

Macha Caporal: saltant bretxes, encarnant resistències

Pamela Santana Oliveros

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

pamesanoliveros@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5867-1857

Rebut: 17/07/2021

Acceptat: 01/12/2021

RESUM

En aquest article s'explora la pràctica i *performance* d'un bloc de Machas Caporal, ballarines que s'apropien del vestuari, moviment i nom del personatge masculí de la dansa boliviana Caporales. Atesa la demarcada estructura de gènere establerta en la dansa Caporales —representada per la parella del Macho Caporal (personatge masculí) i la Cholita (personatge femení)—, l'aparició de la Macha Caporal com un nou rol en la dansa ha suposat el qüestionament social sobre la *performance* i identitat de les dones que ballen com a Machas. Partint d'una investigació etnogràfica realitzada en 2018 a la ciutat de La Paz i des d'una perspectiva de gènere, en aquest article s'analitza com la *performance* de les Machas Caporal revela la disconformitat de les dones cap a les normes discriminatòries de gènere que predominen en el context sociocultural bolivià. A partir dels testimoniatges d'un bloc de dones i de la descripció dels seus contextos de pràctica i de les seues *performances*, es revelen les condicions en les quals les dones ballen, i es visibilitzen dinàmiques de desigualtat i violència presents en l'entorn de les entrades folklòriques de la ciutat de La Paz. Finalment, s'examina com la manera d'organització de les dones en un bloc independent i el seu estil de moviment poden entendre's com a propostes de resistència i acció política en un entorn caracteritzat pel masclisme i la desigualtat.

Paraules clau: dansa, *performance*, gènere, agència, acció política, Bolívia

ABSTRACT. *Macha Caporal: bridging gaps, embodying resistance*

The following article explores the practice and performance of a block of *Macha Caporal* dancers. These women appropriate the costume, movements, and name of the male character in the Bolivian dance *Caporales*. Given the demarcated gender structure established in *Caporales*—represented by the *Macho Caporal* (male character) and *Cholita* (female character) couple—the appearance of the new role of Macha Caporal in dance has led to questions about the performances and identities of women who dance like *Machas*. Based on ethnographic research undertaken from a gender perspective in 2018 in the city of La Paz, this article analyses how the performance of Macha Caporal dancers reveals these women's non-conformity with the discriminatory gender norms present in their wider social context. Through the accounts of these women and the descriptions of their contexts of practice and performance, we revealed the conditions in which they dance. This visibilised the dynamics of inequality and violence present in the environment of the folkloric *entradas* (dance parades) in the city of La Paz. Finally, the article examines how the organisation of women into an independent block and their style of movement can be understood as acts of resistance and political action in a setting characterised by chauvinism and inequality.

Keywords: dance, performance, gender, agency, political action, Bolivia

Agraïments: Gràcies als meus mestres Egil Bakka i Georgiana Wierre-Gore per guiar-me i oferir-me el seu suport en la investigació de la qual neix aquest article. A Eloy Neira, el meu interlocutor favorit, per impulsar-me a escriure, pels seus comentaris a l'article i per la seua valuosa ajuda en tot el procés. A les meues col·laboradores, les valentes i generoses dones de Machas Yuriña. Especialment, a Maribel, per obrir-me les portes a la seua visió i experiència de la dansa. Finalment, a la meua família i a Cle, pel seu amor i suport etern.

SUMARI*

Introducció
 La Macha Caporal: una *performance* de gènere
 La dansa: un cos movent-se «entre» gèneres
 L'entrada folklòrica: espai d'experiència, acció i negociació
 La *performance* com a acte polític: som les Machas Yuriña
 Conclusions
 Referències bibliogràfiques
 Nota biogràfica

Autora per a correspondència / Corresponding author: Pamela Santana Oliveros. Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, 1801, San Miguel, 15088, Lima (Perú).

Citació suggerida / Suggested citation: Santana Oliveros, P. (2022). Macha Caporal: saltant bretxes, encarnant resistències. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 136(1), 87-102. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-1.5>

INTRODUCCIÓ

Em va cridar l'atenció veure un grup de dones assajant en la tropa d'homes dels Caporales Centralistas. Període en el qual van ser les primeres en un fet molt difícil de concebre per a ulls crítics que consideraven les dones solament per a uns certs papers en les danses del carnestoltes i no així per a desafiar la fortalesa física que es requeria per a ser caporal. (Muñoz com es va citar en Godinez, 2014, p. 80).

Aquesta declaració resumeix la clara relació entre les dones que ballen i les expectatives de gènere en el context bolivià. Destaca aspectes que considere fonamentals per a comprendre la pràctica de les Machas Caporal en el context de les danses urbanes folklòriques de La Paz: l'estricta separació entre els rols i habilitats associats a homes i dones en la dansa, el que la societat espera de les dones, i les conseqüències de traspassar les fronteres entre el món masculí i el femení.

La *Macha Caporal*¹ és un personatge femení de la dansa boliviana Caporales que s'apropia del vestuari, nom i moviment del rol masculí de la dansa. Des del seu naixement a finals de 1970 fins a l'actualitat, les Machas han estat despertant diverses i contradictòries reaccions en l'àmbit públic i privat. La raó d'aquest rebombori, sostinc, radica en la proposta visual i performativa d'aquest personatge que, quan balla, travessa tot un seguit de fronteres de gènere clarament establertes en la dansa i en el context de La Paz. L'impacte que suscita veure una dona ballar amb «força» amb el vestit masculí revela com gènere i cultura s'encreuen i entren en tensió quan movem els nostres cossos en un temps i un espai determinats.

L'antropòloga Susan Reed (2012) ens parla de la inequívoca relació entre dansa, gènere i cultura: «La dansa és un mitjà important pel qual les ideologies culturals de la diferència de gènere són reproduï-

1 S'utilitzarà el terme *Macha* o *Machas* com a abreviació.

des» (p. 88). De manera similar, l'antropòleg Ted Polhemus (1993) explica com a través de les danses les persones expressen i materialitzen la divisió de la realitat cultural en dues cultures: la femenina i la masculina. En efecte, per als dos autors, mitjançant la pràctica de les danses, les persones expressen el que significa ser home o dona en una societat o grup determinat.

Des de 1980, els estudis antropològics han bolcat la seua atenció en les danses com a llocs d'estudi per a entendre el pensament i l'acció humana. Diversos estudis han explorat com les danses són un reflex del seu entorn sociocultural i, alhora, impacten i són impactades per aspectes socials, polítics i econòmics de la societat o grup dins del qual es desenvolupen (Thomas, 1993; Foster, 1998). Les danses, llavors, com suggereix Cynthia Novack, posseeixen alhora una qualitat productiva i reproductiva, i poden «reflectir i resistir valors culturals simultàniament» (1995, com es va citar en Reed, 2012, p. 94).

