

La transformación del mito de Wari en las fiestas mestizas de Oruro y Puno
en el Altiplano peruano-boliviano: la *Diablada* y la construcción de nuevas
identidades regionales

MAX MEIER

Para Manuel

Una de las formas de expresión y comunicación estética, no escritas, más llamativa de los habitantes de toda la sierra andina son las fiestas. Este ensayo se centrará en dos fiestas del ambiente urbano: el Carnaval de Oruro en Bolivia y la Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno, Perú. Ambas fiestas están vinculadas a leyendas o mitos. Muchos de ellos han sido transformados o incluso inventados según los intereses de algún sector social, por lo general poderoso y dominante en el terreno político y económico local. Oruro tiene alrededor de 220.000 habitantes y Puno unos 125.000. Ambas urbes son capitales de departamentos del mismo nombre, encontrándose las dos en la zona altiplánica a más de 3.700 msnm. Las fiestas son *el* evento cultural dominante en ambas regiones, y quien no participa activamente en ellas –y en un lugar prominente– tendrá grandes dificultades de mantener o de ascender a una posición de liderazgo social o político local. El análisis de la evolución histórica y actual de las fiestas es una de las principales bases para comprender las culturas andinas tanto las indígenas como las mestizas y, por ende, su posicionamiento frente al mundo. Son culturas que no se expresan en primer lugar a través de la escritura, y que no transmiten sus valores, su saber y su historia necesariamente en libros o academias y que –ya desde antes de la conquista española– han ido procesando influencias y aportes de otras culturas.

Este artículo versará sobre un aspecto determinado de estas fiestas: los mitos supuestamente prehispánicos. Estos mitos muchas veces se utilizan para interpretar una de las representaciones de danza y teatro emblemáticas del Altiplano, la *Diablada*. Un tema que está estrechamente vinculado con la creación –o por decirlo en alusión al

término de Hobsbawm— con la invención de las tradiciones y, sobre todo, con la construcción de las identidades regionales o incluso nacionales. Para una mejor comprensión de la transformación y cambiante función de los mitos, y para poder descifrar las claves de la *Diablada*, en primer lugar se hará referencia al desarrollo histórico y a la importancia actual de las fiestas. Luego, se abordarán los orígenes, las funciones históricas y actuales de la *Diablada* así como sus lecturas contradictorias en el Altiplano peruano-boliviano.

Importancia y función de las fiestas de Oruro y Puno

El Carnaval de Oruro nace después de la Gran Rebelión a finales del siglo XVIII como una fusión de la fiesta de carnaval —de la cual hoy no quedan muchas huellas— con una fiesta en homenaje a la virgen asignada en tiempos coloniales a los mineros, la Virgen del Socavón, cuyo otro nombre de advocación es Virgen de la Candelaria. A su equivalente puneña, la Fiesta de la Candelaria, se la conoce en su forma actual —con procesiones acompañadas de grupos de música y baile— desde finales del siglo XIX.

Ambas han sido hasta la segunda mitad del siglo XX pequeñas fiestas marginadas y mal vistas por las élites urbanas. Hasta ese entonces sus protagonistas —muchas veces de procedencia campesina-indígena— habían sido, sobre todo, miembros de gremios, trabajadores, artesanos y pequeños comerciantes. Su presentación pública con conjuntos de danzas y música persiguió, entre otros, el objetivo de establecerse como grupo social en el medio urbano y fomentar una identidad nueva en un ambiente bastante hostil. Después de los profundos cambios políticos y sociales producidos en los dos países en la segunda parte del siglo XX, también las dos fiestas han experimentado una enorme transformación¹. Desde entonces, los protagonistas de ambas fiestas son las —más o menos— nuevas élites locales: los mestizos y los cholos adinerados. Ellos se apropiaron de estas fiestas con la clara intención de demostrar, legitimar y defender en el plano simbólico su creciente poder social, político y

¹ Se refiere aquí a la así llamada Revolución de 1952 en Bolivia con su subsiguiente discurso que pretendió formar una nación mestiza, a las reformas del gobierno del general Velasco en Perú desde finales de los años sesenta, así como los movimientos migratorios masivos del campo a las ciudades, la integración del campo al mercado capitalista, la difusión de medios de comunicación masiva y un mayor acceso de la población a la educación formal.

económico. Las fiestas se convirtieron desde entonces en el escenario idóneo para su puesta en escena con símbolos ostentosos y llamativos de fuerza y poder.

