

La rebelión de los objetos

ARTE PLUMARIO



Creación: Obtención y tratamiento de la materia prima • **Producción:** La elaboración del objeto
Uso: La vida social del objeto • **Distribución:** Circulación y consecuencias del arte plumario

VIGÉSIMA NOVENA

REUNIÓN ANUAL DE ETNOLOGÍA



La rebelión de los objetos

ARTE PLUMARIO

ANALES DE LA REUNIÓN ANUAL DE ETNOLOGÍA

XXIX

La Paz, 17 al 21 de agosto

VII

Sucre, 3 y 4 de septiembre

Bolivia, 2015



Bolivia. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
 Reunión Anual de Etnología, 29. Rebelión de los objetos: Arte plumario. – La Paz: MUSEF, 2016
 312p.; ilus; grafís; tpls; maps.- (Anales de la Reunión Anual de Etnología)

ISBN: 978-99974-899-1-3
 D. L.: 4-1-298-16 P.O.

/ ARTE PLUMARIO / AVES / ARTE PLUMARIO ARQUEOLÓGICO / ARTE PLUMARIO
 ETNOGRÁFICO / GRUPOS ÉTNICOS / ONTOLOGÍA / TÉCNICAS DE ARTE PLUMARIO /
 ICONOGRAFIA / ETNOTECNOLOGÍA / PLUMAS / CULTURA INDÍGENA / TIERRAS BAJAS
 / TIERRAS ALTAS / BOLIVIA / 1. TÍTULO 2. SERIE /

CDD
 301

Comité editorial MUSEF Milton Eyzaguirre, Juan Villanueva, Freddy Taboada, Varinia Oros,
 María Soledad Fernández, Yenny Espinoza, Laura Salazar, Eloísa
 Vargas, Violeta Montellano, Eva Carvajal, Cleverth Cárdenas y
 Ladislao Salazar.

Diseño y diagramación Eugenio Chávez
Corrección de textos Eva Carvajal
Producción DVD mesas redondas Fernando Zelada
Impresión Gráfica Conceptual (591 - 2) 224 33 36 - 224 05 74
Editor D.R. © MUSEF EDITORES

Correspondencia y canje **La Paz** / Calle Ingavi N° 916 • Teléfonos: (591-2) 240 8640
 Fax: (591-2) 240 6642 • Casilla Postal 5817 • www.musef.org.bo •
musef@musef.org.bo • Casilla Postal 5817
Sucre / Calle España 74 • Teléfono y fax: (591-4) 6455293

Incluye DVD XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Es una publicación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), auspiciada por la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

- El contenido de los artículos que se publican en este libro es de completa responsabilidad de los autores.
- Todas las ponencias, incluidas las no editadas en este texto, pueden ser consultadas en el Archivo Central del MUSEF.

FUNDACIÓN CULTURAL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Cergio Prudencio Bilbao
Presidente

Susana Bejarano Auad
Vicepresidente

Homero Carvalho Oliva
Consejero

Natalia Campero Romero
Consejero

Benedicto Willcarani Villca
Consejero

Esteban Ticona Alejo
Consejero

Ignacio Mendoza Pizarro
Consejero

EJECUTIVOS DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Marcelo Zabalaga Estrada
Presidente