Es fa necessari, llavors, girar la mirada cap a les danses com a espais o estructures des d'on es negocien i impugnen relacions i rols de gènere. Les danses, històricament, no només han sigut utilitzades per a reproduir o reforçar normes i idees del sistema dominant en el qual estan immerses, sinó que s'han desenvolupat, alhora, com a esferes d'acció humana amb potencial polític, de resistència i canvi. Aquesta dimensió de les danses cobra importància en l'estudi de l'acció de les dones, subjectes que històricament han sigut relegats de l'esfera pública i que, fins avui dia, en diversos llocs del món, no viuen en igualtat de drets. És precisament en aquest context que la dansa —activitat tradicionalment associada a «l'ideal femení»— ha servit com a plataforma per a visibilitzar la presència i agència de les dones. Com assenyala la sociòloga Helen Thomas, al llarg de la història «les danses han sigut un dels pocs llocs en els quals les dones poden legítimament actuar en públic» (1993, com es va citar en Reed, 2012, p. 88).

Per mitjà d'aquest estudi, propose plantejar la dansa de la Macha Caporal com una *performance* que

—sense ser formulada explícitament per les dones d'aquesta manera— revela actes polítics. El caràcter polític de la *performance*, segons Anita Singh (2021), radica en la seua potencialitat per a esdevenir un mitjà eficaç per a aconseguir un canvi social. En el cas de les Machas, aquest canvi està lligat a la transformació dels rols i estereotips associats a la dona des de la construcció de noves maneres de ballar. D'acord amb Sarah Ahmed (2017), el feminisme està succeint en llocs marcats històricament com a no polítics (p. 3). D'aquesta manera, els contextos en què es balla i l'acte de ballar públicament poden ser entesos com a llocs i accions inusitats —aparentment «no polítics»—, mitjançant els quals les dones poden resistir i qüestionar rols de gènere.

Aquest article parteix d'una investigació etnogràfica realitzada a La Paz, entre el juny i l'agost del 2018, amb un bloc independent de dones anomenat *Machas Yuriña*.² Machas Yuriña són un grup de sis dones bolivianes, d'entre 29 i 32 anys, que ballen en el rol de Macha Caporal. A partir de l'anàlisi de les observacions i entrevistes de camp amb les dones i en diàleg amb autors provinents del camp dels estudis de gènere, així com de l'antropologia de la dansa i els estudis de la *performance*, explore com a través de la *performance* del rol de Macha Caporal i la seua forma particular de «posar en escena» el cos, les dones desafien i subverteixen normes i expectatives sobre el comportament apropiat d'una dona en el seu context.

LA MACHA CAPORAL: UNA PERFORMANCE DE GÈNERE

Per a dur a terme aquest treball, em referiré a la *Macha Caporal* per a parlar del rol o personatge i a les *Machas* o *Machas Caporal*, per a parlar de la diversitat de *performances*, en el sentit d'actes i maneres de ballar que presenta el conjunt de dones que van ser part d'aquesta investigació. Un aspecte fonamental de les *performances* d'aquestes dones és la seua

2 Per raons de confidencialitat, tots els noms de les meues col·laboradores han sigut reemplaçats per noms ficticis.

apropiació d'elements del rol masculí de la dansa. Les dones que ballen de Macha Caporal aprenen el vestuari, accessoris, moviments i nom del *Macha Caporal*. No obstant això, simultàniament, utilitzen accessoris i construeixen la seua presentació visual de manera semblant a com ho fa el rol femení de la dansa, la *Cholita*. Aquest caràcter sincrètic del personatge, que assumeix aspectes del rol femení i el rol masculí de la dansa, converteix la Macha Caporal en un fenomen fascinant d'estudi des de la perspectiva de gènere.

La dona que balla, necessàriament, assumeix un rol i negocia la seua identitat en el camp de ball. La Macha Caporal és un rol que ha tingut múltiples lectures a causa de la seua naturalesa «entre» gèneres. Des de la primera dècada dels anys 2000, molts autors han interpretat les *performances* d'aquestes dones de maneres diferents. Per a la investigadora Javiera Benavente, la Macha Caporal dota les dones «d'una alternativa per a escenificar les concepcions de gènere» (2017, p. 70). D'altra banda, el sociòleg Mauricio Sánchez proposa que les Machas, a través d'una *performance* que emula l'home, «autoritzen el masclisme» (2006, p. 333), ja que reproduïxen un ordre social que assenyala «el masculí» com a símbol de poder.

D'acord amb aquestes interpretacions, la dansa de la Macha Caporal apareix com una *performance* que té el potencial de reafirmar un sistema de poder hegemònic pel fet de lloar «el masculí» o, per contra, de qüestionar-lo a través d'una escenificació d'altres maneres de ser dona. Aquestes aproximacions presenten en comú el reconeixement de la Macha Caporal com un fenomen lligat al gènere, i en les seues hipòtesis és present la noció d'empoderament —amb diferents matisos— de les dones a través de la *performance* d'aquest personatge.

La performativitat de gènere d'aquestes dones radica, segons Judith Butler (2015), en la mena de representació que duen a terme en correspondència o no amb les normes obligatòries (determinades socialment) que exigeixen que ens convertim en un gènere o l'altre.

Fet que confirma que la reproducció del gènere és sempre una negociació amb el poder (p. 32). Per tant, observar la dansa de les Machas com a *performances* de gènere implica analitzar com les accions d'aquestes dones —des de la preparació per a la *performance* fins a l'acte de ballar— poden entendre's com a actes que construeixen la seua identitat de gènere, un sentit de qui són en relació amb els paràmetres culturals del seu entorn que assenyalen la forma «correcta» d'actuar i d'exercir com a dones en la dansa.

La dansa és sobretot rellevant per a estudiar el gènere per la seua proximitat al cos. D'acord amb l'antropòloga Judith L. Hanna (1987), la dansa és comportament físic, ja que implica l'organització del cos en el temps i en l'espai i és, alhora, comportament cultural i social (p. 3). En aquest sentit, les danses poden ser enteses com a maneres d'encarnar i organitzar (en moviment) les maneres de viure i pensar el món d'un grup social determinat. A través d'aquestes, es pot reflectir patrons i sistemes d'organització social, la qual cosa suggereix que el fet de com ballem pot encarnar també idees i normes associades al gènere. No obstant això, com afirma Butler (1988, p. 521), el cos és també una encarnació de possibilitats. I dins d'aquestes possibilitats hi ha la dansa com una forma de moure i exposar el cos públicament d'una manera diferent de la socialment esperada.

És així que Susan L. Foster (1998) proposa la dansa i l'acte coreogràfic —organització de cossos en l'espai— com una metodologia per a estudiar com les identitats de gènere es construeixen i constitueixen a través d'accions i moviments. La forma d'agrupació per a ballar, la posada en escena en l'espai i l'apropiació, desplegament i repetició d'habilitats corporals com la força, l'agilitat i la resistència són «formes encarnades d'acció i mobilitat» (Sliwinska, 2021, p. 4) que les dones despleguen per a canviar la narrativa del que s'espera d'una dona en el camp de ball.

