



José Rovira: *Cullawa*.

Fuente: *La Paz en su IV centenario, 1548-1948*, Buenos Aires.

El amor romántico en las danzas y canciones de la fiesta del Gran Poder

Romantic Love in the Dances and Songs of the Festivity of the Gran Poder

Bismarck Pinto Tapia*

Resumen

La Entrada del Señor del Gran Poder es una expresión popular del sincretismo andino y occidental. Históricamente evoluciona de ser una fiesta de barrio hacia una compleja organización festiva ciudadana. La apropiación de la ciudad se hace en niveles transgresores de lo establecido al amparo de la religiosidad. Desde las teorías del concepto de amor de Sternberg, y las actitudes del amor de Lee, se analizan las danzas y canciones para identificar la evolución del concepto de amor en la cultura paceña. Concluye en la presencia del amor romántico como construcción social reivindicativa de lo erótico y lo tierno.

Palabras clave: Entrada del Señor del Gran Poder; concepto de amor, actitudes hacia el amor; etapas del amor; emancipación femenina; cultura paceña.

Abstract

The *Entrada del Señor del Gran Poder* is a popular expression of Andean and Western syncretism. Historically it evolves from being a neighborhood party

* Dr. en Psicología. Docente de la Universidad Católica Boliviana "San Pablo".
Contacto: bpintot@ucb.edu.bo

to a complex city festive organization. The appropriation of the city is done at levels that violate what is established under the protection of religiosity. From the theories of the concept of love of Sternberg, and the attitudes of the love of Lee, the dances and songs are analyzed to identify the evolution of the concept of love in the La Paz culture. It concludes in the presence of romantic love as a social construct for the erotism and tenderness.

Key words: Entrada del Señor del Gran Poder; Concept of love; Attitudes towards love; Stages of love; Female emancipation; La Paz culture.

1. Introducción

El presente artículo versa sobre la evolución del concepto de amor en la ciudad de La Paz, para ello se considera la Fiesta del Señor del Gran Poder, donde se patentizan los criterios sociales en la construcción del amor desde el erotismo y la sensualidad. Estos factores se pueden identificar en las danzas y canciones; demostraré a partir de su análisis la reivindicación del amor romántico.

El amor es una construcción social, su presencia en la cultura ha producido cuestionamientos acerca de su definición y sus componentes. Platón, en *El Banquete* (2000), ofrece una exquisita discusión sobre si el amor es la diosa *Afrodita Urania*, representante del amor ideal, o *Afrodita Pandemia*, el amor erótico. La *Biblia*, por su parte, lo identifica como *ágape*, el amor desinteresado.

Estas disquisiciones están presentes en el estudio científico del amor. Lee (1973, 1977) identificó varias actitudes hacia el amor: *ágape*, la caridad; *eros*, amor erótico; *ludus*, conquista; *manía*, referido a la posesión; *storge*, amistad, y *pragma*, el amor racional. Posteriormente, Sternberg, utilizando el análisis factorial, identificó tres componentes del amor: pasión, intimidad y compromiso. La combinación de los tres elementos da lugar a siete distintos tipos de amor: encaprichamiento, amor vacío, amor fatuo, amistad, cariño, amor romántico y amor pleno (Sternberg y Grajek, 1984; Sternberg, 1998).

El amor romántico se sustenta en los sentimientos, principalmente en el deseo sexual y la ternura (Fisher, 2004). Según el modelo de Sternberg (1998), corresponde a la presencia de la pasión y la intimidad. Es un amor efímero porque depende de la intensidad y la duración de los sentimientos. Es un falso amor, alejado de la importancia del compromiso y el reconocimiento legítimo de la existencia del otro, no busca la aceptación, sino que procura la manutención de la pasión a costa del dominio y la sumisión (Pinto, 2013).

Los últimos estudios acerca de los factores vinculados con el ajuste marital fueron realizados por Rusbult y colaboradores (2009), quienes identifican al compromiso como el fundamento del amor. El compromiso posee tres componentes: satisfacción, calidad de la elección e inversión. Este enfoque y los fundamentos epistemológicos del amor como legitimación del otro (Maturana, 1997) indican que el amor romántico en sí mismo no hace al amor, sino la decisión de estar juntos y el reconocimiento del otro como una persona digna de libertad; amar es sacar siempre lo mejor del otro (Rusbult, Finkel y Kumashiro, 2009).

El amor, al construirse socialmente, depende del momento histórico. El amor romántico surge durante la Edad Media, asociado al amor cortés presente en la poesía lírica, se trata de un amor fundamentado en la adoración a una dama inalcanzable, es la meta de los caballeros y es ajeno al matrimonio; la osadía de los caballeros medievales era conquistar a la hermosa mujer casada (Navarro, 2017). En esos lazos románticos priman las sensaciones eróticas y la idealización de la amada (Candau Chacón, 2009).

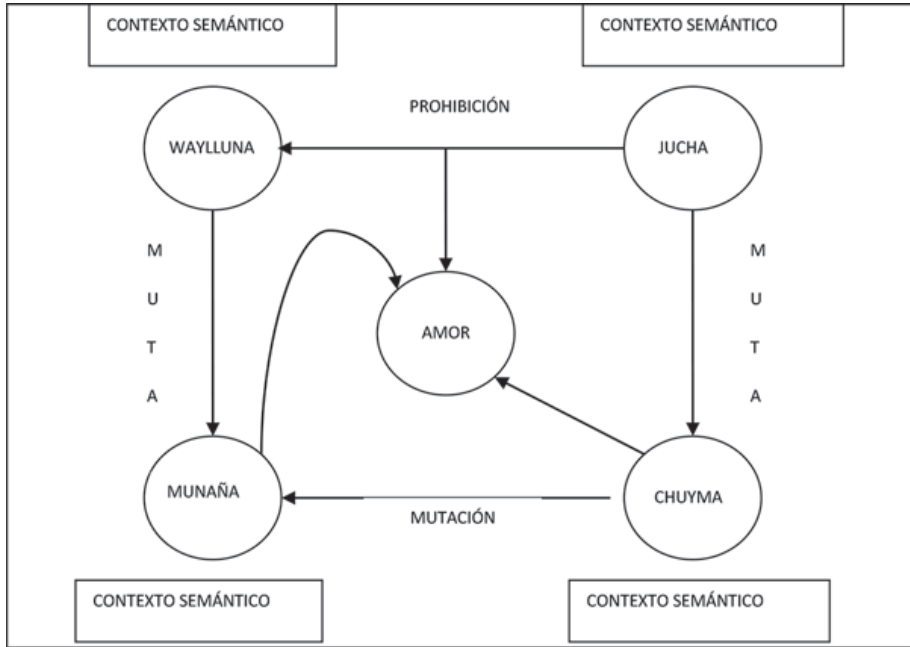
La pasión contiene dos elementos: el deseo sexual y la ternura (Yela, 1996). La ternura asociada al apego¹ es el sentimiento de bienestar y consuelo, determina la condición afectiva del amor (Feeney, 2008). Es posible identificar su integración al deseo sexual durante las dos grandes guerras del siglo XX (Navarro, 2017b), tiempos de la nostalgia y las reivindicaciones laborales de la mujer.