Para que las fiestas cumplan su función de escenario de los mestizos y los cholos acomodados, todo el mundo debe interesarse por ellas, y de hecho, miembros de todos los grupos étnicos y sociales participan en esos eventos buscando una mayor aceptación social. Por medio del tipo de representaciones de danza y teatro cada grupo busca visualizar su posición social, real o anhelada. Pero son los conjuntos urbanos establecidos los que se aseguran la mayor atención con sus actuaciones espectaculares, dejando en un segundo plano a los demás, y fortaleciendo su primacía también en el plano simbólico. Ese mecanismo de distinción y distanciamiento funciona gracias a la innovación constante de las representaciones, los trajes y las máscaras que, en su mayoría e irónicamente, son de origen indígena (aymara y quechua). En la segunda mitad del siglo XX ambas fiestas se convirtieron en eventos de importancia nacional, lo que aumentó su valor social y permitió contar con una asistencia más masiva. Hoy en día, transmitidas por la televisión, se ven fotos de ellas en todos los periódicos, se han convertido en un incentivo para el turismo y –por el dinero que mueven– compensan en cierto modo la falta de una potente industria local.

La *Diablada*

La representación más emblemática con que se identifica a Oruro y Puno es sin duda la *Diablada*, que aquí se contemplará como una versión andina de un auto sacramental español con el título “Los Siete Pecados Capitales” o “San Miguel y los Diablos”. Fragmentos de tales espectáculos se ven también hoy, sobre todo en Cataluña, al igual que en algunas otras partes de España (Agromayor, 1987; Amades i Gelats, 1954; Belascoain, 1988; Sánchez Gómez, 1995). Una versión andina de un auto sacramental significa que desde tiempos coloniales han sido integrados en la representación continuamente varios elementos de la estética y cosmovisión de las siempre cambiantes culturas andinas.

El auto sacramental español fue importado por los misioneros en la época colonial temprana para apoyar su objetivo de cristianizar a los pueblos conquistados. Su argumento central es la lucha exitosa del arcángel San Miguel contra los siete

pecados capitales, representados por diablos, o bien ángeles caídos. Con este método teatral impactante y didáctico, los misioneros además pretendían inculcar a la población andina los conceptos del Bien y del Mal, conceptos que en esa forma dicotómica no se encontraba en la filosofía andina. Al contrario de la religión católica, según la cosmología andina, no existe nada que sea visto como absolutamente bueno o malo, ya que con las fuerzas sobrenaturales hay que entrar en un proceso de negociación porque ellos pueden tanto apoyar a los seres humanos o, por el contrario, pueden complicarles las cosas.

Aquí vamos a considerar que la *Diablada* es una herencia cultural común del Altiplano peruano-boliviano que ha tomado diferentes vías de desarrollo en Oruro y en Puno, sobre todo a partir del proceso de industrialización y de crecimiento urbanístico a principios del siglo XX. El auto sacramental original fue reducido en los últimos siglos a un espectáculo pantomímico danzado, del cual sólo en Oruro se conserva una versión dialogada (Beltrán Heredia, 1956 y Fortún de Ponce, 1961). En cada época existieron y existen lecturas contrarias e interpretaciones polémicas de su origen y función según la posición ideológica y sociocultural de los actores, del público y los académicos, que muchas veces intentan utilizar esta representación como signo de legitimidad cultural y ganar con ella terreno en el plano simbólico.

La interpretación de la *Diablada* en Puno

En Perú se ha estudiado poco los orígenes y la evolución de la *Diablada*. Sólo unos cuantos autores indigenistas (Barrionuevo, García, Portugal Catacora, Merino de Zela y Vellard) relacionan la versión rural-indígena de esta representación con creencias y prácticas prehispánicas, al igual que Cuentas Ormachea, que es el único autor que aplica esa misma lectura también a la *Diablada* urbana-mestiza. Todos ellos interpretaron la decoración de las máscaras con figuras zoomórficas, así como la introducción del papel de diversos animales en la *Diablada* como una integración de rituales y símbolos de fertilidad o de danzas de la caza prehispánicas.

