

Los Sopiri, danzarines de madera de la fiesta de Corpus Christi en Baures: entre el Barroco y el Perspectivismo Amazónico¹

Javier Alejandro Barrientos Salinas²

Resumen

A inicios del siglo XVIII se fundaron las primeras misiones jesuíticas en la región de los Baure, pueblo amazónico asentado en el Corredor Mamoré- Iténez, perteneciente a la familia sociolingüística Arawak. Al igual que en las Reducciones de Moxos, la estrategia del proyecto misional estuvo orientada por una ética: la jesuítica y por una estética: el Barroco.

La música, la teatralización y la puesta en escena de danzas, en las que se encuentran e interactúan múltiples existencias del paisaje amazónico, fueron los recursos estéticos para la creación y construcción subjetiva de estructuras, identidades y emociones, llegando a proyectar paisajes sonoros y visuales, en los cuales la conexión de humanos, no-humanos, entidades vivificadas y deidades humanizada fue posible más allá de la ruptura ontológica entre cultura y naturaleza, propiciada por la filosofía cartesiana del siglo XVII, que se expandió desde Europa al nuevo continente.

Precisamente, en la celebración del Corpus Christi en Baures, a través de los años y los avatares de una sociedad post-misional, destaca el baile de los Sopiri, en el cual resaltan dos parejas de danzarines hechos de madera que acompañan la procesión del Santísimo. Estos danzarines de madera son acompañados por los “toritos” y los “animalitos”, frecuentemente interpretados por niños y niñas, que representan a los animales de la selva amazónica, los cuales completan el paisaje dibujado por las narrativas locales, instalando un escenario en el que el Barroco y el Perspectivismo Amazónico conviven en una versión renovada de un tiempo mitificado.

Palabras clave: Imágenes religiosas, Barroco, Perspectivismo, Corpus Christi y Baures.

1. Introducción

La fiesta de Corpus Christi es una fiesta barroca³, de origen medieval y se remonta al siglo XIII, específicamente a 1264. Durante el papado de Urbano IV, adquirirá una nueva

1 Esta ponencia no hubiera sido posible sin la colaboración del Instituto de Lengua y Cultura Baure, en especial gracias a la información proporcionada por Secy Suárez.

2 Licenciado en Antropología por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Magíster en Estudios Amerindios por la Universidad Complutense de Madrid. Docente de la Carrera de Antropología de la UMSA. Miembro fundador del Colectivo Antropología del Arte y Crítica Cultural (AACC). Correo electrónico: ale.barrientos.salinas@gmail.com.

3 “La fiesta barroca está unida indisolublemente a la idea de brevedad temporal, y lo efímero es el rasgo más característico de la misma; el tiempo de celebración son días intensos para los sentidos, porque ellos son sus primeros destinatarios. El barroco habla a los sentimientos y se mueve entre los afectos...” (Campos, 2002:101).

dimensión, en el siglo XVI, en el contexto de la Contrarreforma –política promovida por la Iglesia Católica frente a las tendencias protestantes incitadas por Lutero y Calvino en Europa–. A partir de los mandatos emergentes del Concilio de Trento, particularmente la consideración de la presencia real de Cristo en el sacramento de la Eucaristía –también conocida como la Transustanciación–, la celebración solemne del Corpus Christi representaría la consagración del sacramento fundamental del catolicismo. Al mismo tiempo, la contracara de esta celebración pasaría a ser la versión barroca de una fiesta atiborrada de las formas paganas de la piedad popular.

Los aspectos teológicos, litúrgicos, ideológicos y, especialmente, el despliegue festivo y estético que ha caracterizado a esta celebración religiosa, ha detonado una serie de estudios especializados de orden histórico, religioso y antropológico, resaltando el compilado presentado por Fernández y Martínez (2002). Esta serie de artículos coinciden –de una u otra manera– en que la celebración de Corpus Christi se trata de uno de los mejores ejemplos de la fiesta barroca. Esto significa al menos dos cosas: por un lado, en términos históricos, se trata de una celebración religiosa que permite advertir la intrincada transición de la Edad Media a la Edad Moderna; y, por otro lado, en términos de narrativa y puesta en escena, consiste en una fiesta del catolicismo popular en la que “ya no se trata simplemente de “ver a Dios”, sino de compartir su victoria” (Vizuete, 2002: 40).

Estas investigaciones histórico-culturales han estado concentradas en los pormenores rituales, simbólicos e iconográficos de la celebración festiva del Corpus Christi, tanto en las ciudades españolas (Valiente, 2011) como en las principales ciudades coloniales del Nuevo Mundo, especialmente: México (Siagut, 2007; Palacios, 2016) y Cusco (Valencia, 2009; Gisbert, 2007), centros de poblamiento prehispánico con alta relevancia política, económica y territorial para los imperios locales del continente en el siglo XV. Pero la fiesta de Corpus Christi no se restringió exclusivamente a estos centros de colonización europea, por el contrario, se fue matizando en diferentes versiones locales y en distintos momentos de la época colonial. Es el caso de las reducciones jesuíticas en la amazonia, en particular la experiencia misional en los Llanos de Mojos, siendo el centro de atención de la presente ponencia, la misión conocida bajo el nombre de Concepción de Baures, cuya fundación tardía se realizó en el año 1708 a orillas del río Negro, aproximadamente a 390 kilómetros al noreste de Trinidad.

Al igual que en el resto de las Reducciones de Mojos, la estrategia del proyecto misional estuvo orientada por la ética jesuítica y por la estética barroca. Para consolidar la sociedad misional fue necesario asegurar la relación entre las condiciones económico-productivas y las condiciones simbólicas (Limpas, 2004), así como la transformación del paisaje y la reorganización del espacio a través de la arquitectura barroca (Limpas, 2003). De esta manera, el sentido práctico de la Reducción, por un lado, funcionó como espacio habitacional, productivo y seguro frente a los peligros externos, tales como los asaltos de cruceños y bandeirantes portugueses dedicados al tráfico de esclavos. Y, por otro lado, la

incorporación de una sensación de trascendencia espiritual, favoreciendo la consolidación de un espacio sagrado (la Reducción) a través del despliegue de recursos visuales y sonoros representados en la arquitectura, la iconografía, el tallado, la música, el teatro y otras estéticas que coincidían en un espacio-tiempo privilegiado: la celebración abigarrada de las fiestas del calendario católico.