El reordenament de gènere que les Machas posen en escena des dels seus cossos i dins dels diferents espais de *performance* són els aspectes que atorguen

un caràcter polític a la seua dansa. Precisament, és a través de les maneres concretes de ballar que la seua *performance* trenca la dicotomia de gènere present en la dansa i produeix nous imaginaris sobre la feminitat i el rol de la dona en la comunitat de Caporales a La Paz.

LA DANSA: UN COS MOVENT-SE «ENTRE» GÈNERES

La majoria d'autors, així com la comunitat de ballarins, atribueix l'origen de la Macha Caporal a la *performance* de Lidia Estrada en l'Entrada del Senyor del Gran Poder en 1976. Lidia va aparèixer en aquella entrada³ vestida amb el vestuari masculí i ballant dins del bloc de Machos, fet que quedaria històricament fixat com el naixement de la Macha Caporal en la dansa de Caporales.

La Macha Caporal, llavors, apareix com un tercer personatge en una dansa que històricament va tenir com a personatges principals el Macho Caporal i la Cholita. En conseqüència, per a entendre la seua *performance*, cal comprendre l'estructura de gènere en la qual està emmarcada la seua aparició: la d'una parella, home i dona. L'historiador Fernando Cajías (com es va citar en Gómez, Mendiola, i Pinto, 2010) assenyalava la representació de la sexualitat juvenil com un factor que ha conferit gran popularitat a la dansa de Caporales. En aquesta dansa, segons Sánchez, es mostren «homes ben homes i dones ben dones» (2006, p. V). En efecte, la parella ideal —heterosexual— d'aquesta dansa estableix una clara representació de gènere, en la qual cada personatge presenta una sèrie de característiques que socialment s'identifiquen com a desitjables i admirables en homes i dones.

El Macho Caporal vist pantalons amples, camisa amb muscleres elevades, botes i un barret. Quan balla, exacerba el seu carisma i la seua força. Avança fent passos llargs i marcant fort el ritme amb les seues

xafades. Quan salta, eleva ambdós peus enlairant-se lluny del sòl; quan xafa, ho fa amb força, elevant la cama molt alt. La seua *performance* revela una precisió, un gaudi i una confiança que hipnotitzen. La Cholita, d'altra banda, balla amb passos curts i tancats, emfatitzant el moviment dels malucs i de les mans. Aquest moviment adquireix realç a causa de la seua curta minifalda que es mou de banda a banda exposant la seua roba interior. Porta una brusa escotada i un barret bombat menut. En les entrades és coqueta i passeja somrient mentre balla amb tacons alts durant llargues hores.

Si bé aquestes descripcions són una generalització del que s'observa en una entrada folklorica, hi ha en els personatges tot un seguit d'elements visuals i de moviment que denoten una forta representació dels ideals masculí i femení. Com sosté Reed (2012), «els lèxics de moviments dels homes i les dones amb freqüència demostren els ideals de la diferència de gènere en acció» (p. 89). Així, la dansa dels homes projecta força, poder i seducció, mentre que la de les dones exhibeix bellesa i sensualitat. En efecte, les divergències entre la proposta visual i de moviment de cada personatge produeixen una sensació d'asimetria entre el Macho i la Cholita. Aquesta asimetria es confirma amb el testimoniatge d'Israel Solórzano, fundador d'una fraternitat de La Paz, que col·loca el Caporal en una posició de poder, i la dona, com a inferior, definida només com a complementària a l'home: «Qui és el Caporal? El capatàs i qui mana. I la Cholita és la seua dona, res més».

És en aquesta estructura binària i polaritzada que irrompen les Machas Caporal amb la seua determinació i desig de ballar de manera diferent. Un nou rol femení en la dansa que, sense necessàriament qüestionar la seua identitat de gènere, decideix prendre com a inspiració per a la seua dansa la dansa del Macho. La seua participació en la dansa implica una ruptura amb la marcada estructura de gènere a través del desdibuixament de diverses fronteres entre Machos i Cholitas. Primer, a través d'un vestuari que reflecteix un sincretisme entre «el femení» i «el masculí». Com ens explica Claudia, el

³ A La Paz, és una cercavila urbana composta per fraternitats i conjunts musicals que interpreten músiques i danses bolivianes.

vestit cintura avall —pantalons i botes— és masculí, mentre que la part superior és femenina: «Ara tens la cotilla, que abans no s'usava, una brusa amb escot, t'arregles el cabell, et maquilles».

Segon, a través de la *performance* de moviments del repertori dels Machos, que inclou puntades de peu, salts, corregudes, entre altres moviments tradicionalment associats amb el rol masculí. Aquest tipus d'accions i moviments, que són part del repertori de les Machas, són qualificats per les dones de més desafiadors, divertits i complicats. D'aquesta manera, la *performance* d'aquestes dones involucra qualitats i maneres de moure's que trenquen amb els esquemes corporals associats a les dones en el context de La Paz. Per exemple, les Machas abasten més espai quan ballen, mantenen una postura amb els peus més separats entre si i estenen les seues extremitats quan es mouen. En general, fan més ús de la força per a desplegar moviments i desplaçaments que involucren l'ús de tot el cos.

Tercer, a partir de la ruptura de la divisió de gènere pròpia dels blocs. En les fraternitats de Caporales, els ballarins solen agrupar-se en blocs separats per gènere. Les Machas traspassen aquesta divisió en infiltrar-se en el bloc masculí per a ballar braç a braç amb els homes, demostrant que poden fer el mateix que ells. Aquest aspecte cobra una altra dimensió quan, a partir de la primera dècada dels anys 2000, algunes Machas opten per ballar a soles, en els seus propis blocs, com un nou personatge de la dansa; fet que atorgarà a la Macha un caràcter d'autonomia i independència.

Els canvis a escala de participació, moviment i proposta visual que comporta la Macha Caporal impliquen un desplaçament d'*habitus* cap a altres maneres d'actuar i ballar com a dones en la dansa Caporales i en l'àmbit general, en l'entorn urbà folklòric. Entenc per *habitus* «la història feta cos» (Gutiérrez, 2005, p. 68) d'aquestes dones. Història que en molts casos està marcada per l'autopercepció del propi cos com a «fràgil» o «menys fort» en comparació a l'home, com a insuficient en relació

a «l'ideal» de cos per a la dansa (Cholita), o per l'experiència personal de la violència de gènere present en el seu entorn de vida i de ball.

En una entrevista amb Sánchez (2006), Lidia Estrada va comentar que va decidir ballar per primera vegada com a home perquè no li agradava la falda. Aquesta raó coincideix amb les motivacions de les Machas Yuriña, que van expressar obertament el seu rebuig a ballar amb *pollerita* (minifalda). D'aquesta manera, triar la Macha Caporal és una decisió que involucra —parcialment— el rebuig a ballar com a Cholita. Com explica Jackeline, ella va preferir ballar en aquest rol perquè el públic les reconeix per com ballen, mentre que com a Cholita: «Ni tan sols et veuen la cara, veuen el que tens més avall». En l'experiència de les dones, aquest rebuig està justificat en l'experiència generalitzada d'inseguretat i assetjament sexual tant en la via pública com en l'entorn de les entrades. Talía conta que el seu rebuig a la *pollerita* té a veure amb situacions d'assetjament que va experimentar quan usava falda al col·legi i per la via pública. Jessica, d'altra banda, va recordar que la primera vegada que va ballar com a Cholita en una entrada tots miraven per davall de la seua falda: «Em vaig sentir assetjada».