Durante la primera etapa de la Conquista, los aymaras utilizaban la palabra *waylluna* para expresar la palabra amor como verbo (Bertonio 1952 [1612]). No existe ese término en el aymara actual, donde se utiliza el verbo *munaña* (querer), sinónimo de desear. Por eso se puede decir: *anchhiajj t'ant'amp ki-sump munaskta* (en este momento estoy deseando un queso); o en el sentido de quererse, *munasiña*, cuando se expresa *chacha warmijj jiwankam munasiñaawa* (los esposos deben quererse hasta la muerte) (Cotari, Mejía y Carrasco, 1978). Es posible considerar al término *munaña* como referido al apego (Pinto, 2011).

La forma antigua de *waylluna* se asocia con la expresión pasional del amor. La palabra para designar el amor erótico aymara ha sobrevivido en la danza del *wayñu*. Los españoles asociaron *waylluna* al pecado, Bertonio utiliza la palabra *hocha* para enunciar al pecado, actualmente se escribe *jucha* (Cotari, Mejía y Carrasco, 1978, p. 143). En resumidas cuentas, la Conquista española arrasó con el placer sexual de los aymaras, inculcando la sensación de culpa al deseo

1 Apego, del inglés *attachment*, es el proceso relacional del niño con sus cuidadores; determina la manera de reaccionar ante la separación. Proceso relacional afectivo que se activa en las relaciones románticas.

libidinal y borrando la palabra *waylluna* de su vocabulario. Luego *munaña* se refirió al corazón, *chuyma*, quedando de esa manera erradicada la semántica erótica del amor. La siguiente figura muestra las transformaciones semánticas del concepto:



Los distintos contextos semánticos para la construcción del concepto aymara del amor (elaboración propia)

El concepto del amor está ligado a la representación social de la mujer, y ésta ha evolucionado notablemente en el siglo XX. A partir de Gómez (2011), es posible identificar tres tipos de mujeres: la madre-esposa, la mujer intermedia que trabaja para el marido y la mujer emancipada. Las sociedades tradicionales tienden a mantener a la mujer en el rol de madre y servidora del marido. Las revoluciones femeninas han desbaratado ese ideal de mujer, reemplazándolo con la mujer independiente del varón, situación que requiere un tránsito conformado por las mujeres indecisas, sometidas a una doble jornada: casa y trabajo (Pinto, 2012).

La convivencia romántica se establece en un ciclo vital, comprende las siguientes etapas: atracción, enamoramiento, desencanto, lucha de poder, emancipación y consolidación del vínculo (Pinto, 2012). El enamoramiento origina el amor romántico, la pareja enfrenta una situación emocional compleja, termina derivando en la idealización del otro. Por lo tanto, ocurrirá el desencanto y con

él nace el amor: la decisión de aceptar al otro independientemente de expectativas (Pinto, 2016).

2. La fiesta del Gran Poder

El carnaval europeo es la oportunidad para dar rienda suelta a los deseos carnales (Harris, 2006). En Latinoamérica, las naciones oprimidas por el yugo europeo vieron en el carnaval la oportunidad para expresar su malestar y burlarse de los opresores (Iturri, 1998). La fiesta entraña irreverencia con lo establecido, las mascaradas de Venecia permitían el desborde del amor erótico como lo hace hoy el “prende”, tradición de los jóvenes paceños para dar rienda suelta a los juegos eróticos sin coito y sin compromiso (Pinto, Alfaro y Guillén, 2010). Veremos a continuación cómo la fiesta inmersa en un contexto religioso ha permitido la reivindicación del amor romántico.

La fiesta de Jesús del Gran Poder se remonta a los años 1922 o 1923, nace en el barrio Chi'jini, como actividad de la zona. Con el pasar de los años, ante un conflicto sobre la primacía de uno de los dos templos del Gran Poder, se organiza una celebración con música y danza en la calle Max Paredes, denominada Entrada General de Comparsas, durante 1946. Recién en los setenta la fiesta dejó de ser exclusiva del barrio y se extendió desde el Cementerio General hasta la esquina Sagárnaga-Max Paredes. En 1975, la Entrada del Señor del Gran Poder (ESGP) se prolonga hasta El Prado (Albó y Preiswerk, 1986).

La fiesta del Señor del Gran Poder se organiza en varias etapas: preparativos, convite, la “Entrada” y el domingo. Cada una de ellas requiere de ritos imbuidos en creencias católicas, siendo la central la veneración del Señor y la precisión del cumplimiento de sus favores ante la promesa de bailar hasta agotarse (Mantilla, 1993).

En el estudio de Aguilar y Fernández (2009), el 79% de la muestra de bailarines católicos manifestó su motivación para bailar ligada con la devoción religiosa; otro estudio confirma estos hallazgos (Tintaya, 2012). En el estudio de Rico y Fernández (2008), se encontró que hay dos motivaciones contradictorias: por un lado, la fe; por otro, la diversión, lo cual genera disonancia cognitiva². Sin embargo, en otro estudio realizado sobre el Carnaval de Oruro se estableció que los bailarines obtienen beneficios políticos, sociales y económicos expandiéndose al ámbito socio-laboral y familiar; incrementan su auto-

2 Término acuñado por el psicólogo social Festinger, hace referencia a la contradicción interna del sistema de creencias que percibe alguien que actúa en contra de ellas, debido a la incongruencia entre su pensar y actuar.

eficacia y se sienten más cercanos a Dios; además sienten emociones intensas al bailar; como ganancia adicional, mejoran en su estado físico. Por lo tanto, no se produce ninguna disonancia debido a que se alcanzan más beneficios que desventajas (Aráoz y Gómez, 2011).

3. La participación de la mujer en la fiesta del Gran Poder

La presencia de la mujer en las fraternidades de la ESGP fue evolucionando. Por ejemplo, en la Morenada estaba prohibida la su participación; algunos varones, como parte de su promesa, se disfrazaban de cholas (Rojas, 2015). Con el paso del tiempo, se incluyeron las *chinas*, mujeres que resaltan sus atributos eróticos. A partir del 2000, cuando ya no era excepcional la presencia de las mujeres, se incluye al *Whapuri* en la kullawada, un personaje travestido (Pérez, 2016).

La organización del grupo representante de la fraternidad durante la ESGP sigue un estricto orden: encabeza un letrado indicando de qué fraternidad se trata; luego está el estandarte portado por alguien prestigioso del grupo; después danzan los directivos y detrás de ellos los bailarines. La distribución de los bailarines tiene el siguiente orden: “el poder por delante”, frecuente en los grupos tradicionales; seguido de los varones, primero, y después las mujeres; le siguen las “chicas bonitas”, las denominadas figuras y las chinas, vestidas con mini polleras y botas; a continuación, viene el grupo en pleno y, en algunos conjuntos, filas de muchachos al lado de muchachas (Albó y Preiswerk, 1986).