En la celebración del Corpus Christi en Baures (**Figura 1**), cuya práctica se mantiene hasta la actualidad, se evidencia la puesta en escena característica de la fiesta barroca. Durante la procesión de la Custodia, y después de esta, se realiza la tradicional danza de los Sopiri. En este despliegue performativo y musical resalta la presencia de dos parejas de danzarines hechos de madera. La primera pareja es la de Trinidad (varón) y Espíritu Santo (mujer), del tamaño de personas adultas, cada uno erguido sobre un mástil de madera que, gracias a quienes voluntariosamente los portan, les permite girar sobre su propio eje. La segunda pareja es la de los Gigantes: Corpus (varón) y Genoveva (mujer), que destacan por su altura entre el conjunto de músicos, toritos y otros animalitos amazónicos. Son estos danzarines de madera, que bien podrían clasificarse como “imágenes grotescas” (Bajtín, 2013), la reverberación de personajes emergentes de la versión barroca del Corpus Christi entre los siglos XVI al XVIII y parte del repertorio estético de la evangelización jesuítica en las llanuras amazónicas.



Figura 1: Procesión de Corpus Christi. Baures, 2015. **Foto:** Instituto de Lengua y Cultura Baure.

Resultado de los avances iniciales de un estudio que articula la etnohistoria con la antropología relacional, la presente ponencia busca una lectura renovada de la fiesta de Corpus Christi en un contexto particular: la amazonia beniana, más concretamente, la región de los Baure. Y, desde la crítica cultural, la apuesta es por una *mirada estereoscópica*⁴ en la que el Barroco y el Perspectivismo Amazónico coexisten en las suturas de un escenario mítico presente en la memoria colectiva.

2. Breve bosquejo sobre el pueblo indígena Baure

Los Baure son un grupo étnico de la amazonia boliviana, de acuerdo a la clasificación propuesta por Salgado (2010), el territorio Baure (TIOC⁵) corresponde a la región Iténez – Mamoré⁶, y está ubicado entre las provincias Iténez, Cercado (Beni) y Guarayos (Santa Cruz), con un total de 135.417 hectáreas tituladas. La sede de la Subcentral del Pueblo Indígena Baure⁷ se encuentra en la localidad de Concepción de Baures⁸ y está afiliada a la Central de Pueblos Indígenas del Beni (CPIB). Según los datos del Censo Nacional de Población y Vivienda 2012, la población auto-identificada como Baure asciende a un total de 2.319 personas⁹. El idioma que hablan pertenece a la familia lingüística Arawak al igual que el pueblo Moxeño (Ignaciano y Trinitario), con quienes han compartido una larga historia regional. Resumir esta historia en pocas líneas es una tarea difícil, se corre el riesgo de pasar por alto procesos complejos como las dinámicas poblacionales y los posibles procesos de etnogénesis, o bien, dar por sentado interpretaciones del pasado que siguen en debate. Teniendo en cuenta aquello, y con el afán de establecer un breve bosquejo sobre el pueblo indígena Baure, me limitaré a mencionar algunas referencias generales.

Por un lado, la región de los Baure está identificada como una de las principales zonas arqueológicas de los Llanos de Mojos. En el artículo de Prümers y Jaimes (2014), titulado “*100 años de investigación arqueológica en los Llanos de Mojos*”, se caracteriza esta región vinculada al cuenca del Iténez (o Guaporé) por las numerosas construcciones de zanjas, o sitios arqueológicos asociados a fosos, y un conjunto de obras de tierra, especialmente canales y terraplenes, que atraviesan las pampas de una isla de monte a otra, evidenciando el desarrollo de la agricultura intensiva a pesar de las condiciones ambientales de la zona (terrenos frecuentemente anegados). Otras evidencias arqueológicas, como ser la presencia de asentamientos poblacionales en las islas de monte, el posible uso de las zanjas

4 Este concepto será desarrollado más adelante en el acápite titulado: “*La mirada estereoscópica: entre el barroco y el Perspectivismo Amazónico*”.

5 Territorio Indígena Originario Campesino, anteriormente denominado como Tierra Comunitaria de Origen (TCO).

6 En la clasificación propuesta por Diez Astete (2011), los Baure corresponden a la etnoregión amazonia central.

7 La Subcentral del Pueblo Indígena Baure fue fundada en 1994.

8 Ubicada en el Municipio de Baures, provincia Iténez del departamento del Beni.

9 En el Censo de 2001 se había registrado 475 personas auto-identificadas como baure, lo que significa una diferencia de 388% entre ambos censos. Se asume que esta diferencia no se debe a un crecimiento demográfico del pueblo baure, sino al proceso político promovido por el Estado Plurinacional, las reivindicaciones indígenas asociadas al “proceso de cambio” y la movilización de una “etnicidad estratégica”, o “capital étnico”, como vía para acceder a tierras y territorios.

como fortificaciones para defenderse de los ataques de otros pueblos, el desarrollo de un estilo cerámico particular (fase jasiaquiri), así como la presencia de sitios funerarios asociados a rituales mortuorios, revelan un largo proceso de ocupación prehispánica de aproximadamente 1000 años¹⁰ (Prümers y Jaimes, 2014).

Por otro lado, en el periodo colonial, la historia de los Llanos de Mojos está relacionada con la empresa misional de los jesuitas, quienes llegaron a Lima en el año 1568 y poco tiempo después, en 1580, establecieron una residencia en Santa Cruz de la Sierra. A pesar de una serie de expediciones hacia las llanuras amazónicas (al Noroeste de Santa Cruz), todas ellas fallidas debido a las grandes distancias, las constantes inundaciones y los grupos indígenas hostiles, no fue sino hasta 1682 que se fundó la primera misión en Mojos, bajo el nombre de Nuestra Señora de Loreto (Admiraal, Figueroa y Riedel, 2013).

En 1693, Cipriano Barace, reconocido –entre otras cosas– por ser el fundador de la misión de la Santísima Trinidad y ser el responsable de la introducción de las primeras 86 cabezas de ganado vacuno en la región, hizo un viaje de exploración hacia la zona oriental de Mojos, ingresó a través de territorio guarayo (guaraní itatines) llegó a visitar alrededor de 65 poblados. En un segundo viaje, su propósito fue fundar nuevas reducciones en aquella región, pero murió a manos de los Baure en septiembre de 1702 (Barba, 2009). La razón para este ataque, según el investigador David Block (1997), se debería a la animadversión de un chamán baure hacia el misionero jesuita. Este suceso motivó el envío de una expedición militar de castigo en la que se capturó a indígenas y se ahorcó a un cabecilla, posiblemente se trataba del chamán antes referido. Recién en 1708, seis años después de la muerte de Barace, se fundaría la misión Concepción de Baures a orillas del río Negro.