Els testimoniatges de les dones demostren que en la decisió de ballar com a Machas hi ha un desig conscient de ballar còmodes i de protegir-se de situacions d'assetjament sexual. Com a resultat, les dones afirmen experimentar llibertat quan ballen. Com comenta Jackeline, com a Macha, «et mous com tu vols». De manera similar, Nancy explica que el que més aprecia de ser Macha és: «Que ens vegen ballar, desenvolupar un pas, expressar-nos, amb la llibertat de no estar pensant que vindrà un depravat i ens fotrà mà».

Un altre factor que ha motivat les dones a ballar com a Machas és un desig de ballar de manera diferent de la tradicional, la qual cosa implica desafiar «l'ordinari» i el que s'espera d'una dona. Les Machas Yuriña expressen una especial admiració per la dansa del rol masculí, associada a moviments i accions més

«desafiadors» o que «se n'ixen del comú» per a una dona. Aquesta idea es veu reflectida en els comentaris de Talía, per a qui la Macha és: «Una dona que vol demostrar que pot ser diferent de les altres, que pot eixir-se'n del comú, diguem-ne, de les *polleras*, de les faldes. Una dona que pot demostrar també que té força, que té el mateix valor que l'home».

Tots aquests motius han fet que les dones encarnen un personatge que, a través de la seua dansa, lluita contra les limitacions i els estereotips que s'imposen a les dones en un entorn marcat pel masclisme. Elles impugnen l'estereotip femení encarnat en la Cholina i es resisteixen a ser valorades solament pels seus cossos o atributs com la sensualitat i la bellesa. En aquesta cerca, desenvolupen una *performance* híbrida —amb elements d'ambdós personatges— que pot ser entesa com a agència, ja que expressa l'encarnació del desig (Martin, 1985, com es va citar en Kowal, Siegmund, i Martin, 2017) d'aquestes dones de ballar «diferent», amb llibertat, comoditat i seguretat.

L'ENTRADA FOLKLÒRICA: ESPAI D'EXPERIÈNCIA, ACCIÓ I NEGOCIACIÓ

Entendre la *performance* i experiència d'aquestes dones demanda entendre el context en el qual ballen i en el qual estan inserides com a dones. Basant-me en la definició de Richard Schechner (2013, p. 30), que postula que les *performances* només existeixen en les accions, interaccions i relacions, propose observar les *performances* de les Machas no només com a actes de ballar, sinó també com el conjunt de relacions i interaccions que desenvolupen les dones amb els diferents actors i espais que conformen la seua pràctica.

El camp d'acció i pràctica de les dones de Machas Yuriña està situat en un context sociocultural en què «la discriminació contra les dones, el biaix masculí i el masclisme cultural encara imperen en les institucions polítiques i socials, en l'espai públic i en la família» (Programa de les Nacions Unides per al desenvolupament [PNUD], 2002, p. 29). Durant

les nostres converses, les dues paraules més usades per les dones per a definir la societat boliviana van ser *masclista* i *conservadora*. Entenem per masclisme un sistema de relacions de gènere que exagera les diferències entre homes i dones sobre la base de les anomenades qualitats «naturals» i que determina quin comportament és acceptable per a cadascun (Fisher, 1993, p. 3).

Les entrevistes fetes amb les Machas Yuriña revelen una percepció generalitzada dels rols de gènere com a opressius, especialment per a les dones. S'espera que una dona es case, tinga fills i forme una família. Una vegada casada o compromesa, s'espera que deixi de ballar, ja que el rol principal de la dona està en la llar. Aquestes idees es veuen reflectides en moltes de les històries personals de les dones. Jessica, en una entrevista personal, va dir que diverses Machas van deixar de ballar perquè van quedar-se embassades. D'acord amb les dones, les expectatives socials i familiars sobre el rol de les dones a La Paz és un factor determinant per a l'abandó de la dansa.

Les dones també assenyalen com una evidència del masclisme en la pràctica de la dansa la gelosia de les parelles. Segons Jessica, una vegada que la dona té parella: «Esperen que canvis, que deixes de ballar i que només estigues amb ells. Però ells no pensen deixar de ballar». Nancy explica com, estant amb la seua exparella, no podia ballar perquè ell era extremadament gelós i li ho prohibia. Aquests testimoniatges no només demostren la desigualtat de gènere en termes de participació en la dansa, sinó també la violència de gènere materialitzada en actituds i gestos de sobreprotecció i control per part de les parelles cap a les dones.

No obstant això, la majoria de les dones s'ha permès ballar en aquest rol malgrat no comptar necessàriament amb l'aprovació dels seus familiars ni els mitjans econòmics. En el grup, no totes tenen treballs estables, algunes estudien i treballen alhora, i dues de les dones són mares solteres. Totes, en un enorme esforç econòmic i de temps, s'organitzen per a pagar

les seues quotes,⁴ assajar i ballar. Però els obstacles no només es troben en els seus àmbits privats o familiars, també radiquen en la seua esfera de pràctica, en els espais i les relacions que travessen la seua dansa. «L'escenari» de les Machas és l'entrada folklòrica, un esdeveniment central dins del cronograma d'esdeveniments que componen les festes folklòriques a Bolívia. L'entrada és una cercavila urbana que agrupa centenars de ballarins que dansen per devoció i diversió d'acord amb el calendari religiós catòlic.

En el marc d'aquesta investigació, propose analitzar les entrades com a reflex del seu entorn sociocultural. Són espais en què es presenten desigualtats de gènere, comportaments de violència sexual i actituds masclistes. No obstant això, són, alhora, espais en què es poden negociar múltiples identitats i afectes. I fins i tot poden esdevenir espais de visibilitat i reconeixement per a les dones.

Les relacions i formes d'interacció que desenvolupen les dones amb diversos actors —ballarins, organitzadors, fundadors, espectadors, entre altres— al llarg d'una entrada són claus per a entendre com s'infiltra discursos de gènere en el camp de ball i com aquests influeixen o condicionen la pràctica de les dones. Tenint en compte la proximitat de la Macha al Macho Caporal i la seua naturalesa «híbrida» pel fet d'apropiar-se d'elements de la dansa de l'home, aquestes ballarines estan exposades a diverses reaccions —positives i negatives— per part dels espectadors. Segons Jessica: «De Macha, potser perquè iguals l'home, [...] venen senyores, senyors, xiquetes, xiquets, de tot, i et feliciten: “Estàs ballant bé”».

En l'exemple de Jessica, la Macha és aplaudida a causa de la seua habilitat per a «igualar l'home», acte considerat com un assoliment. No obstant això, també hi ha experiències negatives, com ens explica Nancy: «Vam anar a ballar [...] i vaig haver d'anar caminant unes quatre illes per a arribar on estaven. Mentre caminava

va passar un senyor amb la seua esposa i em va dir: “Aquestes són les que s'ho creuen, aquestes són les dones que volen igualar-se a l'home”. Però utilitzant un to així com de repulsió».