Vale la pena indicar que los orígenes de esta fiesta fueron eminentemente gremiales. Con el paso del tiempo, la clase media se apropió de la fiesta, para ser más precisos, desde los años de la dictadura de Banzer. Antes se lo asociaba a un pequeño *kuti*, es decir, era una transformación manifiesta en la integración del mundo aymara al mestizo, considerado como un *Pacha andino*. La apropiación se llevó a cabo gradualmente, la connotación religiosa-nativa se asoció con la globalización, influenciando en la reivindicación de la mujer, plasmada en la participación de bailarinas tanto en el carnaval orureño como en la Festividad del Gran Poder (Romero, 2009).

La incorporación de grupos universitarios determinó la inclusión protagónica de la sensualidad femenina. El ejemplo lo tenemos en la Fraternidad Caporales Universitarios de San Simón, fundada en 1978, que participa por primera vez

en el Carnaval de Oruro en 1979 y actualmente también lo hace en la ESGP paceña (Cámara de Senadores, 2017). Se trata de un conjunto de danzarines con características diferentes de las fraternidades tradicionales; está compuesto por varones y mujeres con trajes llamativos y sensuales, quienes bailan realizando piruetas que resaltan sus atributos físicos, poniendo en evidencia la belleza masculina y femenina. Participar de este conjunto requiere pasar por una evaluación que destaque la belleza de los postulantes y la solvencia monetaria (Caporales San Simón Fanpage, 2016).

Las danzas tradicionales no se enfocaban en la belleza femenina o masculina, sino que mostraban en su coreografía algún relato, como en el caso de la morenada, cuya connotación simbólica se relaciona con la marcha de los morenos hacia la muerte. De 67 conjuntos, 21 son morenadas; por eso es posible afirmar que la ESGP se puede sintetizar en la morenada (Barragán y Cárdenas, 2011).

En la evolución de la morenada, desde su primera aparición en los años veinte hasta la presencia de la *chola fashion* en los últimos años, se hace patente el empoderamiento femenino. Dado que el concepto de amor es inseparable del desarrollo histórico de la emancipación femenina, deberíamos encontrarnos con su construcción estudiando los cambios suscitados con la presencia femenina en esta danza. Inicialmente era una danza de exclusividad masculina, porque el golpeteo de los pies sobre la *Pachamama* no debían hacerlo las mujeres. De ahí que las mujeres sólo podían acompañar cuidando a los varones sin bailar (Romero, 2009).

Posteriormente se incluyeron varones travestidos para representar a las *cholitas*. Recién en 1971 se incluyeron a las hijas de los bailarines con la función de ayudarlos en el camino. Sin embargo, se insertaron en el grupo de danzantes con sus vestimentas elegantes, y poco a poco se hicieron protagonistas, dejando el “lugar” de acompañantes.

Se forjan dos grupos importantes de bailarinas: cholos morenos y *chinas*. Se diferencian por los atuendos: las cholos morenos usan vestimentas tradicionales, mientras que las *chinas* se visten con ropas coquetas con *mini polleras*.

Las mujeres que son las actrices principales de las morenadas son las *cholitas*, denominadas también *cholitas morenas*, y las *chinas*³. Se diferencian por la indumentaria. Las *cholitas* son de pollera más tradicional, las *chinas* son el personaje que retrotrae a la negra coqueta, que usa la pollera hasta la rodilla (Rojas, 2015). A ellas se les suma encabezando el grupo de mujeres, la *figura*,

3 En quechua, *china* significa, mujer, hembra.

mujeres hermosas desde los cánones de belleza femenina occidentales: jóvenes, esbeltas, con el busto prominente y las caderas anchas.

Otro personaje importante es la reina de la fraternidad, postulante a *Palla*⁴. La elección de la *Palla* es un evento muy importante⁵. Inicialmente en los noventa se la denominaba Reina del Gran Poder, luego se eligió el término “*palla*” y hace dos años se ha retomado el término “reina”. Con este personaje se termina por consolidar la presencia de la mujer en la ESGP.

Según Delfín, Escobar y Delfín (2011), existen cuatro cholas presentes en la ESGP: las cholas propiamente dichas, las cholas paceñas de antaño, las cholas paceñas estilizadas y las cholas paceñas *transformers*. Las cholas paceñas propiamente dichas se identifican por haber vestido siempre la pollera, danzan con elegancia y las más adineradas llevan adornos lujosos, además de zapatos finos, polleras de lujo, sombrero *borsalino*⁶ y manta de vicuña, además de prendas andinas como el *tupu*, las *tullmas*, las fajas y trenzas, mostrando la simbiosis entre las culturas occidentales y las andinas. Danzan en grupos masivos ordenados en filas con cholas guías que van marcando la coreografía con gestos y silbatos.

Las cholas paceñas de antaño se presentan como el símbolo del mestizaje y el proceso de transición cultural; visten con ropas de antaño dejando entrever la estética del barroco mestizo: alhajas, encajes, sombreros de fieltro blanco y blusas de seda coloridas; también son llamadas *ñaupa cholas*.

Luego están las cholas paceñas estilizadas; se trata de jovencitas con vestimentas sensuales, llevan minipollera y blusa escotada. Las *figuras* además calzan botas altas y en los caporales usan zapatos de tacón y sombreritos de copa baja.

Por último, están las cholas *transformers*. Son las mujeres de vestido disfrazadas de cholas, que usualmente se confunden con las cholas morenas del grupo más numeroso. Entre éstas se pueden ver mujeres extranjeras, rubias y pelirrojas.

Actualmente hay un nuevo tipo de bailarinas que no solamente se dejan ver en la ESGP, sino en los medios de comunicación visual, denominado las cholas *fashion* o divas de pollera. Aparecen con todo su donaire en los calendarios del Gran Poder desde el año 2015, y visten con escote y corsé⁷. Estas mujeres

4 Elegida, en aymara.

5 Lo sé de primera mano porque mi hija, Selene Pinto, fue la Reina de la Fraternidad Llamrada San Andrés y elegida Palla del Bicentenario el año 2009.

6 El Borsalino era un negocio de ropas en Alessandria, donde se inventó un tipo de sombrero de fieltro que, por antonomasia, se llamó *borsalino*. Es un sombrero muy requerido por las cholitas adineradas (Recoaro, 2014).

7 Al respecto, consultar Cholitas Paceñas (3-10-19).

suelen ser nietas o hijas de cholos paceñas auténticas, ya no visten de pollera y sólo lo hacen para bailar y modelar. Su apariencia tiene que ver con el anhelo de verse hermosas dentro de los patrones estéticos occidentales, sin abandonar la valoración de la pollera. Las reglas de la ESGP generalmente rechazan las vestimentas sensuales; en esos casos, las cholos *fashion* danzan con ropas “aceptables”; sin embargo, retoman los atuendos eróticos para sus presentaciones públicas (Anzoleaga y Cajías, 2016).