Sergio Velarde Vera
Vicepresidente

Álvaro Rodríguez Rojas
Director

Reynaldo Yujra Segales
Director

Ronald Polo Rivero
Director

Abraham Pérez Alandia
Director

Álvaro Romero Villavicencio
Secretario

COMITÉ ORGANIZADOR

Coordinación general	Elvira Espejo y Juan Villanueva.
Administración financiera	Antonio Condarco, Mónica Ventura, Julieta Flores y Rodny Mansilla.
Auspicio de expositores magistrales	Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) Corporación Andina de Fomento (CAF).
Inscripción participantes	Maribel Poma, Edgar Huanca y Laura Salazar.
Inscripción expositores	Yenny Espinoza.
Moderadores	<i>Mesa I.</i> Eloisa Vargas y Freddy Taboada, <i>Mesa II.</i> Varinia Oros y Milton Eyzaguirre, <i>Mesa III.</i> María Soledad Fernández y Cleverth Cárdenas, <i>Mesa IV.</i> Eva Carvajal y Ladislao Salazar.
Relaciones públicas y prensa	Edgar Pomar.
Diseño gráfico	Eugenio Chávez.
Asistencia y diagrama de barras	Lorna Aguilar y Lucio Mamani.
Registro documental	José Orellana, Alfredo Campos, Yuri Veizaga, Primitivo Alanoca, Percy Poma y Fernando Zelada.
Reprografía	René Condori.
Atención a participantes y apoyo en sala	Chela Tintaya, Alfredo Álvarez, Miguel Centeno, David Silva, Ana Calanis, Mónica Ruíz, Addan Chávez, Reynaldo Tumiri, Gisela Rivera, Daniela Carranza, David Claire, Antonio Guevara, Juan Carlos Condori y Gustavo Aguilar.
Apoyo logístico	René Condori, Santiago Flores, Florencio Choque, Juan Carlos Ticona y Vanessa Figueroa.
Comentaristas	Eliana Flores, Carla Jaimes, José Teijeiro, Carlos Miguel Landívar y Julio Mantilla
Exposiciones magistrales	Sebastian Herzog, Daniela Valenzuela, Nicole Sault y Laura Filloy.
Demostraciones de arte plumario	Alejandro Suri.

Í N D I C E

Prólogo —————	7
Importancia simbólica de las aves en los orígenes de la humanidad ————— <i>Eliana Flores Bedregal y Carmen Capriles Flores</i>	13
Marius del Castillo y el gran garcero del río Yacuma, abastecedor de plumas ————— <i>Carlos Capriles Farfán</i>	33
Los nombres locales de las aves en la isla Pariti ————— <i>Luis Isaac Callizaya Limachi</i>	41
Mosaicos plumarios de la época colonial de Sudamérica. Prácticas indígenas entre tradiciones e invención ————— <i>Friederike Sophie Berlekamp</i>	69
Caracterización tecnológica de flechas y lanzas de ocho grupos étnicos de las Tierras Bajas de Bolivia ————— <i>Elsa Valeria Antezana Soria y Patricia Elena Ascarrunz Medina</i>	85
Arte Plumario en el Altiplano Paceño: historia, danza y técnicas de los plumajes en comunidades Aymara del departamento de La Paz, Bolivia ————— <i>Gloria Villarroel Salgueiro, Johnny Guerreros Burgoa y Richard Mújica Angulo</i>	107
El pueblo Ishir y las plumas sagradas del Chaco paraguayo. Una mirada a las colecciones del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de la Universidad de Buenos Aires ————— <i>Silvana Di Lorenzo, Silvia Manuale, Diego Olivera</i>	205
Aves doradas, plantas plumarias y ojos alados. Vías para interpretar la iconografía aviaria en Tiwanaku ————— <i>Juan Villanueva Criales</i>	233

Consideraciones técnicas y culturales en torno al arte plumario precolombino y un estudio de caso —————	251
<i>Jédu Sagárnaga</i>	
Representación de aves y arte plumario en <i>kerus</i> de madera y otros recipientes libatorios coloniales —————	269
<i>Andrea Goytia Sanabria</i>	
Cadena de valor en la obtención y tratamiento de plumas rojas, amarillas y azules ———	283
<i>Eliana Flores Bedregal y José M. Capriles</i>	
La ontología de la plumaria y la ontología de la conservación —————	301
<i>Juan Villanueva Criales</i>	

P R Ó L O G O

Juan Villanueva Criales¹

La Reunión Anual de Etnología

La Reunión Anual de Etnología, organizada cada año por el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), ha alcanzado un estatus institucional propio a lo largo de sus veintinueve ediciones ininterrumpidas desde 1987. Sin lugar a dudas, la RAE es el evento académico más regular de las ciencias sociales bolivianas. Además, las ponencias de la RAE vienen siendo publicadas desde 1990, constituyéndose los Anales de la RAE en un referente de consulta para investigadores y público boliviano y extranjero.

