para intercambiar productos como *ch'arki*¹³, queso y *qañiwa*¹⁴; por maíz, calabazas y otros productos locales. El Qolla no es completamente humano: es una mezcla de hombre y llama. En sus danzas, los bailarines imitan la manera de caminar de los camélidos andinos. Además, su ubicación espacial al desplazarse por el pueblo está basada en la de las piras de llamas. El Qolla es uno de los personajes centrales de la festividad y uno de los más populares. Solo dos danzas le cantan a la Virgen; el Qhapaq Qolla es una de ellas. Además, el Qolla cumple un rol protagónico en la historia que se cuenta a través de la celebración. Es común escuchar a los/as paucartambinos/as decir que, sin el Qolla, la fiesta no se podría realizar.

La danza Qhapaq Qolla está compuesta por seis personajes distintos. El caporal es el líder y director del resto de danzantes. Se diferencia del resto de danzantes por la vara y el chicote (conocido como *wichu wichu*)

que carga en la mano, y por una cruz bordada en la frente de su máscara de lana (conocida como *waq'ollo*). La Imilla o dama es el único personaje femenino de la danza. *Imilla* significa mujer joven en Aymara.¹⁵ La Imilla es la segunda al mando de la danza, luego del caporal. La dama es personificada por un varón vestido con traje femenino y una pañoleta negra que cubre su rostro. Luego están los danzantes que conforman las filas. Para trasladarse, los Qhapaq Qolla se forman en dos filas paralelas. Cada una es liderada por un capitán. La ubicación de cada danzante en la fila está determinada por su talla. Entre las dos filas se ubican el caporal, la Imilla y los *uña* Qollas.¹⁶ Los *uña* Qollas son niños de entre dos a siete años vestidos con el traje de Qhapaq Qolla. La cantidad de *uña* Qollas es variable ya que, al pasar los siete años o superar una talla específica, los niños deben retirarse de la danza y esperar hasta cumplir la mayoría de edad (dieciocho años) para intentar reincorporarse, esta vez como miembros de las filas. Finalmente se encuentran los llameros y la llama. Los llameros son cuatro danzantes que durante la fiesta tienen la responsabilidad del cuidado del único miembro no humano de la danza, una llama macho. La mayor parte del tiempo los llameros y la llama están alejados del resto de los danzantes, ya que tienen la libertad de deambular por el pueblo, y la responsabilidad de cumplir tareas de coordinación y logística. Los llameros se diferencian del resto de danzantes por los pasadores de sus botas, que están hechos de soguilla.

Para los danzantes, el Qhapaq Qolla es un representante del “‘genuino’ pueblo indígena y [de] la cultura ‘autóctona’” (Mendoza, *Al son de la danza* 248). El Qolla habla fluidamente Quechua, y por eso los danzantes usan ese idioma para comunicarse—dominar la lengua Quechua es requisito para pertenecer a la danza—. Además, el



La Imilla de la danza Qhapaq Qolla. Imagen tomada por el autor.

Qhapaq Qolla se caracteriza por su fuerza física para caminar por días a través de la cordillera andina arreando llamas, su valentía para demostrar sus emociones y deseos en público sin vergüenza, su habilidad para consumir grandes cantidades de alcohol sin perder el control y su temple para enfrascarse en confrontaciones abiertas para resolver sus diferencias. Los danzantes conceptualizan al Qhapaq Qolla a la vez como una extensión de ellos mismos y como un modelo a seguir. El Qhapaq Qolla es descrito por los danzantes como *qhari*, que en Quechua significa “varón”. Los danzantes exigen que cada miembro de la danza se comporte como *qhari* no solo mientras está vestido con el traje de Qhapaq Qolla, sino también en su día a día. Si algún danzante deja de comportarse como *qhari*, se expone a ser sancionado.

Siendo paucartambino

La manera más común como los miembros de la danza Qhapaq Qolla se autoidentifican,

es como paucartambinos: ciudadanos de Paucartambo.¹⁷ La categoría Paucartambino resalta la relación de una persona con una región geográfica, pero el término está empapado de la historia de relaciones étnicas y de clase entre distintos grupos en la región. Durante el imperio incaico, la región que actualmente se conoce como Paucartambo fue considerada como estratégica debido a su posición como punto de entrada desde Cusco a la Amazonía. Luego de la invasión española, la región se convirtió en una importante productora de distintos recursos naturales que tenía en los peones Indígenas a su principal mano de obra. Cuando se hace referencia a la identidad paucartambina, se está implícitamente referenciando a la historia de relaciones de poder entre hacendados y peones Indígenas, residentes del pueblo y ciudadanos de otras comunidades en la región, etc.

Cuando los danzantes no usan directamente la categoría de paucartambino para autoidentificarse, ellos usualmente se identifican como “gente del pueblo”. A través de esto, se distancian de la “gente del campo”, a quienes los danzantes reconocen como “autóctonos”, concepto que está relacionado con la identidad Indígena. A pesar de eso, los miembros del Qhapaq Qolla no rechazan su influencia Quechua. Por ejemplo, ellos identifican su danza como Indígena. Además, como ya se mencionó, mientras tienen puesto el traje de Qhapaq Qolla, se comunican en Quechua. Los danzantes explican la “autenticidad” de su danza a través de una conexión con los usos y costumbres de los Q’ero, una comunidad Quechuahablante que habita la puna de Paucartambo. Varios elementos del traje del Qhapaq Qolla, como las chalinas y las *ch’uspas* (bolsas para llevar hojas de coca), contienen iconografía Q’ero, y en muchos casos han sido confeccionados por artistas

de esa comunidad. La danza además ha adoptado tradiciones Q’ero.