La experiencia misional implicó la consolidación de una sociedad barroca en plena amazonia, la cual se hizo evidente no solamente en la arquitectura urbanística acorde a los parámetros estéticos del Barroco, sino también en el esfuerzo catequizador marcado por la ética jesuítica, la cual “justifica la imposición a todo el espacio de una estética que controle la totalidad del espacio, y genera entonces una espacialidad que favorece los controles sociales necesarios para asegurar una actividad productiva” (Limpias, 2004:202). La consecuencia de esta ideología pragmática para las sociedades indígenas reducidas, implicaba el reemplazamiento de su percepción del paisaje y de otro tipo de experiencia personal con el entorno y con otras existencias, las cuales, desde el punto de vista de los misioneros, era preferible desarraigarlas, o al menos, relocalizarlas al espacio “infernal”.

Al final de la época misional, con la ruptura del *pacto reduccional* tras la expulsión de los jesuitas en 1767, se produjo un cambio sustancial en toda la región de los Llanos de Mojos. Debido a la distancia y las limitaciones de acceso al territorio Baure, estos cambios se experimentaron de forma particular con relación a otras zonas, quedando en cierto

10 A pesar de las dificultades para la datación de los materiales arqueológicos, los autores estiman que este periodo de 1000 años se habría dado aproximadamente entre el siglo V al XV de nuestra era.

aislamiento, alejados de las ciudades y del comercio, al menos hasta las postrimerías del siglo XIX, época marcada por el auge de la goma y la serie de impactos demográficos, territoriales y sociales que experimentaron los pueblos indígenas de la amazonia. A lo que se sumaría, a lo largo del siglo XX, el despojo de los territorios indígenas debido a la expansión de las haciendas ganaderas en todo el departamento del Beni.

En la actualidad, las principales actividades económicas de este pueblo indígena son la agricultura, la ganadería, la caza y la pesca. En los últimos años, producto de una buena Gestión Territorial Indígena se ha desarrollado el aprovechamiento del cacao silvestre, llegando a comercializar un producto con marca territorial propia (TCO Baure), además de contar con un ingenio arrocerero y un plan de manejo del lagarto, actividades que les ha permitido diversificar su producción y generar alternativas económicas.

Uno de los referentes de la cultura material baure es el *fifano*, un instrumento musical aerófono, fabricado con el hueso del ala del bato (*jibirú*), la mayor cigüeña del continente americano. A este instrumento prehispánico, además de las perforaciones hechas para el flujo del aire, se le incorpora una porción de cera de abeja con la finalidad de cerrar uno de los extremos del tubo y darle la tonalidad característica, más aguda que el sonido de la flauta hecha de tacuara.

Con relación al ámbito religioso, al igual que en otras sociedades post-misionales de la amazonia, el catolicismo es parte intrínseca de la vivencia cultural del pueblo Baure. Herencia de la estética barroca propia de las reducciones jesuíticas, el catolicismo se encuentra vigente en el conjunto de celebraciones y festividades del calendario anual: Los Reyes Magos, Semana Santa, Corpus Christi, la Virgen de la Concepción, Navidad y los Santos Inocentes. Cada una de estas celebraciones religiosas se caracteriza por la reproducción anual de una serie de bailes y la respectiva puesta en escena de diversos personajes que representan una historia, un mito o una tradición oral. A continuación, presento un breve punteo de la relación entre fiestas religiosas y bailes:

- En la celebración de los Reyes Magos (6 de enero) se realiza el baile de los Masacos.
- En la Semana Santa (cuarenta días después del Miércoles de Ceniza), el baile del Judas.
- En Corpus Christi (sesenta días después del Domingo de Resurrección), el baile de los Sopiri.
- En la fiesta patronal del pueblo (8 de diciembre), consagrada a la Purísima Inmaculada Concepción, se realizan diferentes bailes: los Macheteros, las Marías, los Toritos, los Negritos y el baile del Cosoroñequi.
- En Navidad, es el turno del baile de los Angelitos.
- Y, cerrando el calendario festivo, en la celebración de los Santos Inocentes (28 de diciembre), se realiza el baile de los Judíos (Suárez et al., 2015)

Este artículo se concentra en la fiesta del Corpus Christi y el baile de los Sopiri, poniendo especial atención a los danzarines hechos de madera (Trinidad, Espíritu, Corpus

y Genoveva) (**Figura 2**). Con tal motivo, se realizará una aproximación a las diversas versiones sobre el origen y la naturaleza de los Sopiri, desde referencias etnohistórica y testimonios orales que han sido transmitidos en la memoria colectiva del pueblo Baure.



Figura 2: Trinidad y Espíritu Santo en la Fiesta de Corpus Christi de Baures, 2015.
Foto: Instituto de Lengua y Cultura Baure.

3. Versiones sobre el origen y la naturaleza de los Sopiri

Al hablar de los Sopiri se está haciendo referencia al baile tradicional que acompaña la procesión de Corpus Christi en la localidad de Concepción de Baures. De inicio, es necesario aproximarse a la definición –o las definiciones– sobre lo que se entiende por sopiri. En idioma baure, *sopiri*¹¹ hace referencia a una peta (o tortuga) que vive en el agua. Siguiendo esta traducción, se trataría literalmente del baile de las tortugas. En cambio, en el libro *Historia y cultura de los Baure*, se menciona que *sopiri* significa muñeco (Admiraal, Figueroa y Riedel, 2013:102). Esta última definición, aunque parece inexacta desde el punto de vista lingüístico, evidencia la asociación que se hace con los danzarines de madera

11 Esta traducción se encuentra en el glosario del *Informe: Nidos Bilingües en la Nación Baure* (2016), presentado por Instituto de Lengua y Cultura Baure, acompañando la memoria visual del baile de los “animalitos” que también es parte de la procesión de Corpus Christi.

(muñecos) que forman parte de la procesión del Santísimo (**Figura 3**), razón por lo cual de manera coloquial se les ha llegado a bautizar con el nombre de los Sopiri. Al respecto, en el mismo documento se menciona:

[L]os *sopiri* representan a los hijos de dos caciques, una mujer y un hombre. La mujer que viste de tipoy se llama Espíritu Santo, y el hombre, que luce un chaleco, se llama Trinidad. Los sopiri o muñecos tienen el tamaño de una persona y son llevados en un palo que la gente hace voltear para que bailen... Junto con los sopiri salen los ‘gigantes’ que son dos figuras grandes elaboradas de madera, una vestida de hombre y la otra de mujer. En estas figuras, los danzarines se meten por debajo de ellos y los llevan alzados. Ya no se sabe con exactitud el origen de este baile, pero algunos Baure dicen que en el tiempo pasado vivían esos gigantes en la tierra (Admiraal, Figueroa y Riedel, 2013:103).