A lo largo de veintinueve años toda institución, en función al contexto social mayor, atraviesa cambios y mutaciones, tanto en sus formas organizativas como en sus orientaciones temáticas. Así, aunque las subdisciplinas de la antropología, la arqueología y el arte popular fueron temas destacados del evento desde sus inicios, es desde 1999 que la RAE comienza a tocar un tema de interés actual por año. Tópicos como la biodiversidad, la tierra y territorio, el racismo o las identidades, entre muchos otros, fueron abordados durante quince años, generando una notable contribución a la reflexión política nacional.

La RAE vuelve a cambiar de énfasis el año 2013, al mudar de una estructura de mesas separadas disciplinariamente a una estructura temática basada en el estudio de diferentes pasos de la cadena productiva de los objetos: creación, producción, uso y consecuencias. El tema anual pasó de ser un tópico social “de actualidad” a uno delimitado por cierto tipo de material. Este giro se debe ante todo al reconocimiento de la calidad de museo del MUSEF y a su responsabilidad con la promoción y estudio de los objetos y materiales que constituyen su acervo patrimonial. Mediante esta nueva estructura se fomenta un acercamiento interdisciplinario entre académicos pertenecientes a las ciencias sociales, humanidades y ciencias naturales por otro. Asimismo, se facilita la interacción con colectivos de artesanos, artistas y otros actores relacionados con la cadena de producción de los objetos. Esto otorga a la academia, ahora forzada a abandonar la zona de confort de lo teórico para encontrarse con la práctica, la posibilidad de un aprendizaje más vívido.

1 Jefe de la unidad de Investigación del MUSEF.

En relación con la etapa anterior de la RAE, esta nueva orientación hacia el estudio de los objetos podría parecer frívola para ciertos críticos. Ciertamente, esta valoración no se debe al rol mismo de los objetos, sino al papel residual que históricamente nuestras ciencias sociales han atribuido al objeto, insertas en las esferas de la discursividad, el simbolismo y la representación. En general, desde el colapso del estructuralismo a fines de la década de 1960, las ciencias sociales en general vienen notando que la vida social —incluidas las propias poéticas y discursividades— es irrealizable sin una base anclada en lo material. Por ello, mediante la RAE el MUSEF se plantea y plantea a la academia boliviana el reto de estudiar el devenir social de los bolivianos desde un enfoque centrado en las prácticas materiales, trascendiendo las barreras de la disciplina y de la academia a través de este espacio de encuentro y reflexión.

La RAE 2015: *La Rebelión de los Objetos. Arte Plumario*

La tercera edición de la RAE desde este giro temático que se ha denominado *La Rebelión de los Objetos* se ha enfocado en el Arte Plumario. Cinco días de evento en la ciudad de La Paz y dos en la ciudad de Sucre sirvieron para la presentación de 66 ponencias regulares sobre arte plumario, junto con una sub mesa desarrollada por Wildlife Conservation Society (WCS) Bolivia acerca de la conservación de la avifauna. A ello se sumaron las charlas magistrales de cuatro connotados especialistas en los ámbitos de la ecología y el arte plumario desde diferentes miradas disciplinarias: Sebastian Herzog, Nicole Sault, Daniela Valenzuela y Laura Filloy Nadal. La RAE 2015 fue presenciada por 103 asistentes inscritos en ambas ciudades, sumados a un número incontable de oyentes no inscritos. La inauguración de la nueva exposición *El Poder de las Plumas*, la presentación del Catálogo homónimo y de las Actas de la RAE 2014, así como las demostraciones prácticas de dos practicantes del arte plumario, dieron al evento un carácter interdisciplinario. Más allá de la cantidad más reducida de participantes, dado lo restringido y poco estudiado del tema en general, la RAE permitió tocar aspectos tanto históricos como muy contemporáneos y tuvo una importante repercusión mediática.