La exploración de identidad étnicas, y las contradicciones y paradojas inherentes a estas, son parte primordial de la danza Qhapaq Qolla. Como indica Mendoza en su estudio de la danza Qhapaq Qolla en el pueblo de San Jerónimo en Cusco –similar al Qhapaq Qolla de Paucartambo y fuertemente influenciada por esta—, “a través de la actuación ritual se reflexiona, re-trabaja y hace visibles las contradicciones sociales ... [E]sta actividad creativa encarna discursos claves del orden social y las nociones de la persona” (*Al son de la danza* 248). Mendoza argumenta que la danza Qhapaq Qolla de San Jerónimo explora las contradicciones de la identidad Indígena andina, la cual es a la vez asociada a nociones de “autenticidad”, y a ideas negativas basadas en nociones de subdesarrollo y atraso relacionadas a la población Indígena de los Andes (*Al son de la danza* 248–49). En el caso del Qhapaq Qolla de Paucartambo, estas contradicciones son puestas de manifiesto en las coreografías de la danza y en la manera ambigua como los danzantes se relacionan con su herencia Quechua.

Analizando las danzas del Qhapaq Qolla a través de un marco analítico basado en conceptos derivados del idioma Quechua, podemos entender mejor cómo los danzantes mantienen, (re)crean y transmiten epistemología Quechua a través de sus danzas y costumbres. También podemos analizar cómo la herencia de las tradiciones Quechua de los danzantes influencia la manera en que ellos construyen su masculinidad. Para analizar la coreografía del *chinka chinka*, he desarrollado un marco analítico basado en tres conceptos Quechua relacionados entre sí: *yanantin*, *pampachay* y *tinkuy*. En la siguiente sección definiré estos conceptos, discutiré su relación, y

explicaré por qué los he seleccionado para analizar la coreografía del Qhapaq Qolla.

Opuestos complementarios

Investigadores especializados en la zona andina han identificado en las sociedades de esa región una conceptualización dualista del cosmos, que entiende a los elementos que conforman un par como opuestos. En su estudio de los Macha, una sociedad Quechuahablante en Bolivia, el antropólogo Tristan Platt indica que la comunidad entiende el medio ambiente que habita como un par: por un lado la puna, la zona alta, y por el otro el valle, la zona baja (233). La antropóloga Catherine J. Allen, en su etnografía de la comunidad de Sonqo —ubicada en la región peruana de Cusco—, identifica en los Andes “una tendencia dominante a pensar y comportarse con base en oposiciones dialécticas, las cuales están arraigadas como ‘habitus’ en actividades mundanas y semiautomáticas como el cultivo, la cocina y el mascado de coca” (179). Esta concepción dualista del cosmos tiene un importante componente de género: en las sociedades andinas se entiende que los pares están compuestos por un elemento masculino y otro femenino. Durante su investigación de las prácticas religiosas de los Macha, los colaboradores de Platt le indicaron que “*tukuy ima qhariwarmi* (‘todo es hombre y mujer’)” (241). Algunos de los pares que Platt menciona en su estudio son el sol (masculino) y la luna (femenina), y *pachatata* (el padre tierra) y *pachamama* (la madre tierra) (241). La concepción dualista del cosmos y su componente de género preceden a la invasión española de los Andes; académicos han identificado estos principios en distintas sociedades prehispánicas, incluido el imperio Inca (véase Classen; Silverblatt).

Las sociedades andinas han conceptualizado los opuestos que conforman los pares como elementos que, al unirse,

interactúan en relaciones de complementariedad. La palabra Quechua para referirse a un par es *yanantin*. Platt traduce *yanantin* como “la/el que provee ayuda y el/la que la recibe, unidos para formar una categoría única” (245).¹⁸ El antropólogo explica que los elementos que naturalmente forman pares, como por ejemplo las manos, las orejas, los ojos y las piernas en un cuerpo, son reconocidos en sociedades Quechua como *yanantin* (245). Esto se debe a que la unión de elementos en *yanantin* está basada en el reflejo de algo o alguien en un espejo (246). Elementos que no son simétricos también pueden ser *yanantin*. Pero para que esto suceda, tienen que pasar por procesos en los cuales se negocian sus diferencias. Un ejemplo de *yanantin* entre elementos no simétricos es la pareja compuesta por un hombre y una mujer, que en Quechua se conoce como *qhariwarmi*.¹⁹ El reflejo de una mujer en un espejo no es un hombre, sino una mujer. Asimismo, el reflejo de un hombre es un hombre. Por lo tanto, la unión entre mujer y hombre “debe ser forjada, sus disparidades corregidas” (Platt 252). Platt vincula este proceso de negociación a conceptos como “aplanar”, “emparejar” y “compartir fronteras” (250–51).