En el seu testimoniatge, la similitud amb l'home és percebuda com a negativa i associada a l'estereotip difós de les Machas Caporal com a gallinarsots o homenots. Aquests termes són expressats per a definir una dona que es comporta com un home o que sembla un home en la seua manera de vestir i estil corporal. Aquesta percepció ha portat a la difusió de prejudicis sobre l'orientació sexual de les Machas, moltes vegades catalogades com a lesbianes, aspecte que no és ben rebut en el context conservador i catòlic de La Paz.

Un altre vincle central en l'experiència de les dones és el que desenvolupen amb altres ballarins durant la *performance*. D'acord amb Jessica, hi ha un suport considerable de part de ballarins homes cap a les Machas Caporal. No obstant això, testimoniatsges com els de Claudia també assenyalen el nivell de competència que hi ha entre Machas i Machos en les entrades: «Els Machos són els que et miren malament. És a dir, perquè suposadament han de pensar que els estem imitant [...]. I ha de ser [que pensen] com, “ai, aquestes xiquetes volen fer el que estem fent. I mira, nosaltres saltem dos metres i elles salten un metre”. Jo crec que sí que n'hi ha [competència], però dins del cercle de Caporales».

El comentari de Claudia revela, a més d'un sentit de competència, un biaix masclista de part dels homes cap a les dones que intenten ballar com ells. El masclisme també es materialitza en els espais de ball en l'assetjament al carrer. Aquest és un dels riscos més naturalitzats per les dones en les entrades. Molts testimoniatsges de les Machas evidencien la seua exposició a l'assetjament verbal i físic dels homes durant el seu recorregut per una entrada. Durant l'entrada de Chijini, vaig registrar la següent experiència en les meues notes de camp: «Seguim, cada vegada hi ha més gent i el camí esdevé més estret. Els borratxos augmenten i cada vegada són més irrespectuosos. Passen per davant teu, et freguen, et miren, et diuen coses».

4 Per a participar en una entrada folklòrica, cada ballarina ha de pagar una quota coneguda com el pagament de la banda.

Aquest risc també es fa latent al final de l'entrada, quan les dones confronten el dilema de com tornar a casa de manera segura. Com explica Jessica: «Tu saps, estem en un lloc llunyà, millor estar amb algú conegut [...]. Sempre tracte de buscar amics que són antics [...], que ens cuidaran en el sentit que no ens en podem anar [de l'entrada] tampoc a soles, llavors, ens podem acompanyar fins a un cert lloc per a després anar-nos-en».

Aquestes experiències no són exclusives de les Machas Caporal. Responen a una situació generalitzada de les dones en l'entorn de les entrades i festes folklòriques, en què amb la justificació del consum d'alcohol i el renou, la violència cap a la dona ha passat desapercebuda. Precisament, un altre element clau per a explorar les desigualtats entre homes i dones en l'entrada folklòrica és el consum d'alcohol. En les entrades, la beguda és un factor crucial per a la creació i el manteniment dels vincles socials. Encara que algunes de les dones insisteixen que en l'entrada no s'exigeix beure, la convivència del consum d'alcohol té una qualitat obligatòria (Cowan, 1990, com es va citar en Lazar, 2008).

A partir de les meues observacions en les entrades, vaig registrar que les dones se situen majorment en el rol de rebre alcohol, en lloc de comprar-lo i oferir-lo. Les invitacions poden venir d'espectadors homes i dones, com a reconeixement a la seua *performance*; no obstant això, també venen de col·legues ballarins, organitzadors i fundadors de blocs o fraternitats. Aquestes interaccions imposen una espècie d'obligació a l'acte de beure, ja que són part del ritual de transacció que conduirà a invitacions per a futurs esdeveniments. Talia diu sobre aquest tema: «Ara, a vegades, quan et veuen ballar, com et dic, venen d'altres fraternitats, expassants,⁵ i et diuen [...]: "Jo soc fundador de tal fraternitat, et convida [involucrant la invitació d'alcohol] a participar amb nosaltres".

Per tal que l'any següent o en la següent entrada el busques i balles amb ells».

En les entrades, les dones accepten beure com a part de la celebració, però també com a estratègia de negociació per a aconseguir invitacions. Una mostra de l'agència de les dones en aquesta negociació és el desenvolupament d'unes certes estratègies per a controlar la seua manera de beure. En un esdeveniment a La Paz, Jessica va compartir amb mi alguns dels seus secrets: «Beus una mica i llances la resta a terra. Davall de la taula o cadira, perquè ningú se n'adone». L'altra estratègia consistia a ser l'encarregada de servir l'alcohol; llavors una pot tenir control sobre la quantitat i servir els altres en lloc de beure.

Quant al consum d'alcohol en les entrades, sembla que les dones tenen el mateix dret a beure que els homes. No obstant això, en la pràctica, hi ha factors externs que les condicionen. Com afirma Sian Lazar (2008), a Bolívia, beure i emborratxar-se és domini exclusiu d'homes i dones, encara que s'espera que les dones siguin més autocontrolades que els homes (p. 148). Les dones de Machas Yuriña gaudeixen del fet de beure en companyia dels seus parells, però no poden excedir-se amb la beguda perquè això podria posar-les en una situació de vulnerabilitat i perill en un entorn de festa. No obstant això, en moltes ocasions, rebre alcohol acaba sent una pràctica necessària per a encaixar en la comunitat i per a sobreviure com un bloc femení independent.

Les experiències de les dones revelen que les entrades són espais en què s'inscriuen idees i conductes hegemòniques al voltant del gènere. Aquestes idees es fan efectives a través de les accions i interaccions de les Machas amb altres actors, els quals tenen el poder de reconèixer o rebutjar la seua *performance*. En cada *performance*, les dones han de negociar amb afectes com la por, el sentit de seguretat i el desig de reconeixement per a guanyar-se un lloc en la comunitat de Caporales. En aquesta tasca, ressalta la seua agència per a desenvolupar estratègies d'autocura i assegurar la seua participació en la dansa. Com assenyala Randy Martin, el cos com a subjecte

⁵ El o la passant és la persona que es fa càrrec de la fraternitat durant la gestió d'una festa folklòrica. Pot cobrir despeses com el vestuari i el pagament de la banda per a l'entrada, entre altres.

en un entorn social respon i és, alhora, un element transformador d'aquest entorn (1985, com es va citar en Kowal et al., 2017). En aquest sentit, les dones no només resisteixen les condicions desiguals de participació presents en l'entrada, sinó que les transformen per mitjà d'una sèrie d'actituds i maneres concretes d'acció que explorarem a continuació.