Otros autores entienden a los personajes diabólicos de esta representación incluso como una continuidad de la cultura andina prehispánica, porque ven en ellos una personificación de poderosos seres que habitan en las minas. En este sentido, los argumentos de Lafrance apuntan a una lectura de la *Diablada* como un discurso de

resistencia de la población andina, una opinión que aquí no se comparte: “La asimetría entre los dos mundos antagónicos sigue presente, expresada por un ritual que representa la perduración de creencias prehispánicas que pudieron disfrazarse frente a la opresión católica” (Lafrance, 2003: 277). Sin embargo, y por lo general, en las lecturas peruanas de la *Diablada*, el elemento prehispánico jugó un papel muy poco importante.

La interpretación de la *Diablada* en Oruro

Al contrario de lo que sucedió en Perú, desde los años veinte del siglo pasado muchos indigenistas bolivianos comenzaron a interesarse por las fiestas y las representaciones populares, y se iniciaron los primeros trabajos de la mal llamada folklorología. Las máscaras de la *Diablada* se explicaron a raíz de las distintas versiones del mito de Wari. A éste y a otros mitos prehispánicos se remiten también varios autores bolivianos como B. Augusto Beltrán Heredia, Guillermo Francovich, José Víctor Zaconeta o recientemente Víctor Montoya. Desde entonces, posiblemente muchas de las versiones contemporáneas de los mitos y leyendas orureños, a su vez, habrán sido influenciadas por estas elaboraciones literarias y científicas.

El mito de Wari que se transmite en varias versiones puede ser considerado como un mito fundador de Oruro. El pueblo prehispánico de los *Uru-Uru*, que habitaba en la zona –y que, supuestamente, inspiró el nombre a la ciudad de *Oruro*– dio la espalda a un ser mítico del subsuelo, una deidad con nombre de Wari, para adorar a otros dioses. Wari, entonces, quiso destruir a los Uru-Uru enviando sucesivas plagas de animales gigantes y flamígeros: una serpiente, un sapo, un lagarto y, por último, legiones de hormigas. Pero los Uru-Uru invocaban a la *ñusta*² Anta-Wara y ella intercedió a su favor. Según la creencia popular, ella convirtió a la serpiente, al sapo y al lagarto en las rocas que se encuentran en las proximidades de Oruro y a las hormigas en las arenas que en numerosos montecillos bordean por el este de la ciudad (según la versión de Beltrán Heredia, 1962: 13 y ss.).

Los españoles superpusieron o, para decirlo claramente, sustituyeron a la princesa prehispánica de este mito por la Virgen de la Candelaria, que de esa forma –

² Ñusta quiere decir *princesa* en quechua.

incluso antes de la Conquista— habría demostrado su poder y su lealtad especial con el pueblo de Oruro. Vencido y herido en las batallas contra la *ñusta*, o bien la virgen, Wari se escondió en las entrañas de la mina para sobrevivir. Según algunas leyendas, se supone que de ahí los mineros lo transforman (o lo reconstruyen), y lo fusionan con las concepciones del diablo católico, convirtiéndole en el *tío*. El *tío* —que al igual que la virgen es homenajeado en los socavones— es considerado como una entidad religiosa no-cristiana que tiene el poder de mostrar a los mineros las vetas más ricas o de imposibilitarles su trabajo. Algunos autores locales defienden la idea —que aquí no se comparte— que la *Diablada*, en realidad, fue originalmente una danza de los mineros en honor al *tío* y que, por lo tanto, en el Carnaval de Oruro se sigue rindiendo tributo tanto a la virgen como al *tío*.

De todas maneras, en el imaginario orureño la *Diablada* se nutre de dos raíces distintas, ambas de mucho renombre: por un lado, la prehispánica que procede de un pueblo noble que está ayudado por la Virgen cristiana y, por el otro, la colonial-católica. Para subrayar la conexión entre el mito de Wari y la *Diablada*, las figuras de animales que se encontraban en las máscaras de los personajes de la *Diablada*, sobre todo, las culebras y los lagartos, fueron interpretadas como reminiscencias del mito. A medida que creció la importancia de la fiesta, la difusión de estas concepciones cobró más peso. Con ello se pensó enaltecer la posición de Oruro y así aumentar el capital simbólico que significaba esta supuesta herencia cultural. Y, de ese modo, también a la representación popular de la *Diablada* se le otorgó a posteriori un origen digno y ligado directamente a Oruro.