Bailar en la ESGP determina una distinción social, y además permite realizar lo prohibido gracias al amparo de la devoción religiosa. No es lo mismo bailar en una morenada que en los *waka waka*, de ahí las exigencias rigurosas de las fraternidades para aceptar miembros. Bailar en una fraternidad de morenos otorga un importante estatus social, facilita estrechar lazos con personas del mismo nivel y establece redes sociales; así se es reconocido socialmente. Innegablemente, bailar en una fraternidad demuestra el poder económico y simbólico de los danzarines (Guaygua Choquehuanca, 2001).

Así como la ESGP es la expresión de la inserción aymara en la cultura mestiza paceña, lo es también en la manifestación de los sentimientos románticos como rebelión ante la prohibición de lo erótico. Cuando apreciamos la actual morenada y la comparamos con la antigua, se percibe la presencia de dos grupos, el primero, de los morenos, asociada al motivo de la coreografía original, y el de las mujeres. Lo mismo ocurre en la diablada, si bien es más factible mimetizar a las chinas con la coreografía. Así, la mujer aprovecha la ocasión para sentar precedente de su importancia en la construcción social de la identidad paceña.

Los atuendos femeninos se fueron haciendo cada vez más eróticos, favorecidos por el ingreso de grupos juveniles como los caporales. Siguiendo las etapas de la relación conyugal, los movimientos de las danzarinas y las vestimentas se relacionan con las etapas de la atracción y el enamoramiento, las que tienen como sustrato al amor. Es una notable reivindicación del amor romántico y de la feminidad sensual como respuesta a la prohibición de lo sexual.

Esta reivindicación visible en las danzas también lo está en la música y las canciones que las acompañan. La música ha evolucionado de ritmos monótonos a los ágiles y coloridos. Las bandas tradicionales han dado lugar a la *banda espectáculo* promovida por la Banda Intercontinental Poopó⁸. Las letras de las canciones tienen temas de amor y la temática está asociada generalmente a la fidelidad y a la traición (Rossells, 2011).

8 Sobre esta banda, consultar Banda Intercontinental Poopó (3-10-19).

4. Características de las danzas en relación con el amor romántico

Analizaré a continuación algunas danzas y sus respectivas canciones. Para su descripción utilizaré principalmente la guía de la Comisión de Cultura de la UMSA (Universidad Mayor de San Andrés, 2006). Las letras las he transcrito principalmente de YouTube.

- a) Llamerada: es una de las danzas más antiguas. Expresa la relación del hombre con los auquénidos. Es una danza mimética. Intenta imitar la actividad de los arrieros con sus llamas. Ingresan por filas de hombres a los costados y las mujeres en filas al centro; los varones tienen la misión de cuidar a las chicas. Las mujeres danzan con pasos ágiles y sensuales, mientras que los varones imitan en su danzar a las llamas y a los arrieros⁹. La canción más representativa de la Llamerada San Andrés es “Mi llamita”, que tiene doble sentido: expresa la tristeza por haber perdido una llamita; sin embargo, claramente hace referencia a la ruptura amorosa¹⁰. Otra canción es explícita en relación a la ruptura¹¹. Esta danza es la manifestación de la nostalgia amorosa.
- b) Kullawada: baile mimético que imita la acción de hilar. Es el relato del *ayllu Killarwa* —un mito aymara—, desterrado como castigo por el *Mallku Inti Wilca*. También se indica que es una danza de amor. Los danzarines son liderados por un *whapuri*, quien conduce a los desterrados hacia nuevos parajes. Los varones se mueven con cadencia femenina, denotando un erotismo sensual. Las muchachas a la par manifiestan movimientos sexualmente provocativos¹². Las canciones reflejan el dolor de la traición¹³, resaltando la infidelidad¹⁴. En otros

9 Sobre la llamerada, revisar Dempna (26 de junio de 2014).

10 “He perdido a mi llamita y no pierdo la esperanza de volverla a encontrar. He perdido a mi llamita y no pierdo la esperanza de volverla a encontrar. Si tú la vieras por aquellos cerros *mamitay* mándamela urgente. Si tú la vieras por aquellos cerros *mamitay* mándamela urgente. Así se baila llamero con la llamerada San Andrés” (música y letra del grupo Alaxpacha, Martínez, 2014).

11 “Sólo quiero que me toquen llamerada, para recordar tus lindos ojitos negritos. No importa que la distancia nos separe. Te amaré por siempre” (música y letra del grupo Yara, Roncon Music, 7-6-2014).

12 Ver al respecto Ricardo (23 de mayo de 2016).

13 “Hoy me pides volver, amorcito, eres una ingrata, pero no puedo volver contigo, me traicionaste” y “Dime que me quieres con todo tu amor, y si no me quieres mejor dímelo, porque te quiero mi amor, linda *kullawita*. No quiero sufrir más, no quiero llorar más, si tú no sientes nada, pero dime la verdad” (ambas, letras y música de la banda Mayas Amantes, Mallku Cassidy, 2 de noviembre de 2017).

14 “Ese daño tan cruel que me has causado, mujer infiel, me culpaste de algo, de algo que no cometí, traicionaste a mi corazón, tu orgullo no te durará, mejor me voy de tu lado a buscar otro amor” (letra y música de la banda Mayas Amantes, David Davidcito, 8 de noviembre de 2016).

casos son canciones de conquista en las que el pretendiente ruega a la cholita para la aceptación de su amor¹⁵. Es la manifestación del amor romántico en las facetas de la ruptura y de la conquista. Vale la pena indicar la irreverencia con la masculinidad al promover movimientos afeminados en los varones y la presencia de homosexuales travestidos como *whapuris*.

- c) Caporales: creada por los hermanos Estrada, fue presentada por primera vez en 1969, inspirada en la saya yungueña. Se enaltece al poder simbolizado por el látigo. En los albores de la danza, las mujeres se pintaban el rostro de negro para emular a las mujeres de origen africano. La vestimenta resalta las particularidades del erotismo masculino y femenino. Los varones llevan magas abullonadas y hombreras, pantalones blancos, botas altas con cascabeles; el traje presenta relucientes bordados. Las mujeres visten sombreritos de colores adornados con piedras coloridas, blusas livianas con escote y hermosos bordados, minipolleras de color que permiten ver los calzones, y zapatos de taco. Otras muchachas visten atuendos masculinos; son las *machas*, más altas que el resto de las danzarinas, quienes realizan coreografías de los varones. Esta danza es la que patentó la presencia juvenil y la belleza sensual en la ESGP. Las mujeres bailan en grupos, al igual que los varones; ellas van delante moviendo las caderas, mientras los muchachos se esfuerzan por realizar preciosas acrobacias. Es la manifestación del coqueteo de las mujeres y el afán de los varones, quienes compiten para mostrarse como los más fuertes. La mayoría de las canciones se relacionan con el enamoramiento, como la famosa “Por qué me enamoré de ti”¹⁶, o con la ruptura amorosa, como “Llorando se fue” o “Veneno para olvidar”¹⁷.
- d) *Thinkus* (encuentro en quechua); hace referencia a las peleas rituales de la fiesta de la Cruz en Macha (Potosí). Durante la danza, las mujeres hacen círculos, mientras los hombres zapatean y hacen amagos

15 “Muchachita linda pacañita, ¡ay!, no me niegues ese tu cariño, mira que solo yo te quiero a ti porque eres tú la flor de mi alma, si quieres tú que me aleje de ti, será imposible negra de mi alma, esos lunares que tienes mi amor un día serán de mí” (Morenada Intocables Cochabamba, 21 de febrero de 2011).