LA PERFORMANCE COM A ACTE POLÍTIC: SOM LES MACHAS YURIÑA

Pensar en la dansa com a acció política implica pensar en les preguntes que la dansa fa llegibles (Kowal et al., 2017) sobre qüestions polítiques com l'expressió i el desplegament del cos femení en l'espai públic. Les *performances* de les Machas Yuriña són encarnacions d'altres maneres de ser i actuar com a dones que tenen la capacitat de qüestionar normes socials imperants entorn del gènere. Les dones aconseguïen això a partir de les complexes relacions amb els sistemes de poder (Taylor, 2016, p. 6) que construeixen al llarg de la seua pràctica i *performance*. Com s'ha explorat prèviament, les Machas s'enfronten a una sèrie d'obstacles (econòmics, familiars) —dins i fora de les entrades— i expectatives socials que afecten i limiten la seua participació en la dansa. Elles, quan ballen, busquen resistir i superar aquelles condicions que restringeixen el seu ball, i, al mateix temps, impugnar actituds i creences dominants sobre el rol i la conducta «apropiada» de les dones en el seu entorn.

Dins de la meua investigació, he pogut identificar tres aspectes claus de la *performance* de Machas Yuriña que poden entendre's com a formes de resistència i acció política: la seua manera d'associació independent, la seua participació com a *figures* i el seu estil de moviment. Aquests tres elements, característics d'aquest bloc de dones, no estan lliures de complexitats ni de contradiccions, no obstant això, són maneres d'acció que reflecteixen decisions sobre on, com i amb qui ballar, i evidencien la determinació i agència de les dones.

En l'àmbit de les danses urbanes folklòriques hi ha dues maneres possibles d'associació. La primera —la més tradicional— és pertànyer a una fraternitat. Les fraternitats són associacions de persones que s'agrupen entorn del culte religiós i la pràctica de danses en honor a una verge o un sant. Aquestes associacions, segons l'antropòloga Laura Fléty (2015, p. 72), s'organitzen a partir d'una jerarquia vertical amb una distribució formal de rols i estatuts, i poden estar compostes per un comitè dirigent i ballarins.

Per a ingressar en una fraternitat, un ballarí ha de passar per un procés d'admissió i fer una contribució econòmica anual. Al seu torn, tot ballarí ha de pagar una quota per l'acompanyament de la banda musical cada vegada que participa en una entrada, així com invertir en el seu vestuari i transport, aspectes que fan que la seua participació en la dansa pugui estar limitada pel seu poder adquisitiu.

Mitjançant les experiències de les dones, s'evidencia com el nivell socioeconòmic, la situació familiar i fins i tot la imatge corporal són aspectes que condicionen el seu ingrés a una fraternitat. Hi ha algunes fraternitats que imposen criteris d'admissió discriminatoris a les Machas, com fer 1,70 d'alçada i tenir una contextura prima. Al seu torn, Jessica explica que avui dia algunes fraternitats trien els seus membres basant-se en la seua capacitat d'aportació econòmica. Aquest fet és reforçat pel testimoni de Claudia: «Només fer-te el vestit i ballar a Oruro [...] és sis mil bolivians⁶ en ENAF i fraternitats així». ⁷ Davant d'aquests factors que limiten la participació de les dones dins de les fraternitats, apareix la necessitat de buscar uns altres espais per a ballar.

Els blocs independents són una alternativa d'associació que ha tingut popularitat entre ballarins per la seua accessibilitat i inclusivitat. Machas Yuriña, com a bloc independent de dones, permet una major flexibilitat

⁶ Moneda boliviana.

⁷ Fent referència a les fraternitats més prestigioses o amb més trajectòria a Bolívia.

quant a la participació i compromís de les ballarines. El bloc no té requisits estrictes d'admissió, no demana contribucions econòmiques d'ingrés, tan sols el pagament del vestuari, el cost i el disseny del qual s'acorda entre els membres. El tipus d'organització del bloc —una fundadora/directora i les ballarines— i el reduït nombre de membres permeten una major proximitat i transparència en la comunicació, així com major poder de decisió de les dones sobre on ballar i els costos que s'han de cobrir.

No obstant això, ballar en un bloc independent també té els seus desavantatges. Normalment, un bloc independent —a diferència d'una fraternitat— no pertany a una associació departamental o de districte, la qual cosa implica que el bloc no té accés a participar en les entrades pel seu compte. Com a conseqüència, el bloc ha de ser convidat per una fraternitat o negociar una invitació cada vegada que desitja participar en una entrada. Qualsevol de les dues opcions involucra un pagament, la qual cosa posa les dones en situació de desavantatge per haver de negociar un preu i posició (en les files de la fraternitat) per a cada entrada. Aquest desavantatge, que afecta tot bloc independent, s'accentua en el cas dels blocs femenins pel fet que les negociacions, de vegades, es duen a terme en espais informals i s'estableixen amb autoritats o dirigents homes. En les meues notes de camp vaig registrar el testimoniatge de Jessica sobre un procés de negociació:

Em va explicar com una vegada el fundador d'una fraternitat prestigiosa la va citar en un bar. Eren dos homes i ella hi aniria sola. Llavors, li va fer por i va demanar a Talía que l'acompanyés. Però les dues encara sentien desconfiança i van avisar Guillermo [parella de Talía] perquè les ajudés a negociar. Per què les dones se senten indefenses en l'acte de negociació? Per què algú les citaria en un bar, amb presència d'alcohol, per a negociar? És evident que la dona té molt a perdre en aquestes negociacions.

Anècdotes com aquestes ressalten l'asimetria de poder que hi ha en espais i relacions claus per a la participació de les dones en la dansa. No obstant

això, també demostren els diferents mecanismes que les dones entren per a fer front a situacions de desigualtat i inseguretat.

Un aspecte complementari a la manera d'associació de les dones és la seua participació en la dansa com a figures. Les figures són una forma d'agrupació en el bloc que es caracteritza per tenir un petit nombre de ballarins (de 3 a 7) i per la seua ubicació en una filera o fila. Jessica explica que el benefici de ballar com a figures és que aquesta forma d'agrupació permet elaborar coreografies més complexes i passos de més dificultat.

En el transcurs de les entrades, les figures poden abastar més espai amb els seus moviments i jugar amb les direccions espacials, generant creus i figures que atrauen l'atenció dels espectadors. La visibilitat és l'aspecte que les dones més aprecien del fet de ballar com a figures. Com expressa Nancy: «El més especial per a mi és que ens coneixen més i quan passem ens aplaudeixen, saben qui som i en molts casos, fins i tot, ens reconeixen pels nostres noms i ens feliciten». Mentre que, com diu Talía, en un bloc gran passarien desapercebudes, ja que: «Són diverses files i a vegades et posen al mig o darrere, on no et veuen molt».

En els testimoniats de Machas Yuriña, el poder dels aplaudiments i les felicitacions del públic sembla tenir un enorme efecte en les dones i en la seua percepció de sentiments positius associats a la dansa. Per a Nancy, eleva la seua autoestima, mentre que per a Claudia és el moment que més espera quan balla. Per a Talía és la prova que ha fet una bona feina i per a Jackeline és una alegria. La satisfacció que els genera el reconeixement del públic és tal que sembla minimitzar la sensació de les dificultats i els esforços que experimenten quan ballen.