La modernización de la *Diablada*

Sobre todo desde hace treinta y cinco años, ambas fiestas experimentan una fuerte modernización por las razones anteriormente indicadas. Se instalaron concursos para los conjuntos participantes y se introdujeron muchos símbolos del mundo metropolitano en los trajes y en el diseño de las máscaras. Y en la ejecución de la *Diablada* atraen la atención del público las así llamadas figuras, complejas coreografías masivas con pasos muy precisos.

En Puno incluso se integraron sobre todo en los años sesenta y setenta del siglo pasado íconos de la cultura norteamericana contemporánea provenientes del cine.

Aparte de diablos y ángeles, hoy en día bailan en la *Diablada* puneña personajes como Batman, King Kong, el Zorro, Tom Mix, Superman, el Apache, el Cowboy y últimamente también han aparecido figuras de las películas de Harry Potter –con sus escobas volátiles y sus típicos sombreros puntiagudos. Son personajes que deben demostrar la fuerza, la virilidad y la capacidad de sus intérpretes de imponerse. También la indumentaria de figuras tradicionales de la *Diablada* ha cambiado. Hoy en día se puede observar, por ejemplo, un Arcángel que lleva como señal de modernidad y progreso unas gafas de sol y un casco inspirado en el cine fantástico. Además, muchas máscaras de diablos se convirtieron en signos exteriores de riqueza. Han sido sobredimensionadas y están sobrecargadas con materiales considerados como “modernos”³. Otro símbolo ostentoso y poderoso incorporado recientemente y muy popular es el dragón, que no tiene relación con el imaginario andino. Dragones multicolores que arrojan fuego, con una o varias cabezas, con o sin alas son, hoy en día, uno de los elementos característicos de los trajes y máscaras de muchos de los actores.⁴

Un objetivo importante de la introducción de estos elementos novedosos es mostrar que, a pesar de ser residentes de una ciudad tildada de provinciana, uno puede desenvolverse con éxito en el mundo “moderno”, desmintiendo de esta forma el prejuicio del atraso. Con estas observaciones, por supuesto, no se está cuestionando la gran creatividad, el espíritu lúdico y de experimentación de los protagonistas. Con estas innovaciones, ellos no se están asimilando a la cultura metropolitana, sino que están tomando elementos y técnicas de ella y los adaptan –no sin conflictos internos– a sus necesidades.

³ Otros atributos y requisitos de los diablos ya han desaparecido. Por ejemplo, la serpiente o culebra de madera que llevaban muchos bailarines. En la religión católica la serpiente o culebra es el símbolo del diablo, y en muchas representaciones pictóricas se ve como está pisada y destrozada por la virgen o por un arcángel. Por lo tanto, es muy dudoso que las serpientes o culebras de la *Diablada* sean, realmente, una elaboración artística del mito de Wari, y no un préstamo de la iconografía católica. En este contexto quisiera agradecer mucho la observación de Edmer Calero del Mar acerca de la mención de una serpiente monstruosa por el cronista Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua en su *Relación de antigüedades deste Reyno del Piru* (Cusco, 1993: 224), una huella por seguir en futuras investigaciones sobre este tema.

⁴ Fotos antiguas y actuales de las fiestas y de la *Diablada* se pueden apreciar, por ejemplo, en Boero Rojo, 1991; Jiménez Borja, 1996; McFarren, 1993; Meier, 2007 y Vargas Luza, 1998.

Los mitos inventados o transformados como método de retomar una *Diablada* “auténtica” y la comparación de la función contemporánea de las fiestas de Oruro y Puno

En los últimos veinticinco años, algunos mestizos han dado otro giro a la creación de una identidad cultural regional singular, con la cual desean posicionarse mejor frente a las grandes metrópolis. Como esta identidad no se puede construir asimilándose demasiado a la cultura metropolitana, comenzaron a buscar y revivir raíces propias. En esa búsqueda, las interpretaciones indigenistas de la *Diablada* y el mito de Wari –en la opinión que aquí se sustenta– transformado o incluso inventado en tiempos coloniales, cobraron gran importancia en Oruro como fuente de inspiración. Se retomaron esas supuestas tradiciones ancestrales, sobre todo, algunos elementos del diseño de las antiguas máscaras (lagartos, sapos, culebras) para darles una mayor autenticidad.