Es cierto que no se sabe con exactitud el origen de este baile, pero ¿existirá una versión única –oficial– sobre la historia del baile de los Sopiri? Lo más probable es que existan diversas versiones, siendo una más de ellas la que pueda surgir de la interpretación etnohistórica. En este sentido, es posible ubicar temporalmente el origen de esta danza, al menos con relación a la celebración del Corpus Christi, en el siglo XVIII, evidentemente como producto de la implementación de las reducciones jesuíticas en la región y de la estética barroca como recurso catequizador.

Siguiendo el rastro de los “gigantes”¹² danzarines de madera, Valiente Timón (2011) brinda datos sustanciales sobre la presencia de estos personajes en las procesiones del Corpus Christi, realizadas en las principales ciudades de España a partir del siglo XVI:

Figura 3. Apolinar Suárez Imopoco con Trinidad. Baures, 2015.
Foto: Alejo Torrico Zas.



12 “Conviene señalar el rol de los gigantes en la fiesta popular. El gigante era el personaje habitual del repertorio de la feria (lo es todavía hoy en compañía del enano). Pero era también una figura obligatoria de las procesiones del carnaval o de la fiesta de Corpus, etc.; a finales de la Edad Media, numerosas ciudades contaban al lado de sus «bufones de la ciudad» con sus «gigantes de la ciudad», y también con una «familia de gigantes» empleados por la municipalidad y obligados a participar en todas las procesiones de las fiestas populares...” (Bajtín, 2003:281)

[E]l desfile de los gigantes no ocupaba un lugar fijo en la Procesión, sino que iba constantemente de un lugar a otro en su afán de divertir. La primera noticia que tenemos de Madrid data de 1582 y con posterioridad se describen los disfraces y atributos iconográficos. Se representaba por medio de ellos a los cuatro continentes conocidos del mundo: América, África, Asia y Europa. La afición por estas figuras de gigantes y cabezudos era grande en toda España. En Sevilla, además de un “Cristobalón” que era un santo de estatura desmesurada, salían desde al menos la primera mitad del siglo XVI tres parejas... Podemos afirmar con respecto a los gigantes y cabezudos de la Edad Moderna en el Reino de Castilla, que al margen de los testimonios primeros de Sevilla, sabemos que en la segunda mitad del XVI eran personajes habituales en los Corpus de Toledo y Madrid. Existen noticias del siglo XVII que nos hablan de que se implantan en nuevos territorios como Oviedo y regiones del Reino de Vizcaya. Huelga decir que desde Castilla pasaron a México (Valiente Timón, 2011: 53-54).

A propósito de la presencia de los gigantes en la procesión del Santísimo en México, Nelly Sigaut (2007), en su estudio contextualizado entre los siglos XVI al XVIII, resalta el hecho que estos gigantes siempre iban en parejas y representaban las distintas partes del mundo o las distintas etnias que se rendían ante la presencia del Santísimo, fundamentando su presencia en textos bíblicos como el Salmo 71 o el libro del Apocalipsis.

Estas valiosas referencias, aclaran que los gigantes no eran los únicos personajes de la procesión del Corpus en las ciudades españolas y coloniales, por el contrario, existían una variedad de “imágenes grotescas”: la tarasca, los cabezudos, las botargas, así como otras representaciones en danzas (al son de pasacalles), auto sacramentales, comedias, además del despliegue de una serie de cofradías llevando en andas las imágenes de Santos. En todo caso, sin entrar en mayores detalles sobre la suntuosa celebración atiborrada de personajes paganos y evidentes manifestaciones carnavalescas, resalta que los gigantes generalmente fueron la representación del otro: turcos (moros), celtas orientales, Gog y Magog (personajes apocalípticos), el Anticristo, los cuatro continentes, otras tribus y diversos personajes exóticos que participaban de la adoración del Santísimo.

A pesar de una serie de restricciones y prescripciones que surgieron casi de forma paralela al desarrollo de la fiesta, debido a los excesos y la saturación de imágenes paganas en la procesión del Corpus Christi en el Nuevo Mundo, la introducción de imágenes grotescas¹³ —en particular los gigantes— fue parte de la estrategia estética y catequizadora que emplearon los jesuitas en las llanuras amazónicas, quedando como evidencia de la fiesta barroca misional el baile de los Sopiri.

13 “La historia de esta fiesta [Corpus Christi] en Francia y en el extranjero (sobre todo en España) nos indica que las imágenes grotescas del cuerpo, de contenido extremadamente licencioso, eran más bien comunes en esta circunstancia, y estaban consagradas por la tradición. Puede decirse incluso que la imagen del cuerpo, en su aspecto grotesco, predominaba en la expresión popular de esta fiesta y creaba un ambiente corporal específico. Así, pues, las encarnaciones tradicionales del cuerpo grotesco figuraban obligatoriamente en la procesión solemne: monstruos (mezcla de rasgos cósmicos animales y humanos) que llevaban sobre sus lomos a la «pecadora de Babilonia», gigantes de la tradición popular, moros y negros (de cuerpos caricaturizados)” (Bajtín, 2003:184-185).

Resulta interesante que al indagar sobre el baile de los Sopiri en Baures, aparecen otras versiones respecto al origen de esta danza, las cuales se sitúan en el campo de la memoria colectiva y la tradición oral, dando cuenta de una serie de relatos míticos que permiten adentrarse en otros espacios y tiempos, sin perder de vista el referente religioso heredado de la ética jesuítica y la estética barroca.

En noviembre de 2015, conversando personalmente con Apolinar Suárez Imopoco (**Figura 4**), cacique de Baures durante varios años y, por tanto, el responsable de guardar y alistar a los danzarines de madera que participan de la fiesta de Corpus Christi, tuve la oportunidad de conocer una de las versiones sobre el origen de la danza. Debido a su relevancia testimonial, incluyo el relato en extenso:



Figura 4. Apolinar Suárez Imopoco con Geneveva y Corpus. Baures, 2015. **Foto:** Alejo Torrico Zas.

Resulta que un viejito, un día jueves, el día de Corpus, le dice a su mujer:

- Viejita, voy a ir a pescar –dice que le dijo.
- Cómo vas a ir –le dijo, –si ahora es fiesta, es Corpus.
- No, nada de eso, yo voy a ir a pescar –dice que le respondió.

Entonces se fue al puerto y cogió su embarcación y avanzó un buen trecho. Y dice que allá ya escuchó la bulla, la bombilla y todo un murmullo. Y en una curva del río se fue a mirar que era lo que hacía bulla. Se escuchaba la tamborita, la flauta y todo. Y en medio del río lo ve a un hombre grande, que era el gigante, el *Chiqui chiqui* dice que le puso.