El tercer aspecte clau de la *performance* de Machas Yuriña és el seu estil de ball intermedi. Jessica conta que hi ha tres estils en la dansa Caporales: el fort, l'intermedi i el suau. L'estil ideal per a ella és l'intermedi, ja que implica un balanç entre la força del

Macho i la suavitat de la Cholita. Per a la finalitat d'aquest estudi, l'aspecte que m'interessa recalcar sobre l'estil de moviment és la seua vinculació amb nocions de gènere i idees sobre el masculí i el femení. Les percepcions estètiques de les dones sobre el moviment reflecteixen com idees naturalitzades de com han de veure's o moure's com a dones s'infilten en la seua *performance*. Com assenyala Jill Dolan (1985), els rols de gènere socialment construïts estan inscrits en el nostre llenguatge i en els nostres cossos (p. 10). No obstant això, les dones aposten per incorporar en la seua *performance* passos més elaborats com canviar de nivell, així com pegar puntades i fer salts. Moviments «més forts» que no són comuns en el repertori d'una dona de la seua edat ni en les danses femenines de les entrades i que, per tant, contradiuen les expectatives socials del seu entorn. Com relata Nancy: «La primera vegada que vam fer el pas 6 vaig quedar fascinada perquè va ser la primera vegada [el meu èmfasi] que vam pegar una puntada amb el peu».

Testimoniatsges com aquest demostren que les dones, en la seua *performance* com a Machas, aconsegueixen realitzar moviments que fan que se sorprenden. En aquest sentit, les Machas Caporal desenvolupen un sentiment d'assoliment quan executen moviments o seqüències que pensaven que no eren capaces de fer a causa de la seua «intencionalitat inhibida», una de les modalitats d'opressió femenina desenvolupades per la filòsofa Iris M. Young. Segons Young (1980), el cos femení no utilitza la seua capacitat real, referint-se tant a la potencialitat de la seua grandària i força físics com a les habilitats i coordinació reals que té al seu abast (p. 146). Llavors, les Machas, a través de la seua *performance* dels passos masculins, vencen el prejudici sobre el que culturalment van aprendre que les dones no poden fer, la qual cosa suggereix que aquest rol podria contribuir a una mena d'empoderament en les dones.

És important ressaltar que l'apropiació de qualitats com la força i un major ús de l'espai —característiques de les *performances* masculines dins i fora de la dansa— no els trau la seua capacitat de ser també

femenines. Les dones entenen el femení com a ser coquetes, elegants i adornar-se amb accessoris i maquillatge: idees de «l'ideal femení» que en part responen als cànons de bellesa presents en el seu entorn. La *performance* de Machas Yuriña és una combinació d'actituds, conductes i maneres de moure's i organitzar-se que demostren l'equilibri entre aquestes característiques.

En les entrades, a través de cada *performance*, les ballarines construeixen les seues identitats «recorren a diverses estratègies tant de reproducció com de subversió» (Guaygua, 2003, p. 172). La *performance* de les Machas presenta un delicat balanç entre els conceptes de reproducció i subversió. La seua subversió radica en l'acte d'apropiació del vestuari i passos masculins, així com el desplegament públic d'aquests. Alhora, elles reproduïxen el vestuari de la Cholita en l'escot i disseny de la brusa, ballant amb elegància i coqueteria. La vertadera força de Machas Yuriña radica ací, en la seua manera de «posar en escena» l'apropiació del masculí sense desestimar el poder que hi ha en la seua feminitat.

Elles han triat ballar no només en les entrades més grans i prestigioses, sinó també en les entrades zonals, situades en zones més allunyades i fins i tot perilloses. Al llarg del recorregut d'una entrada demostren la seua agència per a resoldre obstacles i ballar amb gràcia simultàniament. Sense importar el clima o l'hora del dia, elles avancen decidides, demostrant la seua bellesa i agilitat per a ballar. Miren al públic confiades, somriuen i es fan fotos amb els espectadors. Mentre ballen, reben i beuen els gots d'alcohol que el públic els ofereix en reconeixement a la seua *performance*. Ballen per hores, pujant o baixant de nivell, en pistes asfaltades o sense asfaltar, passant per carrers solitaris i grans avingudes, esquivant cotxes i borratxos, mostrant la seua capacitat d'aguant. En el procés, negocien pagaments i noves invitacions per a futurs esdeveniments. Beuen, però controlen la quantitat d'alcohol que reben; gaudeixen sense descurar com tornar a casa. La seua *performance* és un balanç entre el gaudi, l'alerta, la resiliència i l'autocura.

L'experiència i *performance* de Machas Yuriña dona compte dels processos que les dones duen a terme per a negociar i superar les limitacions i desigualtats presents en el camp de ball. Com afirma Ida Meftahi (2016), tota dansa està condicionada per múltiples factors socials, culturals, polítics, econòmics i ideològics (p. 1). Les condicions i limitacions que compliquen la participació de Machas Yuriña ratifiquen el masclisme present en les entrades folkloriques. Davant d'això, com s'ha exposat, les dones despleguen diferents modes de resistència i acció que poden ser entesos com una manera de fer política des de la pràctica.

Efectivament, mitjançant la seua dansa, aquestes dones estan transformant creences profundes que tenen sobre elles mateixes com a dones. Ballar en els seus propis termes —com a Machas— implica creure en la seua fortalesa i transcendir l'estereotip que les dones només serveixen per a ballar «bonic» o «suau». A través de la seua *performance*, envien un poderós missatge sobre com i per què volen ser reconegudes com a dones en l'espai públic, convertint la seua dansa en un «espai alternatiu de lluita» (Conquergood, 2002, p. 152) contra el masclisme i les desigualtats de gènere presents en el seu entorn.

CONCLUSIONS

El cas concret de Machas Yuriña evidencia com la dansa, com a moviment organitzat i intencionat, pot encarnar i comunicar l'agència i tenacitat de les dones per a aconseguir una participació notòria en l'àmbit de la comunitat de Caporales. Seguint el pensament d'Ahmed (2017), que postula que els actes feministes tenen a veure amb qui fa què i on (p. 4), les *performances* d'aquestes dones —que s'apropien de la força i ballen amb independència en un entorn en què les expectatives i rols de gènere són opressius i asfixiants— poden entendre's com a actes revolucionaris.

Aquest article ha mostrat els diferents factors que compliquen la pràctica de les Machas en les entrades

folkloriques. Alguns d'aquests factors són comuns a altres ballarins i uns altres es presenten com a restriccions relacionades amb el gènere i la manera de ballar de les dones. Al llarg d'aquest article s'ha demostrat que els diners, el temps i la falta de suport de les famílies són obstacles en les seues pràctiques. També s'ha evidenciat que, en les entrades, el risc d'assetjament sexual amenaça la seguretat i experiència de les dones.