Mendoza analiza un proceso similar al descrito por Platt en el contexto de la peregrinación andina al santuario del Señor de Qoyllur Rit’i²⁰: el de *pampachay* (“The Musical Walk”). La antropóloga define *pampachay* como “nivelar o aplanar el terreno” (“The Musical Walk ” 138). En el contexto de la peregrinación, los participantes que caminan desde sus pueblos hasta el santuario del Señor de Qoyllur Rit’i lo hacen para conseguir el *pampachay*, al cual los danzantes relacionan tanto con el concepto católico del pecado como con una relación que se restablece con el Señor. Durante la caminata y en el santuario, los peregrinos realizan acciones específicas que

involucran esfuerzo físico y despliegue de energía —como ejecutar el *yawar mayu* o *yawar unu*,²¹ o cargar rocas pesadas en la espalda— para expiarse públicamente de sus pecados (en términos Católicos) y cumplir con una obligación con el Señor que les permita alcanzar el *pampachay* o nivelación (Mendoza, “The Musical Walk” 140).²² El trabajo de Mendoza muestra que el proceso de negociación de diferencias es vital no solo para la generación de una relación de reciprocidad, sino también para su mantenimiento.

Otro concepto importante relacionado al de *yanantin* es el de *tinkuy*. *Tinkuy* (o *tinku*) es el nombre que reciben las “batallas rituales” que se realizan en ciertas festividades en los pueblos de los Andes (véase Allen; Harris; Platt). Específicamente, los *tinkuy* son danzas competitivas en las cuales los danzantes tratan de mostrar su superioridad con respecto a los demás (Allen 156). Estas danzas incluyen coreografías similares al *yawar mayu* o *yawar unu*, en las cuales los danzantes se golpean con látigos en las pantorrillas (Allen 156). El concepto de *tinkuy* involucra no solamente las danzas:

A pesar de que *tinkuy* se refiere a danzas-peleas rituales, este tiene implicaciones más amplias. No es fácil traducir el concepto (“dialéctica” tiene un significado similar, pero es demasiado abstracto). Cuando dos corrientes de agua se unen para producir una nueva corriente más fuerte, se dice que hacen *tinkuy*, y la convergencia de esas corrientes se llama *tinku* (o *tingu*). Los *tinkus* son lugares poderosos y peligrosos, llenos de fuerzas liberadas e incontrolables. (Allen 176)

Un aspecto vital del *tinkuy* es que está constituido por relaciones coexistentes de similitud y diferencia: “si no hay una similitud básica entre los combatientes, estos no podrían enfrascarse en una batalla; pero

si no hay diferencias entre ellos, entonces no habría razón para pelear” (Allen 177). Es importante destacar que el *tinkuy* no tiene que ser necesariamente un proceso violento. Para los residentes de Sonqo, por ejemplo, *tinkuy* también se refiere a la mezcla de ingredientes cuando se cocina y se preparan medicinas (Allen 177). En general, podemos definir *tinkuy* como un encuentro de distintos elementos que, a través de un proceso de nivelación que involucra uso y generación de energía, crea un nuevo balance. En otras palabras, el *tinkuy* se refiere a un encuentro que va a unir elementos en una relación que puede ser descrita como *yanantin*, a través de un proceso de negociación que podemos llamar *pampachay*.

Decidí basar mi marco analítico en los conceptos de *yanantin*, *tinkuy* y *pampachay* debido a la insistencia de los danzantes en explicar aspectos de su danza a través de nociones de oposición y complementariedad. Durante mis primeros viajes a Paucartambo, al comentarle a los miembros del Qhapaq Qolla mi deseo de estudiar su danza en la Festividad de la Virgen del Carmen, ellos me insistían en que, para entender realmente al Qhapaq Qolla, tenía que acompañarlos también durante su peregrinación anual al santuario del Señor de Qoyllur Rit’i. Para la danza, estas dos festividades están fuertemente interrelacionadas. Por ejemplo, si algún danzante no participa en la peregrinación, ese año no podrá bailar en la fiesta. Además, los danzantes se refieren a la Virgen como mamá y al Señor como papá. Que la peregrinación celebre a una deidad masculina (Jesucristo), y la festividad a una femenina (la Virgen María), genera un par definido por relaciones de complementariedad y oposición que contiene un importante componente de género. Por otro lado, una de las coreografías que el Qhapaq Qolla ejecuta

tanto durante la fiesta como la peregrinación es el *yawar unu*. Como mencioné anteriormente, el *yawar unu* está relacionado tanto al concepto de *tinkuy* como al de *pampachay*. Por lo tanto, considero que para entender mejor cómo los danzantes del Qhapaq Qolla (re)construyen su masculinidad a través de la danza, tenemos que analizar sus prácticas a través de un marco que privilegie esos conceptos.

¡Ay *chinka chinka*!

La coreografía del *chinka chinka* tiene dos protagonistas: la Imilla y un danzante de fila. El elegido para ser el protagonista varón del *chinka chinka* tiene que cumplir con dos requisitos. El primero es haber ejecutado muy bien el *yawar unu*, que se baila antes del *chinka chinka*. El *yawar unu* ha sido relacionado con nociones de masculinidad (Mendoza, *The Pilgrimage*; Poole 105). Entonces, a través del primer requisito, podemos conectar también al *chinka chinka* con la exploración de la masculinidad. El segundo requerimiento es ser un danzante particularmente jocoso, divertido. La jocosidad es una de las características principales del Qhapaq Qolla. Según los danzantes, alguien que no es divertido no podrá ser un buen Qolla. Los requisitos buscan asegurar que el elegido para protagonizar el *chinka chinka* personifique las características que definen al Qhapaq Qolla: la valentía, la fuerza física, la extroversión y la jocosidad. Además, ya que el Qolla es definido por los danzantes como *qhari*, los requisitos aseguran que el protagonista personifique al ideal del varón andino.