Y en la orilla bailaban las petas, los lagartos, los caimanes, sicuri, toda clase de animales acuáticos, y de los terrestres, el tigre, el león, el anta estaban bailando en el seco. Pero el gigante estaba en el río, era el que los manejaba a los animales. Cuando el viejito vio eso, lo que hizo fue esconderse de miedo. Entonces se escondió y cuando ya vio que ya comenzaron a retirarse, vio que el gigante iba al medio y todos los animales iban bailando alrededor. Entonces cuando el viejito regresó a su casa le contó a su mujer, llegó hasta con fiebre, con miedo. Luego murió el viejito de susto, por ver cosas que nunca había visto. Eso le sucedió al viejito por incrédulo, por no creer que ese era un día sagrado y que tenía que respetar. Pero él tuvo todavía tiempo de conversarle a sus compañeros de lo que le había sucedido, entonces ellos ya fueron los que le pusieron el baile de los Sopiri. Sopiri es el nombre de un animal, de una peta, entonces ellos le pusieron el nombre de la peta. Y estos son los Sopiri, los muñecos, ya los antepasados lo inventaron. Pero estos (los gigantes) fueron los que pilló dentro del río, y a estos otros dos muñecos le pusieron el nombre del animal: sopiri... (Testimonio de Apolinar Suárez Imopoco, 2015).

Antes de adelantar algunas interpretaciones al respecto, es pertinente retomar otras dos versiones a propósito del baile de los Sopiri, las cuales fueron recopiladas por otras investigaciones (Admiral, Figueroa y Riedel, 2013; Suárez et al., 2015), permitiendo matizar el relato mítico desde diferentes experiencias y lugares de enunciación.

La versión de Lucio Oni dice así:

No sirve ir a pescar ese día, de Corpus Christi, porque dicen que antes había un cura que no quiso celebrar la misa en la iglesia. Se fue. Él tenía, dicen, su mujer con quien se fue al río a pescar. De pronto, escucharon una bulla. Era un caimán grande y alrededor de él –del caimán– había una gran cantidad de peces. No esperó el cura. Remó con fuerza hasta llegar a la orilla. Y por ahí pasaron esa gran cantidad de fieras que iban bailando por el río. Así nos conversaba mi mamá. Eso existía” (En: Admiral, Figueroa y Riedel, 2013:103).

La versión narrada en primera persona por Pastor Tiboco, cuenta lo siguiente:

Cuando yo era muchacho me venía de Baure en carretón a San Pancho y escuché la música de lejos, ese día de Corpus Christi y de lejos escuché la música... si es aquí en el campo, dije. Paré los bueyes y cuando veo en medio campo los vi a los Sopiri, bailaban los Gigantes, bien se veía. Lo que yo hice fue apurar a los bueyes, pero no se acercaron a mí, de lejitos no más. Llegué a la casa y le conté a mi padre y le dijo mi madre: para qué lo mandas si es fiesta ahora (en Suárez et al., 2015:43).

En los tres relatos expuestos, un primer elemento que salta a la vista es el orden pedagógico y moralizante, entiéndase este como la intencionalidad en la narración por evidenciar la relación causa - efecto entre la falta: no respetar el día sagrado del Corpus Christi, a pesar de la prescripción expresada por la tradición (y que suele ser recordada por las mujeres de la familia: la esposa, en un caso, y la madre, en otro), con el castigo que sufre el incrédulo o el infractor. En el primer relato se hace más evidente y explícito el castigo

debido a la muerte del incrédulo, la cual habría sido causada por el susto de ver lo que “nunca antes había visto”, o dicho en términos morales: por ver lo que “no se debe” ver.

Un segundo elemento, de orden perceptivo-sensorial, es que el escenario principal en las narraciones está configurado por un paisaje sonoro y visual, que en principio resulta difícil de identificar con precisión, haciendo referencia a lo bullicioso e invisible de la situación, para luego, de manera sorpresiva, reconocer la música producida por los instrumentos habituales del contexto y ver bailar a un gigante acompañado de un conjunto de animales. Llama la atención que, en el tercer relato, a diferencia de los dos anteriores y de otras versiones existentes (que por razones de espacio no se han incluido en el presente texto), la escena se desarrolla en el campo y es vista por el testigo desde su carretón en el camino de tierra, pues generalmente el escenario donde aparecen los gigantes y los animales que le acompañan bailando es en el ámbito acuático: ríos o lagunas.

El tercer elemento, esta vez de orden ontológico, se desprende del anterior, puesto que el escenario festivo que acompaña la sorpresiva aparición del gigante, o los gigantes, y los animales danzarines, pone en evidencia la frontera entre humanos, no-humanos y entidades vivificadas del paisaje. Entendiendo que al hablar de frontera no se trata tanto de un límite infranqueable, sino más bien de un espacio de transición: caótico, peligroso y relacional. Habitar la frontera no es igual para quienes disfrutan de la música y el baile, como para quien ve la escena sorprendido, e incluso, en pánico. En este caso, el testigo (el que pueda dar testimonio) que pasa a ser el que todo lo ve sin ser visto, se asusta de aquello que se le revela y huye de aquello que no puede entender.

A propósito de este último elemento de orden ontológico, más allá del análisis estructural de los mitos, habría que reflexionar a partir del planteamiento que hace Viveiros de Castro cuando menciona que “las narraciones míticas están pobladas de seres cuya forma, nombre y comportamiento mezclan inextricablemente atributos humanos y no-humanos, en un contexto común de comunicabilidad idéntico al que define el mundo intra-humano actual” (2004:41). El paisaje mítico que dibuja la puesta en escena del baile de los Sopiri es el escenario relacional donde diversas naturalezas coinciden en un mismo acontecimiento cultural: la fiesta barroca.

La antropóloga Franziska Riedel, en una de las pocas referencias específicas sobre la fiesta de Corpus Christi en Baures, afirma:

Para los antiguos baure estos personajes, no solamente eran muñecos, sino se los consideraban personas. Por eso era necesario hablarles antes de que salgan a bailar. Doña Ercilia Chipeno relata: *hay que aconsejarlos a los Sopiri. Yo antes iba y les decía: bueno mañana se van a ir a la misa, ya lo estamos peinando, los estamos simbando, mañana cuidado con llegar peleando. No tomen mucho. No estén ahí peleando, que llegan todo borracho a pelear, eso yo les decía. Hay que aconsejarlos, porque estos son gente, no es nomas vestirlo y entregarlos para que bailen...* (2015:22).