La organización de este evento se debe a la coordinación general de Elvira Espejo, Juan Villanueva y Yenny Espinoza; las mesas fueron coordinadas y moderadas por Eloísa Vargas y Freddy Taboada (Mesa I); Milton Eyzaguirre y Varinia Oros (Mesa II); Cleverth Cárdenas y Soledad Fernández (Mesa III); Eva Carvajal y Ladislao Salazar (Mesa IV). También participaron de la organización de la RAE Edgar Pomar en el aspecto de difusión y comunicación y como maestro de ceremonias; María Eugenia Asturizaga en secretaría y coordinación de invitados especiales; Antonio Condarco, Mónica Ventura y Julieta Flores en la administración y refrigerios; Miguel Centeno en el traslado de invitados; Yenny Espinoza, Maribel Poma, Edgar Huanca y Laura Salazar en la inscripción de expositores y participantes; Vanesa Figueroa en información y recepción; José Orellana, Alfredo Campos, Yuri Veizaga, Primitivo Alanoca, Percy Poma y Fernando Zelada en registro documental; Chela Tintaya, Ana Calanis, Alfredo Álvarez, David Silva, Mónica Ruiz y Daniela Carranza como apoyo en salas y control de asistencia; Eugenio Chávez en diseño gráfico; Freddy

Taboada como responsable de exposiciones permanentes y temporales; Addan Chávez en atención a editoriales; Gisela Rivera en atención de tienda; Lorna Aguilar y Lucio Mamani en sistemas informáticos; Reynaldo Tumiri en atención a delegaciones; Rodny Mansilla en control de seguridad y personal; René Condori, Santiago Flores, Florencio Choque y Juan Carlos Ticona en apoyo logístico. Como todos los años, la RAE implicó el movimiento de todo el personal del MUSEF en conjunto, esfuerzo que es sumamente agradecido y ponderado.

Los anales de la rae 2014

En cuanto a la presente publicación, desde su nuevo giro la RAE ha aunado a la horizontalidad de las presentaciones orales un mayor control de calidad en la publicación de los Anales de la RAE, en esta ocasión estableciendo una serie de revisores anónimos como mecanismo de evaluación de los trabajos. Fruto de este proceso editorial exhaustivo, presentamos a consideración del lector doce ponencias de sumo interés. Abriendo el volumen, una ponderación de corte más global e histórica acerca de las consideraciones simbólicas sobre las aves a partir de diferentes desarrollos culturales humanos es emprendida por las biólogas Eliana Flores y Carmen Capriles. En seguida, desde dos miradas distintas, una de Tierras Bajas y otra de Tierras Altas, consideramos a las aves: la interesante crónica de la exploración de Marius del Castillo sobre la cacería de garzas en la región del río Yacuma a fines de la década de 1920 es presentada por Carlos Capriles. Isaac Callizaya escribe sobre los nombres originarios y la significación de la avifauna a partir de la recuperación de testimonios de la Isla de Pariti, en el Lago Titicaca; Eliana Flores y José M. Capriles tratan la cadena de valor en la obtención y tratamiento de plumas de la Guacamaya Escarlata, y la incidencia de estas prácticas en el apogeo político de las sociedades precolombinas.

Ingresando ya en la elaboración del objeto plumario, Freiderike Sophie Bierlekamp discute las posibilidades para la continuación de tradiciones indígenas en la construcción de mosaicos plumarios coloniales sudamericanos. Valeria Antezana y Patricia Ascarrunz, desde una revisión material de la colección de flechas etnográficas del MUSEF, realizan una caracterización tecnológica y comparaciones entre técnica y el aspecto etno-lingüístico en Tierras Bajas.