La coreografía del *chinka chinka* inicia con los danzantes tomados de las manos, formando un círculo. Dentro de ese círculo se posiciona el protagonista masculino de la coreografía, y fuera de él, la Imilla. Al empezar la música, el danzante dentro del círculo busca a la Imilla con la mirada. Cada



Danzante Qolla intentando alcanzar a la Imilla durante el *chinka chinka*. Imagen tomada por el autor.

vez que la ubica, corre hacia ella, y trata de sujetarla. Durante esta parte de la coreografía, la Imilla baila fuera del círculo, tratando de alejarse del danzante que intenta alcanzarla. Es claro durante esa parte de la coreografía que la intención del Qolla varón es atrapar a la Imilla. El danzante no oculta sus intenciones, al punto que sus compañeros buscan activamente distraerlo, acercándose a él y señalando con el dedo en dirección a otras mujeres en la audiencia. La demostración pública que hace el Qolla varón de sus sentimientos e intenciones contrasta claramente con el estereotipo del hombre andino que lo pinta como una persona sin iniciativa, que evita demostrar públicamente sus emociones y sentimientos. En este caso, el protagonista del *chinka chinka* comunica claramente sus intenciones a sus compañeros de danza, al público que observa la coreografía y a la Imilla. Además, el danzante demuestra que no le teme al rechazo público, ya que, en caso la Imilla desestime el cortejo, el pueblo entero se enterará de lo ocurrido.

Mientras el Qolla varón intenta atraparla, la Imilla da claras muestras de no estar interesada en los cortejos del hombre. Ella hace gestos de rechazo con las manos, y, cuando el varón está cerca, apresura la marcha para alejarse de él. A pesar de esto, el hombre continúa con el cortejo y la persecución, hasta que logra alcanzarla y llevarla dentro del círculo formado por los

demás danzantes. Esto podría entenderse como una muestra de dominación por parte del varón, el cual no reconoce las claras muestras de rechazo de la mujer. Pero, teniendo en cuenta sus acciones durante la coreografía, argumento que la Imilla es participante activa y voluntaria del cortejo, y que su rechazo es parte de un juego en el que ella y el danzante varón se han embarcado. La Imilla se encuentra constantemente en una posición de ventaja con respecto al varón. Ella, a diferencia de quien la corteja, se encuentra fuera del círculo formado por los demás miembros de la danza. La Imilla se puede retirar del lugar en el momento que desee, pero no lo hace. Que permanezca en el espacio indica su voluntad para formar parte del juego. Además, su atención está puesta en todo momento en el varón, quien por su parte está siendo constantemente distraído por los demás danzantes. Cuando finalmente la Imilla es atrapada, es porque ella se ha dejado atrapar. Esta forma de cortejo en el que se dan mensajes aparentemente contradictorios se refleja en la letra de la canción que cantan los danzantes durante la coreografía. La primera estrofa dice:

Chinkakusun niwaqtiyki
Al decirme que nos perdamos
 ¡Ay chinka chinka!
¡Ay, perdámonos, perdámonos!
 Warma sunqoyta qoyurayki
Mi corazón de joven te entregué
 ¡Ay chinka chinka!
*¡Ay, perdámonos, perdámonos!*²³

En esa estrofa, los danzantes demuestran claramente su atracción por la mujer a la que le están cantando. Pero en los versos siguientes se contradicen:

Imas noqa chinkashayman
¿Cómo me voy a perder?
 ¡Ay chinka chinka!
¡Ay, perdámonos, perdámonos!
 T'anpa uma mistisawan
Con una mestiza despeinada

¡Ay chinka chinka!
¡Ay, perdámonos, perdámonos!
 Isanka uma mistisawan
Con una mestiza con la cabeza como una canasta
 ¡Ay chinka chinka!
¡Ay, perdámonos, perdámonos!

A pesar de los mensajes contradictorios en estas dos estrofas, la actitud del protagonista de la coreografía con respecto a la Imilla es siempre la misma. Estas estrofas son repetidas mientras dura esta sección de la danza.

Las características del encuentro narrado en el *chinka chinka* son comunes en la tradición oral andina. En el llamado manuscrito de Huarochirí, una compilación de historias orales andinas ordenada por el padre Francisco de Ávila en el siglo XVII, se cuenta la historia del encuentro entre el *huaca*²⁴ Pariacaca y una mujer llamada Chuquisuso (Taylor y Avila 43–47). Pariacaca conoce a Chuquisuso durante su visita a la comunidad de la que ella era miembro. Al llegar a la comunidad, Pariacaca encuentra a la mujer llorando mientras regaba su chacra. El agua que bajaba del estanque de Chuquisuso no era suficiente para regar su campo, y su maíz se estaba secando. Habiéndose enterado de esto, Pariacaca le ofrece a Chuquisuso hacer brotar una gran cantidad de agua de su estanque, si es que ella accede a tener sexo con él. Chuquisuso le responde que solo tendrá sexo con él si Pariacaca primero hace salir el agua. El *huaca* accede, y la mujer logra regar todos sus campos. Cuando Pariacaca le pide a Chuquisuso que cumpla con su parte del acuerdo, esta le dice que mejor tengan sexo otro día. Como Pariacaca deseaba mucho a la mujer, le promete hacer que el agua de un río cercano llegue hasta su chacra. Ella le responde que solo cuando él haya hecho eso, tendrán sexo. Habiendo cumplido su parte del trato, nuevamente Pariacaca le pide a la mujer que tenga sexo con él, a lo cual ella accede, pero