16 “Por qué me enamore de ti. La Luna no fue culpable. Ni tus ojos la razón. No fue culpa de tus besos. Sino de mi corazón. Si yo hubiera sospechado. Que enamorarse era así. No me hubiera enamorado. Ni mucho menos de ti” (letra y música del grupo Kory Wayras, Acarapi, Eulogio, 24 de marzo de 2019).

17 “Llorando se fue, y me dejó sólo sin su amor, solo estará, recordando este amor, el tiempo no puede borrar. Solo estará, recordando este amor...” (letra y música de Los Kjarkas) (Maldonado, 8 de julio de 2016). “Para olvidar tu querer chiquita, para dejarte de amar negrita, voy a tomar veneno para olvidar, no llores por ese amor que nunca supiste corresponder, voy a tomar veneno para olvidarte, quiero olvidar este afecto, quiero morir quiero apagar mi dolor...” (letra de Américo, Américo la voz, 13 de septiembre de 2019).

de violencia¹⁸. La coreografía final imita las peleas rituales entre los hombres; las mujeres se encargan de levantar a los heridos. La vestimenta imita la tradicional: la mujer lleva vestidos largos de bayeta negra, tiene todo el cuerpo cubierto, mientras los hombres visten ropa cómoda para la contienda. Si bien la danza no presenta atisbos de erotismo y sí de violencia, las canciones se refieren a la conquista amorosa y alientan el amor liberal dentro de un contexto machista¹⁹.

- e) Potosí: los danzantes tratan de provocar a las mujeres con sus movimientos. Esta danza, originaria de Potosí, Cochabamba, y Potobamba, Potosí, representa el recojo del agua y el galanteo a la mujer. La coreografía imita el acarreo de agua, los varones expresan gestos seductores y graciosos, mientras las mujeres bailan melodiosamente. El varón baila portando su charango y un pequeño sombrero que no le cubre toda la cabeza, lo que le sirve para añadir gestos a su coqueteo. La danza explicita el coqueteo de la conquista²⁰. En coplas sencillas, las letras enfatizan el consuelo ante la ruptura amorosa o canciones de galanteo²¹.
- f) *Waca waca* o *waka tokoris*: danza colonial que ironiza las corridas de toros. Los danzantes visten atuendos coloridos. Llama la atención la presencia exótica de la chola con hasta treinta polleras movidas por las cadencias de sus caderas. Alrededor de los bailarines está el *kusillo*; con acrobacias, es la alegría en esta danza. No hay ninguna alusión al amor, solamente se expone la elegancia y el dominio de la mujer de pollera²². Los cánticos hacen alusión al tema de la danza. Lo mismo ocurre con la danza de *Los Incas*²³.

18 Sobre esta danza, ver Cultumbres (29 de junio de 2018).

19 “Que viva la vida con mi *wistu* vida, desde *chiti ayqiwawasay* soy mujeriego *munas qutay*... Hoy en día ayqiwawasay más, todavía *munas qetay*. Hoy en día mi cholitay mas todavía cariñito. Ay caray soy feliz con mi *wistu* vida, ay caray soy feliz ¡que viva la vida! Yo no quiero *ayqiwawasay* chicas celosas *munas qetay*. Yo no quiero mi *cholitay* chicas celosas cariñito. Pueden irse *ayqiwawasay* al mismo infierno cariñito. Pueden irse mi cholitay al quinto infierno cariñito, *añañaw* soy feliz con mi *wistu* vida. ay caray soy feliz que viva la vida, tengo el corazón *ayqiwawasay* de colectivo *munas qetay* tengo...” (letra y música del grupo Semilla, en Grupo Semilla, 21 de julio de 2017). “Llevo el Tinku en la sangre a esta tierra de los Andes, quiero encontrar a un amor, voy buscando en todas partes, yo prefiero la soltera que haga lo que yo quiera, si tú quieres que te quiera, dame tu vida entera. La millita que me quiera un poco *wist'u*, un poco será alegrará los corazones, los tinkus *wist'us* los mejores” (letra y música del grupo Lljatymanta, s.f.).

20 Sobre esta danza, puede consultarse Cultumbres (17 de julio de 2018).

21 “¿Por qué eres así? Ya no te enojas amorcito, no seas celosa, porque siempre te he querido a ti...porque siempre te he amado así...” (letra y música de Juan Carlos Araoz, en Roncon Music (2 de febrero de 2018). “Qué es lo que has hecho conmigo no sé, todas las noches yo sueño con vos, será que te quise tanto mi amor, me estoy volviendo loquita por vos, tonta me dices tonta, así tonta te quiero yo. Quiero que seas mío nada más” (Los Willkas, 18 de mayo de 2013).

22 Sobre esta danza puede consultarse Cultumbres (21 de julio de 2018).

23 Sobre la danza de los Incas consultar Cultumbres (19 de junio de 2018).

- g) Tobas: danza guerrera de origen amazónico. Inicialmente se denominaba “chunchos”. Se funda en Oruro en 1917, tal vez es una parodia de gente de la Amazonia, aunque hay divergencias en cuanto a su origen. Actualmente es un baile de grupos juveniles debido a la agilidad y resistencia requerida. Los bailarines se organizan en hileras de varones y mujeres, caracterizadas por los brincos incansables de sus miembros. Los varones visten atuendos de cazadores y guerreros, las mujeres llevan vestimentas ligeras²⁴. Las canciones son románticas, están centradas en el enamoramiento²⁵.
- h) Diablada: fusión de la tradición católica y de las leyendas de los urus, se trata de la marcha de los diablos sometidos por el Arcángel Miguel. La coreografía hace alusión a Lucifer y sus generales, tras los cuales se sitúan los diablos y las *chinas supay*. La danza es briosa y marcial. Las *chinas* han ido adquiriendo mayor protagonismo en este baile. Actualmente visten minipolleras y máscaras diabólicas. En relación al amor, éste se representa como el pecado capital de la lujuria, conceptualizando al componente pasional como nefasto²⁶. La canción “Chiru Chiru” hace alusión a un personaje de la Colonia herido de muerte por un padre ofendido ante los amoríos con su hija²⁷.
- i) Morenada: conformada por morenos que marchan hacia la muerte y hermosas mujeres. Los hombres danzan cansinamente, mientras las mujeres denotan sensualidad en cada uno de sus pasos²⁸. Las canciones son románticas, expresan la magia del amor²⁹.