En seguida, ingresando más al uso o vida social del objeto plumario, Gloria Villarroel, Johnny Guerreros y Richard Mújica proveen, en lo que es en realidad una reunión de tres ponencias presentadas en la RAE, una revisión extensiva del fenómeno del arte plumario en el altiplano paceño desde las referencias históricas, los aspectos técnicos de los objetos y su uso en la danza. Silvana Di Lorenzo, Silvia Manuale y Diego Olivera describen e interpretan las colecciones del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti procedentes del Chaco paraguayo, en relación con el uso ritual que otorga el pueblo Ishir a las plumas. Desde el ámbito arqueológico, Juan Villanueva provee un texto interpretativo a partir de la semiótica para abordar el arte plumario prehispánico de Tiwanaku, y en seguida Jédu Sagárnaga hace referencia a un hallazgo importante de arte plumario prehispánico realizado

en 1997 en el Altiplano Central. Finalmente, Andrea Goytia aborda las representaciones de aves y arte plumario en el registro iconográfico de los vasos *keru* de madera lacada de tiempos coloniales.

La última ponencia, de Juan Villanueva, pertenece más al ámbito de las consecuencias del arte plumario y gira en torno a esa compleja interfaz entre la preservación de la fauna silvestre y los derechos culturales de los pueblos, con una reflexión sobre las ontologías de las conductas plumarias y de conservación. Como material complementario, el soporte audiovisual entregado aborda el documental realizado por la unidad de Extensión del MUSEF acerca de la elaboración de la *much'uli* plumaria en las Tierras Altas bolivianas, y presenta asimismo la emotiva participación de los *sikuris* del Municipio de Moco Moco en la clausura de la RAE 2015 en La Paz.

Finalmente, la publicación de este volumen no hubiese sido posible sin la edición general y corrección de estilo realizada por Eva Carvajal y Laura Salazar, con la colaboración de Zarina Aguilar, la diagramación de Eugenio Chávez, los trámites de inscripción realizados por Ana Calanis y la edición de material audiovisual ejecutada por Fernando Zelada.

La Paz, julio de 2016



La rebelión de los objetos

ARTE PLUMARIO



Importancia simbólica de las aves en los orígenes de la humanidad

Eliana Flores Bedregal¹ y Carmen Capriles Flores²

Resumen

La importancia económica de las aves como alimento es evidente; lo ha sido, lo es y probablemente lo será en el futuro. Aunque su importancia cultural y simbólica prácticamente han desaparecido en la sociedad occidental, indagar en el rol de las aves en la antigüedad no solamente nos ayuda entender mejor nuestro pasado, sino también, nos invita a maravillarnos con las obras de arte rupestre, plumario e iconográfico que fueron realizadas en procura de otorgarles ese significado simbólico más allá de la pura representación de sus formas y su simple uso por motivos prácticos. Fundamentadas en el concepto de biofilia, aquí utilizamos evidencia arqueológica complementada con información ornitológica para proponer algunas ideas en relación a la importancia simbólica de las aves a lo largo de la historia de la humanidad.

Palabras clave: Aves, arte, Antiguo Egipto, biofilia y simbolismo.

1. Introducción

El objetivo de este artículo es mostrar que el arte relacionado con las aves es una de las mayores expresiones simbólicas de los pueblos en la antigüedad. Las aves tenían un significado simbólico para los humanos desde sus orígenes y ciertamente, este atributo fue compartido por grupos culturales muy diferentes ya que tiene su raíz en el comportamiento de biofilia que ha dado lugar a su domesticación y manejo. En este trabajo se utilizó evidencias zooarqueológicas, iconográficas, etnográficas y ornitológicas así como algunas observaciones de primera mano en colecciones arqueológicas y museos para apoyar este argumento. Siendo que este artículo aborda aspectos tanto antropológicos como biológicos y como estas ciencias rara vez encuentran un sustrato común, es necesario definir ciertos conceptos antes de exponer el tema principal que es el uso simbólico de las aves. Así, se requiere analizar el proceso de domesticación y sus consecuencias.