imponiendo el lugar donde se acostarán. En su análisis del relato en busca de una contranarrativa que resalte la agencia femenina, Michael J. Horswell interpreta al personaje de Chuquisuso como una metáfora del ámbito cultural femenino. Para él, Chuquisuso “es representada con agencia” y, al imponer sus condiciones para tener sexo con Pariacaca, “negocia los términos de su unión con el *huaca* que está invadiendo su territorio” (131). Volviendo al *chinka chinka*, una lectura de la coreografía a través del marco propuesto por Horswell nos confirma que la danza presenta el cortejo entre dos protagonistas, Qolla varón e Imilla, ambos con agencia. Debido a esto, argumento que en esta parte de la coreografía la danza Qhapaq Qolla juega con y subvierte estereotipos sobre el varón andino que lo retratan como violento y salvaje. A pesar de que de primera impresión puede parecer que el Qolla varón está actuando de manera opresiva y, por tanto, violenta, la complicidad de la Imilla en el juego demuestra que el cortejo es deseado por ambos y que para que se consuma su unión, debe haber consentimiento tanto del varón como de la mujer.



Danzante Qolla e Imilla bailando dentro del círculo. Imagen tomada por el autor.

Luego que el Qolla varón alcanza a la Imilla y la lleva al centro del círculo formado por el resto de danzantes, la pareja procede a bailar. En ese momento, los otros danzantes se sueltan las manos y bailan manteniendo el círculo, moviéndose intermitentemente hacia

la derecha y la izquierda, y moviendo los brazos de arriba a abajo. Este es un momento de alta energía. El ritmo de la canción y la letra cambian. El *chinka chinka* concluye cuando la pareja se arrodilla en el suelo y el resto de los danzantes camina hacia ella hasta cubrirla completamente. Este momento sugiere un encuentro sexual. Habiendo cubierto a la pareja, los Qolla imitan el sonido que hacen las llamas, y luego saltan dando una media vuelta y escupen al cielo.

Los conceptos de *tinkuy*, *pampachay* y *yanantin* nos permiten entender el *chinka chinka* como un encuentro en el que se negocian distintas energías para formar un nuevo elemento. En la coreografía, se muestran el encuentro y la negociación de dos personajes, uno con energía predominantemente femenina y el otro con energía predominantemente masculina. Al iniciarse el encuentro, ambos personajes se demuestran mutuamente su interés en emparejarse. Luego, cuando el varón alcanza a la mujer y la lleva dentro del círculo formado por el resto de los danzantes, estos negocian sus diferencias a través de una danza. Esa danza es el momento del *pampachay*, donde las disparidades entre el hombre y la mujer son negociadas o “niveladas”. La energía de los danzantes en ese momento es particularmente alta. La letra de la canción también refleja la alta generación de energía, haciendo énfasis en el movimiento y la fuerza física:

Chayta ruwaspa gustukani
Haciendo eso siento gusto
 Chayta ruwaspa gustukani
Haciendo eso siento gusto
 Qaqa pataman qepiruspa
Cargándola a la cima de ese cerro
 Haqay pataman qepiruspa
Cargándola más allá a esa cima

Un aspecto para destacar acerca de esta sección de la letra de la canción es que hace

una velada referencia a un encuentro sexual. Es común que los *huaynos* (música tradicional andina) contengan frases con doble sentido. Que la canción indique que el varón está “cargando” a la mujer hacia una cima y que este acto le genera gusto puede ser claramente entendido como una metáfora de carácter sexual. Debido a eso, es importante resaltar que, al alcanzar a la Imilla, el Qolla varón no intenta tener sexo con ella inmediatamente. La danza precede al acto sexual. Esto resalta la importancia del proceso de negociación durante el encuentro y rechaza el estereotipo del hombre andino como violento y opresivo. Solo cuando la pareja ha negociado su relación a través de la danza, esta se arrodilla en el suelo y es cubierta por los demás danzantes.



Danzantes rodeando a la Imilla y preparándose para escupir. Imagen tomada por el autor. El encuentro sexual entre el Qolla varón y la Imilla resulta en la creación de un nuevo elemento. Ese *yanantin* contiene energías masculina y femenina, las cuales han alcanzado el equilibrio a través del proceso de negociación llevado a cabo durante el *chinka chinka*. En conversaciones con los miembros del Qhapaq Qolla, ellos han resaltado la importancia de los roles que cumplen las mujeres dentro de la danza. Uno de estos es cocinar tres comidas diarias para los músicos, danzantes e invitados durante toda la festividad. A pesar de que el equipo de cocineras usualmente cambia cada año, los danzantes las consideran parte de la danza. Por eso, durante la última noche de la

festividad, las invitan a bailar con ellos en señal de agasajo. Una de las cocineras que trabajó para el Qhapaq Qolla me comentó que cocinar durante la festividad la hizo sentir parte de la danza. Además, fue su manera de servir a la Virgen. Otro rol femenino vital en el Qhapaq Qolla es el de la Imilla. La Imilla es la segunda en jerarquía en el Qolla, solo por debajo del caporal, y una de las protagonistas de las coreografías de la danza. Un danzante que ha bailado de Imilla me comentó que, para él, personificar a la dama es un orgullo, ya que esta representa a las mujeres del altiplano y, durante la guerrilla, a la Virgen del Carmen.²⁵ Para el danzante, dos características que definen a la Imilla son su fuerza de carácter y su autoridad. La importancia de las cocineras y de la Imilla reflejan el valor de lo femenino en la danza. Y la coreografía del *chinka chinka* muestra que la energía femenina es un elemento constitutivo de la masculinidad del Qhapaq Qolla.