El significado de las dos fiestas y de la *Diablada* en Perú y Bolivia tiene peculiaridades muy distintas. En Perú, la fiesta de Puno es el medio que descubrieron a finales de los años sesenta los mestizos y cholos acomodados para construirse una identidad inconfundible frente a la cultura dominante de los centros políticos y económicos. Hoy en día, no sólo se habla de ellos. Hoy los cholos y mestizos mismos han tomado la palabra, han creado, por medio de su cultura festiva un “texto” autónomo y hacen escuchar su propia voz en el ámbito nacional. Pero su discurso no es “integrativo”. Con la consolidación de nuevas normas y valores culturales dentro del marco de la fiesta, ellos excluyen a los indígenas y también a los “blancos” y a los criollos.

En Bolivia, en cierto modo, los procesos han sido similares, pero por el contrario de lo que sucede en Perú, la fiesta de Oruro y la *Diablada*, en la actualidad, son vistas y promocionadas como los símbolos y la encarnación de una bolivianidad, de una identidad no sólo de un grupo étnico social regional sino de una identidad nacional. Según Revollo Fernández está sobreentendido que “la diablada es Bolivia, y Bolivia en el contexto internacional es el estaño” (2003: 64). Además, se intenta comprobar un supuesto origen “nacional” de la *Diablada* y se la defiende celosamente contra similares representaciones en los países limítrofes. Por otro lado, se da también

una orientación boliviana a la Virgen de la Candelaria –llamándola, por ejemplo, “Reina Coronada de la religiosidad y de nuestra nacionalidad” (Delgado Morales, 1988: 82).

Por ende, la *Diablada* y la Virgen de la Candelaria son elementos que sirven para posicionarse en el plano simbólico con una identidad cultural única frente a los países vecinos más grandes y económicamente más potentes. Un éxito de Bolivia en este proceso es el reconocimiento del Carnaval de Oruro en el 2001 como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO que siguió la recomendación de un jurado internacional bajo la dirección del escritor español Juan Goytisolo. En este contexto también se puede observar un cierto paralelismo entre la evolución, percepción y funcionalización de la cultura festiva mestiza de Oruro con el flamenco de Andalucía en el contexto nacional español. El flamenco hasta no hace tanto tiempo fue asociado a las clases bajas y no fue bien visto por las élites. Ahora el flamenco, con sus raíces ancestrales y sus posibilidades de “modernizarse” e integrar elementos de otros estilos musicales, es visto (al igual que la *Diablada* en Bolivia) como un referente cultural importante, y está asociado con la esencia de la cultura española.

Conclusiones

A modo de conclusión cabe subrayar que para ambas fiestas vale de igual manera que los mestizos y cholos no hubiesen podido construirse una sólida identidad sin recurrir al uso de símbolos y representaciones provenientes de contextos indígenas, que luego se han modificado en las dos ciudades. Paralelamente a la devaluación de las manifestaciones culturales indígenas, surge paradójicamente una revalorización de ciertos códigos estéticos de origen indígena. En el caso de Oruro incluso se busca relacionar la *Diablada* con un mito del cual se dice que es prehispánico. Sólo de esta manera – transformando elementos de la cultura indígena que en el fondo no aprecian – las nuevas élites pueden diferenciarse positivamente y con un perfil propio frente a los grandes centros urbanos, o incluso frente a otros países.

No se puede decir que algunos aspectos de la *Diablada* demuestran una continuidad prácticamente invariable desde tiempos prehispánicos, tal y como lo sugieren muchos estudios –sobre todo de autores indigenistas– para reivindicar así su autenticidad. Más bien se podría considerar, que lo “auténtico” de las culturas andinas no se encuentra en una continuidad petrificada desde tiempos remotos, sino en su

capacidad de entrar en contacto con otras culturas y de aprovechar, adaptar e integrar elementos de éstas –siempre y cuando en este proceso no se pierdan sus rasgos definitorios básicos. Las culturas mestizas y también las indígenas se caracterizan por lo que aquí se denominaría una *continuidad cambiante* o en constante tránsito, o como lo expresaron Rowe y Schelling en su libro *Memory and Modernity* por una *transformational continuity*. Las fiestas de Oruro y Puno representan una zona cultural intermedia en la que tienen vigencia mitos transformados y en la que coexisten, en paralelo o fusionados, códigos y símbolos indígenas, mestizos, europeos y norteamericanos. Estos eventos festivos son, por consiguiente, un buen ejemplo de lo que Néstor García Canclini llama “culturas híbridas”.