Cultura es un conjunto de reglas o estándares compartidos por los miembros de una sociedad que producen comportamientos que caen en un rango de variación que los miembros consideran apropiados y aceptables (Haviland, 1990). Estas reglas y normas son socialmente heredadas y transmitidas. Entonces estos comportamientos, que son aprendidos y compartidos por el mismo grupo, se expresan en forma de valores y

creencias, y consecuentemente se utilizan para interpretar experiencias y generar nuevos comportamientos que reflejen inequívocamente un grupo social integral en un lugar geográfico determinado y en el cual, la supervivencia individual depende de la colectividad.

Leslie White (1949) consideraba que la manera en la que la cultura se fue adaptando al medioambiente fue el factor de mayor importancia en el desarrollo de las sociedades primordiales e insistía en afirmar que “todo comportamiento humano se origina en el uso de símbolos como son el arte, la religión y el dinero” (Haviland, 1990). El símbolo para White sería la unidad básica de comportamiento social. Por tanto, el conocimiento que se generó con la experiencia estuvo relacionado con el hábitat, asociado a los valores y creencias propios del grupo y tuvo una expresión abstracta y simbólica. Esta expresión abstracta dio lugar al lenguaje verbal o hablado y también al lenguaje no verbal o expresado en el arte, la religión y los valores de intercambio, así como, a la escritura y a la telecomunicación.

2. Antecedentes biológicos

Las aves son animales vertebrados que poseen plumas al exterior del tegumento y son capaces de volar con algunas excepciones. Hay diferentes tipos de plumas según su función: coberteras sobre el cuerpo, remeras en las alas y timoneras en la cola. Las aves tienen el sentido de la vista muy desarrollado debido a su capacidad de volar, lo que les permite apreciar los plumajes de colores y formas llamativas. En general, son livianas, pero poseen grandes músculos pectorales para el vuelo y fuertes muslos para el impulso, por lo que proporcionan, en promedio buena cantidad de carne. Los huevos son una excelente fuente de proteína que viene protegida de patógenos y con su propio envase, situación que fue determinante para la domesticación de gallináceas y anátidos.

2.1. Comportamiento de biofilia

Ciertamente, la domesticación de los animales está relacionada con su utilidad porque tiene un costo en tiempo, esfuerzo y recursos, pero sí los humanos no sintieran biofilia, esta atracción innata por los animales y las plantas, los procesos de domesticación nunca se hubieran dado en ningún lugar del mundo. Hay evidencia que donde hubo especies con las condiciones para su domesticación, el proceso se llevó a cabo y con mayor suerte para lugares con mayor número de especies de plantas y animales potenciales, pues según Jared Diamond (1999), esta disponibilidad de especies con potencial que fueron domesticadas, dio nacimiento a la agropecuaria y configuró la economía mundial.

Consideramos que cualquier proceso de domesticación tuvo que haber comenzado con una atracción innata de los seres humanos hacia los seres vivos, consecuentemente, la biofilia fue el primer paso del proceso. La sugerencia proviene de Edward O. Wilson (1984), quien establece que los humanos tenemos un comportamiento en cierto grado innato de afiliarnos con otros seres vivos, que denomina biofilia y según el cual, estas relaciones pueden deberse a que entre los seres vivos compartimos la capacidad de replicar las mismas moléculas gigantes de ADN, no solamente para transmitir la información

genética de una generación a otra, sino la información que hace posible el crecimiento, la nutrición, el movimiento, en suma la vida. A todo esto, se puede añadir que siendo la vida un estado improbable en extremo, pero a la vez muy estable, abierto a otros sistemas, y por consiguientemente efímero, vale la pena mantenerla. Wilson (1984, 1996) propone que la biofilia forma parte de un programa del cerebro relacionado con la capacidad de relacionar hechos y dar respuesta rápida, generando procesos de aprendizaje que desde épocas prehistóricas los humanos vienen realizando sobre ciertos animales y plantas que pueden ser alimento o veneno. Por tanto, la velocidad de respuesta en su reconocimiento ha sido fundamental para la sobrevivencia de nuestros antecesores, pues los que no reconocieron al predador o a la planta venenosa murieron y no dejaron descendientes, mientras que aquellos que supieron responder rápidamente sobrevivieron, escapando o escupiendo, y esa capacidad fue heredada a sus descendientes. De tal manera que la relación entre los humanos y los animales, fue desarrollándose hasta niveles extremos como la doma y la domesticación, con la hibridación de razas de ciertas especies que no podrían sobrevivir por su cuenta.