No obstant això, en aquest panorama, no es pretén mostrar les dones com a agents passius davant un context desigual i masclista. Al contrari, es busca ressaltar els diferents mecanismes, decisions i accions que les dones emprenen dins de la seua pràctica independent. La seua manera d'associació, el seu rol de figures, el seu estil de moviment i la seua *performance* al llarg d'una entrada són evidències de l'agència d'aquestes dones per a conquerir una pràctica que els permet ballar amb llibertat, plaer i visibilitat en un entorn competitiu.

El compromís i passió de les dones amb la dansa en el context de La Paz parla d'un desig molt profund de reconeixement. Butler ressalta com «la tradició hegeliana enllaça el desig amb el reconeixement: afirma que el desig és sempre un desig de reconeixement i que qualsevol de nosaltres es constitueix com a ésser social viable únicament a través de l'experiència del reconeixement» (2006, p. 14). Ballar com a Macha Caporal sembla generar, abans de res, una visibilitat i un reconeixement que les dones anhelan, potser perquè és una manera de validar-se a si mateixes en un entorn que les invisibilitza.

És clau reiterar que aquest benefici és accessible per a elles a través d'una *performance* singular. No la simple emulació de l'home, sinó la construcció d'un rol que s'apropia de «l'ideal masculí» —entès com a força i desafiament— alhora que hi incorpora «l'ideal femení» —entès com a bellesa i elegància—. És en el sincretisme d'aquests elements visuals i qualitats de moviment que les dones subverteixen les expectatives de gènere i converteixen la seua proposta estètica en acció política. És des de la seua particular elecció del

moviment, la postura, l'aparença i el comportament (Meftahi, 2016, p. 4) com a ballarines en l'entrada folklòrica, que les Machas sacsegen la sensibilitat dels espectadors, i que, com suggereix Singh (2021), des-perten preguntes provocatives que podrien ajudar-nos a pensar els rols i estereotips de gènere d'una manera diferent (p. 24).

En l'Informe de desenvolupament humà de gènere de Bolívia, s'afirma la necessitat de demanar-se per

«les idees i la qualitat de les pràctiques de les mateixes dones, a partir de les quals es desencadenen els processos [...] de canvi» (PNUD, 2002, p. 30). El fenomen de les Machas Caporal pot entendre's com una pràctica que reflecteix un canvi en la mentalitat de les dones a l'encalç del desenvolupament de tot el seu potencial i l'accés a igualtat de drets, i que demostra, com afirma la ballarina i investigadora Ann Cooper Albrighth (2013), que hi ha una connexió entre com pensem el món i com ens hi movem (p. 5).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ahmed, S. (2017). *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press.
- Benavente, J. (2017). *De los Andes al margen: disidencia y transgresión en manifestaciones andinas en Santiago de Chile* (Tesi de màster, Pontificia Universidad Católica de Chile, Xile). <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/21338>
- Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theater Journal*, 40(4), 519-531. <http://www.jstor.org/stable/3207893>
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Butler, J. (2015). *Notes towards a Performative Theory of Assembly*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Conquergood, D. (2002). Performance Studies: Interventions and Radical Research. *TDR* (1988-), 46(2), 145-156. <http://www.jstor.org/stable/1146965>
- Cooper Albright, A. (2013). *Engaging bodies: The Politics and Poetics of Corporeality*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Dolan, J. (1985). Gender impersonation onstage: Destroying or maintaining the mirror of gender roles?. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 2(2), 5-11.
- Fisher, J. (1993). *Out of the Shadows: Women, Resistance and Politics in South America*. Londres: Latin America Bureau.
- Fléty, L. (2015). *Les cortèges de la fortune: Dynamiques sociales et corporelles chez les danseurs de morenada (La Paz, Bolivie)* (Tesi doctoral no publicada). Université Paris Ouest, França.
- Foster, S. L. (1998). Choreographies of Gender. *Signs*, 24(1), 1-33. <http://www.jstor.org/stable/3175670>
- Godínez, J. A. (2014). *Oruro: Catedral del folklore de Bolivia*. (2a ed.). Bolívia.
- Gómez, N., Mendiola, W., i Pinto, R. (2010). *Caporales 100% boliviano: La historia del evento mundial de Caporales*. La Paz: Editorial Campo Iris.
- Guaygua, G. (2003). La Fiesta del Gran Poder: el escenario de construcción de identidades urbanas en la ciudad de La Paz, Bolivia. *Temas Sociales*, 24, 171-184. <http://www.scielo.org.bo/pdf/rts/n24/n24a12.pdf>
- Gutiérrez, A. (2005). *Las Prácticas Sociales: Una Introducción a Pierre Bourdieu*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Hanna, J. L. (1987). *To dance is human: a theory of nonverbal communication*. Londres: The University of Chicago Press.

- Kowal, R., Siegmund, G., i Martin, R. (eds.) (2017). *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. Nova York: Oxford University Press.
- Lazar, S. (2008). *El Alto, Rebel City: Self and Citizenship in Andean Bolivia*. Durham i Londres: Duke University Press.
- Meftahi, I. (2016). *Gender and Dance in Modern Iran: Biopolitics on stage*. Londres i Nova York: Routledge.
- Polhemus, T. (1993). Dance, gender and culture. En H. Thomas (ed.), *Dance, gender and culture* (p. 3-15). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo. (2002). *Informe de desarrollo humano de género en Bolivia: 2003*. La Paz: Plural Editores.
- Reed, S. (2012). La política y poética de la danza. En S. Citro, i P. Aschieri (eds.), *Cuerpos en movimiento: Antropología de y desde las danzas* (p. 75-100). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Sánchez, M. (2006). *País de Caporales: Los Imaginarios del Poder y la Danza de los Caporales en Bolivia* (Tesi de màster no publicada). Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
- Schechner, R., i Brady, S. (2013). *Performance Studies: An Introduction* (3a ed.). Nova York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203125168>
- Singh, A. (2021). *Staging Feminisms: Gender, Violence and Performance in Contemporary India*. Nova York i Londres: Routledge.
- Sliwinska, B. (ed.) (2021). *Feminist Visual Activism and the Body*. Londres i Nova York: Routledge.
- Taylor, D. (2016). *Performance*. Durham i Londres: Duke University Press.
- Whitney Templeman, R. (2001). Women in the world of music: Latin America, Native america, and the African diaspora. En K. Pendle (ed.), *Women and Music: A History* (p. 438-459). Bloomington: Indiana University Press.
- Young, I. M. (1980). Throwing like a girl: A phenomenology of feminine body comportment, motility and spatiality. *Human Studies*, 3(2), 137-156. <http://www.jstor.org/stable/20008753>

NOTA BIOGRÀFICA

Màster en Choreomundus – International Master in Dance Knowledge, Practice and Heritage (University of Roehampton, Université de Clermont Auvergne, University of Szeged i Norwegian University of Science and Technology). Investigadora, docent i artista peruana amb enfocament en dansa i *performance*. Exerceix com a docent de la Facultat d'Arts Escèniques de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Les seues principals línies d'investigació són l'antropologia de la dansa i les interseccions entre gènere, dansa i *performance* a Llatinoamèrica.