El *qhariwarmi* no es el único yanantin que se forma durante el *chinka chinka*. El final de la coreografía, cuando los danzantes imitan el sonido que hacen las llamas y escupen al cielo, muestra el nacimiento del Qhapaq Qolla, el llamero que es a la vez llama y humano. Esta unión entre lo humano y lo animal se da de manera simultánea a la descrita anteriormente, lo cual ilustra el dinamismo de los procesos de encuentro y negociación de diferencias. Un encuentro puede generar más de una unión y negociar más de una diferencia. La naturaleza híbrida humana/animal del Qhapaq Qolla es un elemento importante en la construcción de la masculinidad de los danzantes. Ellos dicen que uno de sus atractivos con las mujeres durante la fiesta es su “olor a llama”. Al valorar positivamente su conexión con los camélidos andinos, los danzantes subvierten otro estereotipo sobre de los ciudadanos Indígenas de los Andes; el que, en base a su

relación con su medio ambiente, les asocia características negativas como el primitivismo.²⁶ A través de la danza, los Qhapaq Qolla celebran los diversos elementos que constituyen al personaje y lo hacen *qhari*, (re)creando de esa manera una masculinidad conformada por la interacción y negociación de energías masculinas y femeninas, humanas y no humanas.

Reflexiones finales

En este texto he mostrado cómo los miembros de la danza Qhapaq Qolla exploran y (re)crean su masculinidad a través de la danza. En particular, he demostrado cómo los danzantes resisten y subvierten estereotipos acerca de la masculinidad andina, construyendo en el proceso una masculinidad fuertemente informada por la herencia de sus tradiciones Quechua. En este ensayo he explicado también la importancia de analizar prácticas culturales a través de marcos analíticos basados en las cosmovisiones de las sociedades en donde estas prácticas se originan. En el caso específico de los Qhapaq Qolla, el marco analítico utilizado me ha permitido estudiar cómo la danza utiliza y explora nociones Quechua de complementariedad durante la fiesta. Finalmente, he demostrado la importancia de la música y la danza en el desarrollo de las identidades de género en los Andes. A través de sus coreografías, los miembros de la danza Qhapaq Qolla constantemente exploran y (re)crean el significado de ser *qhari*, o, en otras palabras, de ser un varón andino.

Como mencioné anteriormente, las danzas de Paucartambo son importantes no solo en el desarrollo de identidades locales, sino también regionales y nacional. Por lo tanto, debemos considerar que la masculinidad construida por el Qhapaq Qolla de Paucartambo es también importante para el desarrollo de identidades

de género en otras regiones del Perú. En sucesivos estudios, debemos prestar atención a cómo las nociones de masculinidad andina desarrolladas en Paucartambo son diseminadas a través del territorio nacional. Además, debemos buscar comprender mejor cómo estas nociones son recibidas, exploradas y transformadas a través de cosmovisiones locales. Otro aspecto importante para analizar es cómo el auge del turismo en el Perú ha afectado el desarrollo de identidades de género en los Andes. Con respecto a este tema, considero importante estudiar cómo ciudadanos de los Andes emplean conocimientos considerados autóctonos para negociar ideas de género provenientes de fuera de sus comunidades, generando identidades de género basadas en cosmovisiones andinas, pero que a la vez incorporan estratégicamente nociones foráneas.

Las investigaciones enfocadas en explicar cómo factores socioculturales influyen en las identidades de género en el Perú nos ayudan a entender mejor cómo éstas se desarrollan y (re)crean. Además, nos llevan a aceptar la existencia de diversas masculinidades, las cuales se encuentran en constante proceso de (re)construcción. Volviendo al debate sobre de la violencia contra la mujer, un mayor entendimiento de cómo las masculinidades en el Perú son (re)creadas a través de cosmovisiones locales nos va a permitir analizar más profundamente cómo ideas que justifican la violencia de género son exploradas y negociadas durante el desarrollo de estas identidades.

Por otro lado, estudios sucesivos sobre masculinidad en los Andes nos ayudarán a comprender mejor la importancia de nociones autóctonas de complementariedad en el desarrollo de identidades de género a través de la región. Un enfoque basado en la complementariedad de género también nos puede permitir establecer conexiones entre

diferentes comunidades con herencia Indígena a través del hemisferio americano. Las posibilidades de realizar estudios relacionales acerca de las construcciones de género basadas en conceptos Indígenas en Latinoamérica son latentes. La activista Aymara Julieta Paredes, por ejemplo, argumenta sobre la necesidad de descolonizar las relaciones de género en su comunidad a través de nociones de complementariedad basadas en conocimiento Aymara. Un estudio generado en el marco de la Primera Cumbre de Mujeres Indígenas de las Américas celebrada en Oaxaca, México en el 2002 aboga por la construcción de un enfoque de género basado en conceptos de dualidad derivados de las propias cosmovisiones de los pueblos Indígenas (Dixon y Gómez Barrio). Además, la publicación de estudios recientes sobre masculinidades Indígenas en Anglo-Norte América (véase Anderson e Innes; Bissett Perea; McKegney; Tengan) abren la posibilidad de realizar conexiones entre comunidades Indígenas más allá de Latinoamérica. Analizar cómo poblaciones Indígenas a través del hemisferio se relacionan con nociones de complementariedad de género nos permitirá entender mejor cómo estos conocimientos se reflejan en las prácticas de esas comunidades, y cómo esas poblaciones han resistido imposiciones coloniales de género y sexualidad.