El testimonio reproducido en la cita evidencia que la fiesta del Corpus instala un escenario relacional en el que las personas de carne y hueso y las de madera pueden comunicarse. Esto significa que la fiesta, al igual que el mito, es un acontecimiento fronterizo: permite habitar la frontera y distraer el miedo a lo indómito. En este escenario relacional, queda abierta la posibilidad para transitar de los llamados “sistemas de creencias” hacia los sistemas de múltiples existencias, que es precisamente lo que evoca el relato de Lucio Oni, cuando asevera al final de su testimonio: “eso existía”.

4. Habitar la frontera: ¿imágenes grotescas o dueños del agua?

Los Sopiri eran los jefes del agua,
reina de todos los animales,
se bailaban más antes.

Su vestimenta de la Sopiri es elegante, llenos de adornos de cintilla...

(Oscar Sossa, citado en Suárez et al., 2015:42)

A partir de las evidencias y reflexiones hasta aquí expuestas, surgen varias preguntas: Primeramente, ¿cuál fue el significado que se les atribuyó a los Sopiri en la fiesta Barroca Misional? En segunda instancia, considerando la intencionalidad jesuita y sus preceptos pedagógicos y moralizantes, ¿qué es aquello que “existía” en un tiempo pasado y que no debería ser visto? Y, finalmente, recordando que los “gigantes” generalmente eran la representación del Otro, ¿quién o qué es ese Otro que representan los gigantes danzarines de madera en la procesión del Corpus Christi en Baures?

Responder a cabalidad todas estas preguntas es un reto mayor. Mi intención es brindar algunas pautas sobre las cuales pueda perfilar una reflexión renovadora, aunque incipiente por el momento. Para ello expondré algunas referencias dispersas que me han ayudado a comprender la naturaleza de estos danzarines de madera y su devenir Sopiri.

En *Reliquias de Moxos*, Rogers Becerra (1977), al referirse a diversos personajes que en aquellos años (década de los setenta) todavía estaban vigentes en las fiestas patronales de San Ignacio de Moxos, hace referencia a los Juanatacora y los identifica como gigantes. Presenta dos versiones sobre el origen de estos personajes. La primera versión, retomando la investigación de Rebeca de Ott, refiere que San Ignacio de Loyola conquistó a los moros arrebatándoles la bandera para Cristo, quienes, después de ser derrotados, le siguieron. De esta manera, los gigantes serían la representación de los moros. La segunda versión, retomando el análisis lingüístico de Luis Rivero, refiere a la palabra mojeña *jutekure*, traducida como “el duende del río”, o con mayor precisión: *jú* (algo de temor) – *ana* (dos o varias) – *te* (del) – *kure* (río), que en su versión castellanizada se convirtió en Juan y Juana Tacora, una pareja de gigantes (Becerra, 1977:191). A diferencia de la ponderación que hace Becerra dándole mayor crédito a una sobre la otra, ambas versiones son verosímiles,

se podría decir que la primera es la versión barroca sobre el origen de los gigantes y, la segunda, es la versión desde el Perspectivismo Amazónico sobre la naturaleza de los gigantes.

Si bien Becerra no especifica la festividad en la que aparecían estos gigantes en Moxos, ni brinda mayores detalles al respecto, la referencia resulta de gran utilidad para conocer algo más sobre estos gigantes danzarines de madera. Por un lado, tiene concordancia con los gigantes como representación de los moros (a veces llamados turcos) en la procesión de Corpus Christi. Y, por otro lado, su relación con una, o varias, existencias que producen temor y habitan en el río. Aspecto coincidente con los testimonios orales del conjunto de relatos míticos que fueron presentados a propósito del origen del baile de los Sopiri en Baures.

En el artículo titulado “*Mojos y jesuitas. Apuntes sobre el periodo reduccional*”, Josep Barba (2009) retomando los escritos del jesuita eslavo Francisco Eder, encargado de la misión de San Martín de Baures en el siglo XVIII, refiere a la entidad conocida por el nombre de *achane*, como un espíritu de doble género: “uno, que acaso podemos llamar divinidad tutelar, habita en un lugar fijo, como si tuviese su residencia en aquella cosa: todos los árboles, ríos, lagos, bosques tienen su *achane* propio; otro que llamaremos familiar, acompaña a los seres humanos y cumple sus mandatos” (Barba, 2009: 242).

Siguiendo los estudios de Josep Barba (2003 y 2009), quien dedicó parte de su trabajo a investigar el consumo de ayahuasca en los Llanos de Mojos, es probable que el *achane* del río, al no tener una forma definida y concreta, pueda aparecer como un caimán gigante en medio de los cuerpos de agua de las llanuras amazónicas. Considerando que este animal acuático, junto con el tigre (jaguar), es uno de los animales poderosos con los cuales entran en contacto los chamanes iniciados, se trata de una existencia capaz de atemorizar a quienes llegan a verlo, al menos eso da a entender el relato mítico de Lucio Oni.

Es interesante notar que en algunos estudios dedicados a la música en los Llanos de Mojos (Nawrot, 1999 y Waisman, 2002), también a partir de los escritos de Francisco Eder, se destaca el baile del caimán, cuya representación, además de “feroz y con fragancia a cierta fiereza”, estaba vedada para mujeres y niños, por creer que si estos la presenciaban serían devorados por el caimán.

Considero que, así como en el caso de los “Juanatacora” en San Ignacio de Moxos, no existe una sola versión sobre el origen y la naturaleza de los Sopiri en Baures. El gigante, también llamado Chiqui chiqui o Kakoven (el que no se puede alcanzar) (**Figura 5**), no es una sola entidad, sino dos o varias existencias. Dependiendo del punto de vista, que nada tiene que ver con el relativismo cultural, se puede tratar de una pareja de esposos: Corpus y Genoveva, o del *achane* del río convertido en un danzarín gigante, o de muñecos de madera que hacen lo que los humanos hacen en la fiesta: bailan, comparten, se emborrachan, se alegran y se entregan a la experiencia estética de la puesta en escena



Figura 5: Kakoven (el que no se puede alcanzar). Baures, 2015.
Foto: Alejo Torrico Zas.

La fiesta del Corpus Christi en Baures es la versión socialmente aceptada de la frontera entre humanos, no-humanos y entidades vivificadas del paisaje. Todas estas existencias actúan como personas: las petas son los Sopiri que visten con elegancia, los toritos son los enmascarados de capa roja y cascabeles de bronce; el caimán, el tigre, el ciervo, el bato y otros animales son los que actúan como niños para acompañar la procesión de la Custodia. El *Otro*, el que habita la frontera, es el testigo, que en vez de atemorizarse, puede tener suerte en la pesca si hace bailar a los Sopiri e invita un *churumo* de chicha al cacique y a los músicos, quienes con el fifano, la tambora y el sancuti, son los encargados de tocar el pasacalle y las tonadas tradicionales del Corpus Christi.