24 Sobre esta danza, consultar Cultumbres (5 de julio de 2018).

25 “La Rosa tiene muchos amores, el preferido es mi corazón. Ella es tan dulce, ella es tan tierna porque la cuido con gran pasión. El sol te alumbró todos los días, la primavera te vio nacer. Con el calor que llevas dentro, tu perfume me ha de embriagar. Antes que llegue el cruel otoño, tus semillas voy a rescatar. Antes que el frío, antes que el hielo tus semillas voy a rescatar. Los sembraré, los regaré en el jardín de mi corazón. Cuando yo lloro, cuando yo amo, cuando yo quiero es de verdad. En el amor se ama, en el amor se quiere” (letra y música del grupo Kalamarka) (Romero, Christian (3 de julio de 2015). “Bailando los tobas te conocí vida, bailando los tobas te conocí amor, esa sensación de verte cada día fue enamorando este corazón. Será, será que enamoro a este loco corazón, no hay razón en el amor, porque es más fuerte que un volcán. Es seducción pasión total cuando enamoras de verdad, no sé porque a me pasó, ahora canto y soy feliz bailando tobas encontré a mi otra mitad” (Misteriosa Misteriosa , 13 de enero de 2012).

26 Ver al respecto, Diablada Los Eucas, diablada boliviana (15 de junio de 2019).

27 “El chiru chiru me llaman a mí por robar tu corazón” (letra y música del grupo Lljatymanta, Ayni Studios, 30 de julio de 2017).

28 Sobre esta danza, puede consultarse Folklore Boliviano (15 de junio de 2019).

29 “La promesa: nuestra promesa de amor, no morirá jamás, vivirá en mi piel en tu piel, y aunque el tiempo consuma nuestros años, te seguiré amando eternamente, la promesa de amor que hicimos tú y yo, tú y yo se va a cumplir Hemos jurado amarnos hasta envejecer, hasta morir de viejos hasta enloquecer. Esta promesa nadie va a romperla amor. Jamás, jamás, nunca jamás, está con sangre escrita con el corazón, tu corazón mi corazón” (Rojas, 21 de abril de 2014). “Dame tu mano jamás te dejaré te lo juro amor mío Nada podrá nada impedirá ni la muerte amor nos separará nunca jamás. Si partes tú o parto al más allá aún sin corazón yo te puedo amar lejos del sol. Diez años bailando a tu lado te amaré cumpliendo mi promesa aquí en la tierra con mi corazón en la otra vida con mi alma amor. Si muero primero te esperaré y si mueres antes, no te olvides que serás el amor de mi vida tú, hasta que envejezca mi alma al corazón” (letra y música de Willy Sullcata Villarroel, Gutiérrez, 14 de agosto de 2015).

5. Componentes y etapas del amor en las danzas y canciones

Es posible afirmar que en la ESGP se vislumbra el proceso histórico de la emancipación femenina ante el yugo del machismo. Comenzó como una fiesta religiosa de barrio con presencia exclusiva de varones. Con el paso del tiempo, paulatinamente las mujeres se fueron incluyendo hasta convertirse en las figuras principales.

Es indudable la reivindicación de la identidad mestiza y de la proclamación del prestigio social de los prestes, organizadores y bailarines. La ESGP se expandió por la ciudad, marcando el territorio del sincronismo cultural aymara y occidental. Como se aprecia en el cuadro que se presenta a continuación, las mujeres se sitúan como emancipadas en relación a los danzantes varones en las fraternidades juveniles (Caporales y Tobas), también lo hacen en las fraternidades tradicionales (morenadas y diabladas); se mantienen como compañeras en la llamerada y en la kullawada, mientras mantienen el papel tradicional de madre-esposa en las danzas *waca waca*, incas y potolos.

De la misma manera ha ocurrido con el amor. En el cuadro se puede apreciar la tendencia hacia el amor romántico en danzas y canciones. La prohibición del amor erótico realizada por los conquistadores españoles y la continua censura a la sensualidad en el siglo XX fueron transgredidas en la ESGP. Una vez más, bajo el amparo de la religión, el arte se ha encargado de ser irreverente con los mandatos opresores de la sexualidad y el amor romántico. La mayoría de las fraternidades ha reavivado el deseo y el amor romántico dando lugar a danzas abiertamente sensuales como los Caporales, y en otros casos sin abandonar la narración esencial se insertan al principio con disimulo y actualmente con expresiones nítidamente eróticas como en la morenada.

En el mismo cuadro se hace la síntesis de la etapa del amor representada en cada fraternidad; la tendencia es centrarse en las etapas de conquista y enamoramiento, coincidiendo con el concepto de amor romántico.

Componentes y etapas del amor en las danzas y canciones de la ESGP

Fraternidad	Componentes del amor	Actitudes hacia el amor	Concepto de amor	Etapas del amor	Sentimiento	Situación de la mujer
Llamerada	Pasión romántica e intimidad	Eros	Romántico	Ruptura amorosa	Nostalgia	Compañera
Kullawada	Pasión erótica e intimidad	Ludus	Enamoramiento	Ruptura amorosa Desencanto e infidelidad	Nostalgia y traición	Compañera
Caporales	Pasión erótica	Manía: posesión	Enamoramiento	Conquista	Deseo sexual	Independiente
Thinkus	Pasión erótica	Manía: posesión	Enamoramiento	Conquista	Deseo sexual y celos	Compañera
Potosol	Pasión romántica y erótica	Ludus	Romántico	Conquista	Ternura y deseo sexual	Madre-esposa
Waca waca e Incas	Ninguno	Vacio	Ausencia de amor	Ninguno	Ninguno	Madre-esposa
Tobas	Pasión erótica	Eros	Romántico	Conquista	Deseo sexual y nostalgia	Independiente
Diablada	Pasión erótica	Ludus	Enamoramiento	Conquista	Decepción y nostalgia	Independiente
Morenada	Pasión erótica y romántica	Eros	Romántico	Conquista y ruptura amorosa	Deseo sexual y nostalgia	Independiente

Los estudios sobre el concepto del amor, realizados en distintas muestras paceñas, confirman la predominancia de la pasión y la intimidad en desmedro del compromiso, coincidiendo con la tipología de Sternberg (1998): amor romántico. En una muestra de universitarios y universitarias de una universidad privada de la ciudad de La Paz, usando la técnica estadística del escalonamiento, la jerarquía de componentes es: primero la intimidad, segundo la pasión y último el compromiso, correspondiendo al amor romántico (Trigo y Pinto, 2006). En otro estudio en el cual se utiliza la escala del triángulo del amor de Sternberg, en una muestra universitaria paceña, se obtuvo como resultado la predominancia del amor romántico: intimidad y pasión (Cooper y Pinto, 2008). En la investigación sobre el concepto de amor en una población universitaria alteña se obtuvo como principal concepto el amor romántico (Castro y Pinto, 2018).

6. Conclusiones

El análisis realizado en las danzas y canciones de la ESGP concluye que actualmente se evidencia la reivindicación del amor romántico en la cultura mestiza de La Paz ante la evolución evidente del protagonismo femenino y la

introducción de atuendos, coreografías y centralismo de la mujer concomitante a las narraciones de las canciones que acompañan las danzas. Esto demuestra no solamente la construcción de una identidad mestiza, sino la recuperación del erotismo y el romanticismo en la construcción social del amor patentizado en la Fastuosa Entrada.