Notas

1. Uso la primera persona plural porque reconozco que, como varón peruano que viví la mayor parte de mi vida en Perú, yo también he interiorizado discursos y prácticas patriarcales que permiten y fomentan la violencia contra la mujer.

2. El Periodo Intermedio Temprano comprende aproximadamente desde el año 200 antes de Cristo, al año 600 después de Cristo. Se

inicia con el declive de la influencia cultural de la sociedad Chavín.

3. Las traducciones de los textos escritos en inglés son de mi autoría, a no ser que se especifique lo contrario.

4. La antropóloga Gísela Cánepa Koch y el intelectual paucartambino Segundo Villasante Ortiz han estudiado el rol de la Festividad de la Virgen del Carmen en la construcción de identidades en Paucartambo durante el siglo XX. Para más información sobre el rol de la música y las danzas en el desarrollo de identidades en otras partes de Cusco, recomiendo revisar los trabajos de las antropólogas Zoila S. Mendoza y Deborah A. Poole.

5. Escribo Indígena con mayúscula como muestra de respeto hacia las poblaciones Indígenas del hemisferio americano. Por esa misma razón, escribo también Quechua y Aymara con mayúscula. En las citas, he respetado el uso de mayúsculas y minúsculas del/la autor/a.

6. Para más información sobre la constitución de las élites peruanas y sus discursos sobre las poblaciones Indígenas, revisar las investigaciones de Marisol de la Cadena, Alberto Flores Galindo y Cecilia Méndez. Para discusiones acerca de la prevalencia de estos discursos en el cine peruano contemporáneo, ver los trabajos de D'Argenio y Dettleff.

7. La historiadora Cecilia Méndez discute la asociación entre lo andino y lo Indígena en su ensayo *De Indio a Serrano: Nociones de Raza y Geografía en el Perú (Siglos XVIII-XXI)*.

8. Cholo es un término popular utilizado para, entre otros, referirse a las personas que se ubican en una categoría intermedia entre mestizas/os e Indígenas.

9. *Chinkay* significa “perder” o “escapar” en Quechua.

10. Entre el 2016 y el 2019, realicé anualmente viajes a Paucartambo para realizar trabajo de campo durante la Festividad de la Virgen del Carmen. Esto me ha permitido observar las prácticas de la danza Qhapaq Qolla y entrevistar a distintas personas relacionadas con el grupo, incluyendo danzantes, exdanzantes y cocineras.

11. *Anti* en Quechua significa “oriente”. El Antisuyo era la parte este del imperio incaico.

12. “Mamacha” significa “mamita”. En Quechua, el sufijo -cha forma un diminutivo.
13. El *ch'arki* es un tipo de carne deshidratada, usualmente de llama, cerdo, res o cordero.
14. La *qañiwa* es un alimento similar a la quinua. Tiene un alto contenido de proteínas.
15. Aymara una de las lenguas Indígenas hablada en el Qollao.
16. *Uña* es Quechua para “cría”.
17. La información presentada en esta sección está basada en entrevistas y conversaciones informales que he tenido con los miembros de la danza Qhapaq Qolla durante mis viajes a Paucartambo para realizar trabajo de campo.
18. Platt explica que la palabra *yanantin* está compuesta por la raíz *yana-*, que significa “ayuda”, y la terminación *-ntin*, que hacer referencia a algo que “se encuentra en la naturaleza, implicando esto una totalidad, la inclusión espacial de una cosa dentro de otra, o la identificación de dos elementos como miembros de una misma categoría” (245).
19. *Qhariwarmi* es la unión de las palabras Quechuas *qhari*, que significa “varón”, y *warmi*, que significa “mujer”. El *qhariwarmi* es la unidad social primordial de las sociedades Quechua tradicionales. Allen indica que en Sonqo, las personas solteras son consideradas tanto “desafortunadas” como “antinaturales” (60).
20. Qoyllur Rit'i en Quechua significa “nieve resplandeciente”.
21. *Yawar mayu* se traduce como río de sangre. En Quechua, *yawar* significa “sangre” y *mayu* es “río”. *Yawar unu* puede ser traducido como “agua sangrienta”, ya que *unu* significa “agua”. El *yawar mayu* o *yawar unu* es una coreografía en la que danzantes, en parejas, se dan latigazos en las pantorrillas. Ambos nombres, *yawar mayu* y *yawar unu*, son utilizados para referirse a la misma coreografía.
22. La música cumple un papel esencial durante los procesos de *pampachay*, y en general durante toda la peregrinación. Mendoza indica que la caminata es siempre acompañada por música, la cual marca el ritmo de la marcha y media los diferentes encuentros que se dan en el camino (“The Musical Walk” 133–34).

23. Agradezco a Zoila Mendoza por su ayuda en la traducción de la letra del *chinka chinka*.

24. Gerald Taylor traduce *huaca* como “ser sagrado (masculino o femenino); la manifestación material de dicho ser sagrado y el santuario donde se practicaba su culto” (19).

25. La guerrilla es uno de los eventos principales de la festividad. En ella, se representa una batalla entre los Qhapaq Qolla y los Qhapaq Ch'unchu. Los Qhapaq Ch'unchu representan a la población Indígena de las zonas selváticas de Paucartambo. La guerrilla termina en la victoria de los Qhapaq Ch'unchu, quienes luego de matar al caporal del Qhapaq Qolla, se llevan consigo a la Imilla. Los miembros del Qhapaq Qolla describen este evento como una lucha por la Virgen del Carmen, representada por la Imilla.