5. La mirada estereoscópica: entre el Barroco y el Perspectivismo Amazónico

Elaborar una reflexión en torno al baile de los Sopiri y el significado de los danzarines de madera, que participan de la fiesta del Corpus Christi en Baures, no debería agotarse en la exaltación folclórica de una danza, ni en el desasosiego por rescatar el referente de una identidad ancestral monolítica. En este sentido, motivado por la crítica cultural, planteo la noción de *mirada estereoscópica*, haciendo eco de los estudios decoloniales, específicamente desde el “pensamiento fronterizo” de Walter Mignolo. Dicho autor, retomando la teoría de los dos ojos del katarismo, plantea la doble visión (o doble

conciencia) como una manera de ver desde ambos lados de la *frontera*. Esta doble mirada –en términos políticos– es posible desde la exterioridad del subalterno, no desde el centrismo ocular de la modernidad (Sanjinés, 2005).

Sin entrar en mayores detalles de orden epistemológico, me limito a problematizar la fiesta del Corpus Christi en Baures apostando por la *mirada estereoscópica*, como una forma de interpelación al “Barroco Mestizo”, en tanto concepto empleado en la historia del arte y permeado de cierto aire “nacionalista”. De esta manera, mi intención es abrir un escenario en el que el baile de los Sopiri no se reduzca ni al sincretismo, ni a una perspectiva dicotómica (occidente/amerindio), sino que permita entrever la complejidad de las experiencias sensoriales y la construcción de subjetividades en las suturas de la memoria colectiva y los usos políticos del pasado.

Hace algunos años atrás, el investigador catalán Josep Barba (2009), se refería a la región de los Baures de la siguiente manera:

[L]a mayor parte de los lomeríos de Baures son hoy tierra ignota y poco habitada, poblada de leyendas y monstruos: la Virgencita, una roca con forma y espíritu de mujer; el monolito transparente; la laguna Origuere, habitada por un jichí celoso que devora a quienes se aventuran en ella; árboles en los que habitan espíritus; el carbunclo, que emite luz por los ojos; el gigantesco pez avestruz; un perezoso gigante invulnerable a las flechas y las balas, que paraliza a los cazadores; delfines telépatas que seducen a las mujeres jóvenes; una catarata que suscita la danza de los muertos; las minas de oro de San Simón, explotadas, según la tradición, por los jesuitas... (Barba, 2009: 237).

Esta cita *in extenso* habría que entenderla más allá de una mirada romántica, o como si se tratase de un simple recurso literario, para situarla en lo que se ha venido a llamar el Perspectivismo Amazónico. En términos prácticos, y siguiendo el sentido de la cita textual, esto significaría la existencia de otros mundos, tan reales como el visible, que son posibles de conocer y *sentí=pensar*, así como es posible la comunicación con las existencias de aquellas otras naturalezas.

Retomando las reflexiones expuestas en torno a los Sopiri, me interesa resaltar la apertura hacia esas otras existencias, las cuales habrían quedado solapadas, invisibilizadas o distorsionadas por una visión reducida de la historia: la mirada monocular de la modernidad. Esta visión reducida, asociada a la ruptura ontológica entre cultura y naturaleza, y enraizada en la Ética Calvinista y el Perspectivismo Cartesiano (todo lo contrario del Perspectivismo Amazónico), imposibilita ver la complejidad incardinada en la fiesta de Corpus Christi en el Baures post-misional.

Desde la mirada estereoscópica, la puesta en escena de la fiesta barroca misional no debería reducirse a una expresión del Barroco Mestizo, ni siquiera a una versión mestiza del

Barroco Misional. Si algo está poniendo en evidencia el baile de los Sopiri es el conflicto entre la diversidad y la alteridad, se trata de la representación de un acontecimiento caótico, en el que los dueños del agua se convierten en gigantes para celebrar la “victoria” de Cristo. Un escenario relacional donde coexisten los gigantes de madera, los dueños del agua, un caimán gigante, las petas con piernas y los niños-animales que danzan.

Si Viveiros de Castro tiene razón al afirmar que “en el mito, todos los actuantes ocupan un campo interaccional único, a la vez ontológicamente heterogéneo y sociológicamente continuo” (2010:130), la fiesta barroca del Corpus Christi pareciera ser, por un lado, la reminiscencia de la ansiedad misional por llenar el “vacío” de Dios y auto-convencerse de la transustanciación de Cristo como la principal apuesta por la fe y no por la razón. Y, por otro lado, la celebración de la alteridad radical en la que no-humanos son los que actúan como humanos, y no al revés.

El escenario relacional que instaura el mito amazónico, y sus múltiples versiones, ya no puede pensarse fuera de la mediación estética del Barroco: simbólica, pedagógica y moralizante, pero no se reduce a esta, ni a las reglas de exclusión que tolera la diversidad cultural, pero no así la alteridad radical. Los Sopiri no son una obra híbrida de la historia, en el mejor de los casos, son una puesta en escena inacabada que necesita reinventarse una y otra vez en las suturas de la memoria colectiva. Al escudriñar en estas suturas de la memoria colectiva, aparecen las cicatrices en las que coexisten otras formas de sentir el mundo, cicatrices que no están exentas de escozores, supuraciones y queloides.

6. Reflexiones finales

Al ser este un trabajo incipiente, mis reflexiones finales no podrían ser otra cosa que inquietudes que necesitan mayores evidencias. A partir de la reflexión en torno al baile de los Sopiri y la vida social de los danzarines de madera, considero que es necesario situar la *mirada estereoscópica* en la construcción histórica de la ruptura ontológica producida a partir del sistema misional impuesto en la amazonia.

Desde la antropología relacional y la etnohistoria, he tratado de comprender la relación entre la ética jesuítica y la estética barroca como detonante de un cambio sustancial en la percepción del paisaje y la construcción subjetiva con relación al entorno, así como con otras existencias, las cuales fueron estratégicamente relocalizadas al espacio indómito, selvático e infernal. En todo caso, pareciera que los verdaderos efectos del sistema misional impuesto en las llanuras amazónicas recién se hicieron evidentes en el periodo post-misional. Es decir, con la ruptura del *pacto reduccional* comenzó a colapsar lentamente aquel paisaje barroco que eficazmente consagró la Compañía de Jesús, el cual no solamente fue apropiado por la población indígena, sino que incluso fue reinventado y problematizado desde el Perspectivismo Amazónico. Este colapso generó una serie de

cambios drásticos en la vida social de los Baure, quienes de pronto se toparon con el Estado republicano, sin mediadores, habitando en las huellas de la indefinición y expuestos a “la ética protestante en el espíritu del caucho”¹⁴.