La inserción de la mujer en las danzas de la ESGP es colateral a los cambios socio-históricos de nuestra ciudad. Las migraciones del campo a la ciudad han derivado en modificaciones de los referentes sociales para la construcción del concepto de amor, a lo que se debe agregar la influencia de los medios de comunicación como el cine, el cable y la Internet.

La Paz es una ciudad multifacética, cohabitan varias culturas, y con ellas distintos constructos del amor. Los lazos de pareja se fundamentan en el concepto del amor concomitante a los mitos culturales. La manifestación erótica y sensual de las danzas y canciones de la ESGP son una muestra del dinamismo del amor presentando como hegemónico al amor romántico como resultado de un complejo proceso de reivindicación de la sensualidad en la imagen de la mujer paceña.

Recibido: mayo de 2019
Aceptado: agosto de 2019

Referencias

1. Aguilar, Eliana y Erick Fernández (2009). "Factores motivacionales en la conducta de bailar en la fiesta del gran poder". *Ajayu. Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología. Universidad Católica Boliviana "San Pablo"* 7(2), 241-276.
2. Albó, Xavier y Matías Preiswerk (1986). *Los señores del gran poder*. La Paz: Centro de Teología Popular.
3. Anzoleaga, Daniela y Fernando Cajías (2016). *La construcción de la identidad sociocultural de la chola paceña fashion en el baile de La Morenada en la Entrada folklórica del Señor del Gran Poder* [tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación Social]. La Paz: Universidad Católica Boliviana San Pablo.
4. Aráoz, Alejandro y Jaime Gómez (2011). "Percepción subjetiva de bienestar al bailar en el Carnaval de Oruro". *Ajayu. Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología. Universidad Católica Boliviana "San Pablo"* 9(2), 234-263.
5. Barragán, Rossana y Clevert Cárdenas (2011). *Gran Poder: la Morenada*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.
6. Bertonio, Ludovico (1956 [1612]). *Vocabulario de la lengua aymara*. La Paz: Don Bosco.
7. Cámara de Senadores (20 de diciembre de 2017). *Fraternidad Folklórica y Cultural Caporales Universitarios de San Simón, celebran 39 años de creación*. Recuperado de <https://web.senado.gob.bo/prensa/noticias/fraternidad-folk%C3%B3rica-y-cultural-caporales-universitarios-de-san-sim%C3%B3n-celebran-39>
8. Candau Chacón, María Luisa (2009). "Os juro de cumplir el dulce sí: lances de amor barroco". En Instituto Cervantes, *Visiones de Don Juan*, vol. 1 (pp. 85-105).
9. Castro, Bryan y Bismarck Pinto (2018). *Concepto de amor en universitarios alteños* [tesis de licenciatura en Psicología]. La Paz: Universidad Católica Boliviana San Pablo.
10. Cooper, Vanessa y Bismarck Pinto (2008). "Actitudes ante el amor y la teoría de sternberg. Un estudio correlacional en jóvenes universitarios de 18 a 24 años de edad". *Ajayu. Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología. Universidad Católica Boliviana "San Pablo"* 6(2), 181-192.
11. Cotari, Daniel, Jaime Mejía y Víctor Carrasco (1978). *Diccionario aymara-castellano, castellano-aymara*. Cochabamba: Instituto de Idiomas de los Padres de Maryknoll.
12. Delfín, Shirley, Daniel Escobar y Rolando Delfín (2011). *La chola paceña: icono de la festividad del Señor del Gran Poder* (pp. 517-521). La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
13. Feeney, Brooke (2008). "Adult romantic attachment". En Cassidy, Jude y Phillip R. Shaver (eds.), *Handbook of attachment: theory, research, and clinical applications* (pp. 456-481). Nueva York: Guilford.
14. Fisher, Helen (2004). *Why we love. The nature and chemistry of romantic love*. Nueva York: St. Martin's Griffin.
15. Gómez, Carolina (2011). "Conflicto trabajo-familia en mujeres profesionales que trabajan en la modalidad de empleo". *Pensamiento psicológico* 9(16), 89-106.
16. Guaygua Choquehuanca, Germán (2001). *Las estrategias de la diferencia: construcción de identidades urbanas populares en la festividad de Gran Poder*. Cuaderno de investigación, 11.

- La Paz: Instituto de Investigaciones Sociológicas “Mauricio Lefebvre”. Recuperado de <http://repositorio.umsa.bo/xmlui/handle/123456789/16534>
17. Harris, Max (2006). “Claiming pagan origins for carnival: Bacchanalia, Saturnalia, and Kalends”. *European Medieval Drama* (10), 57-107.
 18. Iturri Salmón, Jaime (1998). “La danza aymara como resistencia”. *Chaski, Revista Latinoamericana de Comunicación* (62), 26-29.
 19. Lee, Jong (1977). “A Typology of Styles of Loving”. *Personality and Social Psychology Bulletin* 3(2), 173-182.
 20. ----- (1973). *The Colors of Love: An Exploration of the Ways of Loving*. Ontario: New Press.
 21. Mantilla, Javier (1993). *Gran Poder 1993*. La Paz: Servicios Gráficos Unión.
 22. Marof, Tristán (2001). *Cuando las chilenas llegaron a Sucre*. En Luis Oporto (comp.), *Las mujeres en la historia de Bolivia, imágenes y realidades del siglo XX (1900-1950)* (pp. 214-221). La Paz: Sol de Intercomunicación.
 23. Maturana, Humberto (1997). *Emociones y lenguaje en educación y política*. Santiago: Dolmen.
 24. Navarro, Regina (2017). *O livro do amor. Volumen 1: da pré-história à renascença*. Rio de Janeiro: BestSeller.
 25. Pérez, David (2016). “La revolución estética de las travestis en las fiestas populares de Bolivia: El inicio de una conquista”. *Arte y Políticas de Identidad* (15), 205-2017.
 26. Pinto, Bismarck (2016). *Porque no sé amarte de otra manera. Estructura individual, conyugal y familiar de los trastornos de personalidad*. La Paz: Departamento de Psicología, Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.
 27. ----- (2013) “Parejas en colusión”. En Felipe García (comp.), *Terapia sistémica breve: fundamentos y aplicaciones*. Santiago: RIL.
 28. ----- (2012). *Psicología del amor, primera parte: el amor en la pareja*. La Paz: Departamento de Psicología, Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.
 29. ----- (2011). *Amor y personalidad en los aymaras*. La Paz: Verbo Divino.
 30. Pinto, Bismarck, Alhena Alfaro y Nataly Guillén (2010). “El prende, amor romántico casual”. *Cuadernos de Investigación, IICC*. Instituto de Investigaciones en Ciencias del Comportamiento, Universidad Católica Boliviana San Pablo 1(6), 1-14.
 31. Platón (2000). *Diálogos, vol. III*, Madrid: Gredos.
 32. Recoaro, Nicolás (2014). “Las cholas y su mundo de polleras”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos* (47), 181-186.
 33. Rico, Víctor Hugo y Erick Fernández (2009). “Disonancia cognitiva en bailarines que participaron en el Gran Poder 2008”. *Ajayu. Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología. Universidad Católica Boliviana “San Pablo”* 7(2), 1-62.
 34. Rojas, Rosario (2015). “La Morenada: una mirada desde la perspectiva de género”. *Actas de Periodismo y Comunicación* 1(1), 13 p.
 35. Romero, Javier (2009). “Morenada y liberación”. *Revista Porik An, Universidad del Cauca* (12), 83-101.
 36. Rossells, Beatriz (2011). “La música y danza de la fiesta del gran poder en la ciudad de La Paz”. *Boletín Música* (29), 35.