26. Un ejemplo reciente de este estereotipo es el discurso del expresidente del Perú Pedro Pablo Kuczynski durante un encuentro empresarial en el 2006. Kuczynski mencionó que algunas ideas económicas de los pobladores andinos se debían a que en partes de los Andes la altura no permite que el oxígeno llegue al cerebro.

Obras citadas

- Allen, Catherine J. *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. 2a ed., Smithsonian Institution P, 2002.
- Anderson, Kim y Robert Alexander Innes. *Indigenous Men and Masculinities: Legacies, Identities, Regeneration*. U of Manitoba P, 2015.
- Barrig, Maruja. *El Mundo al Revés: Imágenes de La Mujer Indígena*. CLACSO-Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001.
- Bissett Perea, Jessica. “Audiovisualizing Iñupiaq Men and Masculinities on The Ice.” *Critically Sovereign: Indigenous Gender, Sexuality, and Feminist Studies*, Duke UP, 2017, 1–44.
- Cánepa Koch, Gísela. *Máscara, Transformación e Identidad En Los Andes: La Fiesta de La Virgen Del Carmen Paucartambo-Cuzco*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

- Classen, Constance. *Inca Cosmology and the Human Body*. U of Utah P, 1993.
- D'Argenio, Maria Chiara. "A Contemporary Andean Type: The Representation of the Indigenous World in Claudia Llosa's Films." *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 8.1 (2013): 20–42. doi:10.1080/17442222.2013.768460.
- de la Cadena, Marisol. *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, 1919-1991*. Duke UP, 2000.
- Dettleff, James. "Andean Female Representation in Peruvian Films from the Internal Armed Conflict." *Mediaciones* 14.21 (2018): 1–16.
- Dixon, Bernardine y Nuria Gómez Barrio. *Género Desde la Visión de las Mujeres Indígenas: Primera Cumbre de Mujeres Indígenas de las Américas, Oaxaca, México, 2002*. Centro de Estudios e Información de la Mujer Multiétnica CEIMM-URACCAN, 2005.
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando Un Inca: Identidad y Utopía En Los Andes*. 4a ed., Editorial Horizonte, 1994.
- Gero, Joan M. "Feasts and Females: Gender Ideology and Political Meals in the Andes." *Norwegian Archaeological Review* 25.1 (1992): 5–30. doi:10.1080/00293652.1992.9965542.
- Harris, Olivia. "From Asymmetry to Triangle: Symbolic Transformations in Northern Potosí." *Anthropological History of Andean Politics*. Cambridge UP; Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1986, 260–80.
- Horswell, Michael J. *Decolonizing the Sodomite: Queer Tropes of Sexuality in Colonial Andean Culture*. U of Texas P, 2005.
- McKegney, Sam. *Masculindians: Conversations About Indigenous Manhood*. Michigan State UP, 2014.
- Méndez, Cecilia. "De Indio a Serrano: Nociones de Raza y Geografía en el Perú (Siglos XVIII-XXI)." *Histórica* 35.1 (2012): 53–102.
- . "Incas Sí, Indios No: Notes on Peruvian Creole Nationalism and Its Contemporary Crisis." *Journal of Latin American Studies* 28.1 (1996): 197–225. doi:10.1017/S0022216X00012682.
- Mendoza, Zoila S. *Al Son de la Danza: Identidad y Comparsas en el Cuzco*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.
- . *Crear y Sentir lo Nuestro: Folclor, Identidad Regional y Nacional en el Cuzco, Siglo XX*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- . "Exploring the Andean Sensory Model: Knowledge, Memory and the Experience of Pilgrimage." *Ritual, Performance and the Senses*, Bloomsbury Academic, 2015, 137–52.
- . "The Musical Walk to Qoyllor Rit'i: The Senses and the Concept of Forgiveness in Cuzco, Peru." *Latin American Music Review* 38.2, (2017): 128–49. doi:10.7560/LAMR38202.
- . *The Pilgrimage to the Sanctuary of the Lord of Qoyllur Rit'i: The Walk Experience*. Berkeley Media, LLC, 2015.
- Paredes, Julieta. *Hilando Fino: Desde el Feminismo Comunitario*. El Rebozo; Zapateándole; Lente Flotante; Es cortito que's palargo; AliFem AC, 2013.
- Platt, Tristan. "Mirrors and Maize: The Concept of Yanantin Among the Macha of Bolivia." *Anthropological History of Andean Politics*. Cambridge UP; Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1986, 228–59.
- Poole, Deborah A. "Accommodation and Resistance in Andean Ritual Dance." *TDR* 34.2 (1990): 98–126. doi:10.2307/1146029.
- Silverblatt, Irene. *Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*. Princeton UP, 1987.
- Taylor, Gérald y Francisco de Avila. *Ritos y Tradiciones de Huarochirí*. Ed. bilingüe quechua normalizado-Castellano, Instituto Francés de Estudios Andinos; Instituto de Estudios Peruanos; Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008.
- Tengan, Ty P. Kāwika. *Native Men Remade: Gender and Nation in Contemporary Hawai'i*. Duke UP, 2008.
- Villasante Ortiz, Segundo. *Paucartambo Provincia Folklórica: Mamacha Carmen*. 2a ed., CONCYTEC, 1989.