Con todo, y para terminar, dejó abierta una pregunta: ¿Fue la intensa experiencia estética del Barroco en la misión de Concepción de Baures la que se apropió de la alteridad radical y la convirtió en diversidad cultural a través de la música y la puesta en escena de bailarines de madera, los cuales representaron —y siguen representando— una versión mitificada de una historia pasada, o de aquello que una vez pudo haber existido, pero no debió ser visto?

Bibliografía

ADMIRAAL, Femmy, FIGUEROA, Fernando y RIEDEL, Franziska. 2013. *Tiow te nowoyiknow to nen anenev. Historia y cultura de los Baure*. Genographic Legacy Fund - The Genographic Project.

ARTEAGA, Miguel. 2004. Barroco y antibarroco. Concepciones del mal y diversidad cultural. *Memoria del II Encuentro Internacional sobre Barroco. Barroco y fuentes de la diversidad cultural*. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia / Unión Latina. Pp. 155-163.

BAJTÍN, Mijail. 2003. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.

BARBA, Josep. 2003. El uso de la ayahuasca en las reducciones jesuíticas de Moxos. En: *Moxos: una limnocultura. Cultura y medio natural en la Amazonia boliviana*. Barcelona: CEAM.

BARBA, Josep. 2009. Mojos y jesuitas. Apuntes sobre el periodo reduccional. En: *Paisajes y voces de Mojos*. Barcelona: CEAM. Pp. 193-291.

BECERRA, Roger. 1977. *Reliquias de Moxos*. La Paz: Casa Municipal de la Cultura Franz Tamayo.

BLOCK, David. 1997. *La cultura reduccional de los Llanos de Mojos. Tradición autóctona, empresa jesuítica y política civil (1660-1880)*. Sucre: Historia Boliviana.

CAMPOS, Francisco Javier. 2002. La fiesta barroca, fiesta de los sentidos. En: Fernández Juárez, G. y Martínez, F. (coords.): *La Fiesta del Corpus Christi*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Pp. 91 -122.

DE LA GARZA, María Luisa (ed.). 2016. *Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el Sur*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

DIEZ ASTETE, Álvaro. 2011. *Compendio de etnias indígenas y ecoregiones: Amazonia, Oriente y Chaco*. La Paz: Plural.

FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo y MARTÍNEZ, Fernando (coords.). 2002. *La Fiesta del Corpus Christi*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

¹⁴ Expresión tomada del artículo de Lorena Córdoba: *Misioneros-Patronos e Indígenas-Siringueros: El caucho entre los chacobos del Beni (siglo XX)*. 2012.

- FLORES OCHOA, Jorge (ed.). 2009. *Celebrando la fe. Fiesta y devoción en el Cuzco*. Cuzco: CBC – UNSAAC.
- GISBERT, Teresa. 2012. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural.
- GISBERT, Teresa. 2007. La fiesta en el tiempo. *Memoria IV Encuentro Internacional sobre Barroco. La Fiesta*. La Paz: Unión Latina. Pp. 35-50.
- GONZÁLES VARELA, Sergio. 2015. Antropología y el estudio de las ontologías a principios del siglo XXI: sus problemáticas y desafíos para el análisis de la cultura. En: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Época III. Volumen XXI. No. 42. Colima. Pp. 39-64.
- INSTITUTO DE LENGUA Y CULTURA BAURE. 2016. *Informe: Nidos Bilingües de la Nación Baure*. Sle. (Documento de Trabajo).
- LIMPIAS, Víctor Hugo. 2003. Arquitectura del barroco misional en Moxos. *Barroco andino. Memoria del I Encuentro Internacional*. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia / Unión Latina. Pp. 163-174.
- LIMPIAS, Víctor Hugo. 2010. Lo infernal, lo terrenal y lo celestial en la misión de Moxos. *Memorias del V Encuentro Internacional sobre Barroco. Entre cielos e infernos*. La Paz: Fundación Visión Cultural. Pp. 289-303.
- LIMPIAS, Víctor Hugo. 2004. El barroco moxeño y su aporte original. *Memoria del II Encuentro internacional sobre Barroco. Barroco y fuentes de la diversidad cultural*. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia / Unión Latina. Pp. 195-212.
- NAWROT, Piotr. 2000. *Indígenas y cultura misional de las Reducciones Jesuíticas*. Vol. 1, Guaraníes, Chiquitos, Moxos. Cochabamba: Verbo Divino.
- PALACIOS GAMA, Yolanda. 2016. Del tinco y los misterios en la danza del Calalá en Suchiapa. *Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el Sur*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Pp. 71 – 86.
- PRÜMERS, Heiko y JAIMES, Carla. 2014. 100 años de investigación arqueológica en los Llanos de Mojos. *Arqueoantropológicas*. Año 4. No. 4. Pp. 11-53.
- RIEDEL, Franziska. 2015. La Fiesta de Corpus Christi en Baures. *ToWosbor – Revista Cultural de Concepción de Baures*. Pp. 22-23.
- SALGADO, Jorge. 2010. Procesos y perspectivas de los territorios indígenas de tierras bajas. Titulación, gestión territorial y autonomías indígenas. En: Fundación TIERRA: *Informe 2010*. La Paz: TIERRA.
- SIGAUT, Nelly. 2007. La fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales. *IV Encuentro Internacional sobre Barroco. La Fiesta*. La Paz: Unión Latina. Pp. 123-134.
- SANJINÉS, Javier. 2005. *El espejismo del mestizaje*. La Paz: IFEA/PIEB.
- SUÁREZ, Secy et al. 2015. *Conoce los bailes de mi tierra baureña*. Baures: Instituto de Lengua y Cultura Baure (Documento de trabajo).
- VALIENTE TIMÓN, Santiago. 2011. La fiesta de Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna. En: *Ab Initio*, Núm. 3. Pp. 45-57.
- VALENCIA, Delmia. 2009. La fiesta y el sentimiento religioso como expresiones del Corpus Christi cusqueño. En: J.

Flores Ochoa: *Celebrando la fe. Fiesta y devoción en el Cuzco*. Cuzco: CBC – UNSAAC. Pp. 27-48.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2004. Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En: Surralles, A y García, P. (eds): *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. Lima: IWGIA. Pp. 37-79.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2010. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz.

VIZUETE, J. Carlos. 2002. Teología, liturgia y derecho en el origen de la fiesta del Corpus Christi. En: Fernández Juárez, G. y Martínez, F. (coords.). *La Fiesta del Corpus Christi*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Pp. 17-42.

WAISMAN, Leonardo. 2002. La música en las misiones de Mojos: algunos caracteres diferenciales. *La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad*. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño. Pp. 529-545.