BIBLIOGRAFÍA

ABERCROMBIE, T.A. (1992). “La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica”, en *Revista Andina*, vol. 10, n.º 20, pp. 279-325.

AGROMAYOR, L. (1987). *España en fiestas*. Madrid, Aguilar.

AMADES I GELATS, J. (1954). “El ‘ball de Diables’”, en *Boletín de la Biblioteca-Museo Balaguer*, 5^{ta} época, n.º 2, pp. 37-50.

ARES QUEIJA, B. (1984). “Las danzas de los indios: un camino para la evangelización del virreinato del Perú”, en *Revista de Indias*, vol. 44, n.º 174, pp. 445-463.

BARRIONUEVO, A. (1972). *Los dioses de la lluvia*. Lima, Universo.

BELTRÁN HEREDIA, B. A. (1956). *El carnaval de Oruro*. Oruro, Universitaria.

_____. (1962). *El carnaval de Oruro y proceso ideológico e historia de los grupos folklóricos*. Oruro, Comité departamental de folklore.

BOERO ROJO, H. (1991). *Fiesta boliviana*. La Paz y Cochabamba, Amigos del libro.

BOURDIEU, P. (2000). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus (2^{da} ed.).

BRAVO MAMANI, E. (1994). *Festividad de la Candelaria y sus danzas*. Puno, UNA.

CÁNEPA KOCH, G. (ed.) (2001). *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima, Fondo editorial PUCP.

CONDARCO SANTILLÁN, C. (comp.) (2002–2005). *El Carnaval de Oruro*. 4 tomos. Oruro, Casa Municipal de la Cultura.

CUENTAS ORMACHEA, E. A. (1995). *Presencia de Puno en la cultura popular*. Lima, Nueva facultad.

ESTENSSORO FUCHS, J. C. (2003). *Del paganismo a la santidad: la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532–1750*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos-Instituto Riva-Agüero.

FORTÚN, J. E. (1961). *La danza de los diablos*. La Paz, Ministerio de Educación y Bellas Artes, Oficialía Mayor de Cultura Nacional.

GARCÍA CANCLINI, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F., Grijalbo.

GUERRA GUTIÉRREZ, A. (1970). *Antología del carnaval de Oruro*, 3 tomos. Oruro, Casa Municipal de la Cultura.

HOBBSBAWM, E.J.; RANGER, T. (eds.) (1983). *The invention of tradition*. Cambridge-Nueva York-Port Chester-Melbourne-Sydney.

JIMÉNEZ BORJA, A. (1996). *Máscaras peruanas*. Lima, Banco Continental.

LAFRANCE, E. (2003). “La danza-ritual de la Diablada como práctica de resistencia en la época colonial andina”, en Lienhard, M. (ed.), *Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario*, Madrid y Frankfurt del Meno, Iberoamericana Vervuert, pp. 271-278.

LARICO VERA, J. (ed.) (aprox. 1997). *Compendio de ponencias. Primer Congreso Regional del Folklore “Moquegua-Tacna-Puno”*, 20–22 de junio de 1996, Arequipa- Puno-Perú.

McFARREN, P. J. (ed.) (1993). *Máscaras de los Andes bolivianos*. La Paz, Ed. Quipus.

MEIER, M. (2007). *Engel, Teufel, Tanz und Theater. Die Macht der Feste in den peruanischen Anden [Ángeles, diablos, danza y teatro. El poder de las fiestas en los Andes peruanos]*. Berlín, Dietrich Reimer-Verlag.

PORTUGAL CATACORA, J. (1981). *Danzas y bailes del Altiplano*. Lima, Universo.

REVOLLO FERNÁNDEZ, A. (2003). *Apuntes del “Carnaval Sagrado” de Oruro*. Oruro, Latinas.

ROMERO FLORES, C.R., M.A. y J. (2002). *Carnaval de Oruro: imágenes y narrativa*. La Paz, Muela del diablo.

ROWE, W.; SCHELLING, V. (1991). *Memory and modernity. Popular culture in Latin America*. Londres y Nueva York, Verso.

VARGAS LUZA, J.E. (1998). *La Diablada de Oruro. Sus máscaras y caretas*. La Paz, Plural editores.

BERGER, P. (1951). *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Buenos Aires, Sudamericana (2^{da} ed.).