37. Rusbult, Caryl, Madoka Kumashiro, Kaska Kubacka y Eli Finkel (2009). "The part of me that you bring out: Ideal similarity and the Michelangelo phenomenon". *Journal of Personality and Social Psychology* 96(1), 61.
38. Rusbult, Caryl, Eli Finkel y Madoka Kumashiro (2009). "The michelangelo phenomenon". *Current Directions in Psychological Science* 18(6), 305-309.
39. Sternberg, Robert (1998). *El triángulo del amor*. Barcelona: Paidós.
40. Sternberg, Robert y Susan Grajek (1984). "The nature of love". *Journal of Personality and Social Psychology* 47 (2): 312-329.
41. Tintaya Condori, Porfirio (2012). "Devoción a Jesús del Gran Poder". *Revista de Investigación Psicológica* (8), 77-90.
42. Trigo, Patricia y Bismarck Pinto (2006). "Uso de las técnicas de escalamiento para la definición del concepto de amor en un grupo de mujeres estudiantes de psicología". *Ajayu. Órgano de Difusión Científica del Departamento de Psicología. Universidad Católica Boliviana "San Pablo"* 4(2), 212-227.
43. Universidad Mayor de San Andrés. Comisión de Cultura (2006). *Monografías: danzas entrada folklórica universitaria: resúmenes*. La Paz: Comisión de Cultura del Honorable Consejo Universitario de la Universidad Mayor de San Andrés.
44. Yela, Carlos (1996). "Basic components of love: Some variations on Sternberg's model". *Revista de Psicología Social. Fundación Infancia y Aprendizaje* 11(2), 185-201.

Referencias de canciones y grupos musicales

1. Acarapi, Eulogio (24 de marzo de 2019). *Los Kory Huayras -Por qué me enamoré de ti* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wL5NNXM9cTM>
2. Américo la Voz (13 de septiembre de 2019) 10.- *Veneno para olvidar / Americo Así es*. [archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=j09OjewRW4o>
3. Ayni Studios (30 de julio de 2017). *Llajtaymanta - "El Chiru Chiru" (Diablada)* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xsgnY8oCkcU>
4. Banda Intercontinental Poopo (3-10-19). *Banda Intercontinental Poopo* [página de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/bandaintercontinentalpoopo/>
5. Cholitas paceñas (3-10-19). *Cholitas Paceñas* [página de Facebook]. Recuperado de www.facebook.com/cholitaspacenas/
6. Caporales San Simón Fanpage (20 de diciembre del 2017). *Sitio oficial de la Fraternidad Folklorica y Cultural Caporales Universitarios de San Simón 40 años de los caporales San Simón*. Recuperado de https://www.facebook.com/pg/CaporalesSanSimonCochabamba.Oficial/about/?ref=page_internal
7. Cultumbres (17 de julio de 2018). *Entrada Del Gran Poder 2019 // Potosol Coquetos* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4g2eO6DASFo>
8. Cultumbres (19 de junio de 2018). *Gran Poder 2018 // Incas Raymis en Gran Poder / La Paz Bolivia* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PEjsMw8Om2c>
9. Cultumbres (21 de julio de 2018). *Gran Poder 2019 // Wacas Thokoris Aymaras de Bolivia* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fkL-DFFgS4g>
10. Cultumbres (29 de junio de 2018). *Gran Poder 2019 // Thinkus Wistus 2019/ La Paz Bolivia 2019* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8LTxiabhLk>

11. Cultumbres (5 de julio de 2018). *Gran Poder 2019 // Tobas Siempre Amigos Carabuatás del Pilcomayo / La Paz, Bolivia* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=o8r-KDoXPZO>
12. David Davidcito (8 de noviembre de 2016). *Kullaguada Mayas Amantes (Audio)1* [archivo de audio]. Recuperado de [youtube.com/watch?v=LjUsdR-ZYC0](https://www.youtube.com/watch?v=LjUsdR-ZYC0)
13. Dempena (26 de junio de 2014). *Llamerada San Andrés Gran Poder 2014* [archivo de video]. Recuperado de [Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Gk-4lVogeIw](https://www.youtube.com/watch?v=Gk-4lVogeIw)
14. Diablada Los Eucas, diablada boliviana (15 de junio de 2019). *Gran Poder 2019: Diablada Tradicional Unión de Bordadores* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TNjEZu70FZQ>
15. Folklore Boliviano (15 de junio de 2019). *Gran Poder 2019: Morenada La Paz Unión de Bordadores del gran Poder AMABA* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Bzq8SUBYGkY>
16. Grupo Semilla (21 de julio de 2017). *Wist'u vida* [letra]. Recuperado de <https://www.musixmatch.com/es/letras/Semilla/Wistu-Vida>
17. Gutiérrez, Luis (14 de agosto de 2015). *Ayra Bolivia Aun sin corazón.. te puedo amar.. Letra y Música: Willy Sullcata Villarroel* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bUWJkeBjQA4>
18. Llajtaymanta (s.f.). *Wist'u Imilla* [letra y acordes]. Recuperado de https://acordes.lacuerda.net/llajtaymanta/wistu_imilla.shtml
19. Los Willkas (18 de mayo de 2013). *Willka Chakana - Que seas feliz, morenada* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Q3bhBuYmV6A>
20. Maldonado, Irma (8 de julio de 2016). *Kjarkas--"Llorando se fue" en escenario* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LtEM-FhZ3hs>
21. Mallku Cassidy (2 de noviembre de 2017). "Kullawadas letras". En *Scribd*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/363273167/Kullawadas-Letras>
22. Martínez, Marco folklóricas (20 de marzo de 2014). *Grupo Yara - A mi llamita (Llamerada)*. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BjfI8LST5n4>
23. Misteriosa Misteriosa (13 de enero de 2012). *Bailando tobas Proyección de Bolivia* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8VPfCqLmlss>
24. Morenada Intocables Cochabamba (21 de febrero de 2011). *Yara - Paeñita (kullawada)* [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Bf_MuVkWRA8
25. Ricardo (23 de mayo de 2016). *Kullawada los X del Gran Poder 2016* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1kHhnJNwjJE>
26. Rojas, Renato (21 de abril de 2014). *Bonanza- promesa de amor* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Bzq8SUBYGkY>
27. Romero, Christian (3 de julio de 2015) *Kalamarka - Rosa* [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ainJuz9_6w8
28. Roncon Music (2 de febrero de 2018). *Yara - Por qué eres así | POTOLO* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Y7Zhp3NAJQg>
29. Roncon Music (7 de junio de 2014). *Yara - Te amare por siempre (HD) Llamerada* [archivo de video]. Recuperado