De hecho, la biofilia es una tendencia de comportamiento que nos acerca a los animales, hay evidencia histórica que revela este comportamiento innato, en las observaciones de los exploradores europeos del siglo XVIII, quienes relatan sorprendidos que los indios de la Amazonía demostraban gran afección por los animales que mantenían en sus predios: loros, perros, gatos, ciervos, ocelotes jaguares, gallos, patos, cormoranes, pequeñas aves y roedores. Por ejemplo, Roth en 1934, cuenta que los indios de Guyana jamás se comerían al ave o animal que han cuidado y amansado, y no son capaces de reconocer ningún valor económico sobre su mascota. Fleming en 1984 encontró que los Carajá del Brasil se negaban a vender sus loros por ningún precio (Bökönyi, 1989). Esto mismo se observa en la vida diaria actual, no solamente en la tenencia de mascotas, sino en el aprecio que sentimos por los animales, pues no hemos escuchado que nadie se queje de escuchar el canto de los pájaros al amanecer siendo más bien de su deleite. En este contexto, se puede explicar el porqué de la inclusión de animales, en particular de las aves, en las cosmovisiones de todos los pueblos originarios del mundo.

Entonces, tener disponibles sus recursos dio lugar a los procesos de domesticación y manejo de las aves sea como animales sagrados y parte importante de los rituales religiosos, o como alimento o bien de intercambio, o como animal de compañía o simplemente como adorno.

2.2. Doma y domesticación

La doma es una actividad de reducción de los animales, sin llegar a domesticarlos, mayormente porque no cumplen con las condiciones de manejo, sea por el tamaño y/o la agresividad, tal es el ejemplo de leones, osos y monos que han sido domados, han aprendido incluso a bailar; pero no están domesticados, sino cruelmente sometidos, de hecho, hay muchas especies silvestres que se crían en zoológicos y circos, y pueden reproducirse, aunque no pueden ser consideradas domésticas.

Según Raúl Valadez (1996: 24), las condiciones potenciales para la domesticación de los animales son las siguientes:

- Especies en contacto con el hombre, es decir que la especie esté medrando en los mismos ambientes, compitiendo por los mismos recursos o siendo buscada como presa.
- Especies coloniales o que vivan en grupos, pues de esta forma, mantiene un comportamiento que reconoce un líder por aprendizaje temprano instintivo y/o que mantenga una organización social jerárquica de coexistencia.
- Especies poco agresivas y que mantengan niveles de estrés bajos.
- Especies de dieta flexible y común, con alimentos fáciles de conseguir.
- Especies que puedan tolerar ciertos cambios ecológicos de clima y vegetación.
- Especies de tamaño adecuado para su manejo por el hombre.
- Especies no territoriales, ni de vida subterránea o acuática.
- Especies con capacidad de aprendizaje.

Algunas especies como los loros, además de cumplir todos estos requisitos son asombrosos animales de compañía, no solamente por su capacidad de “hablar y cantar”, sino porque son capaces de demostrar aprecio por sus dueños y considerase parte de la familia. Sin embargo, aunque los loros reúnen todas las características potenciales para convertirse en especies domésticas, en la actualidad solamente, el *Budgerigar* (*Melopsittacus undulatus*) de Australia y ciertos *Lovebirds* africanos (*Agapornis spp.*) pueden considerarse “domésticos” porque se crían en grandes cantidades y en el proceso han conformado variedades que no pueden sobrevivir en la naturaleza. En Mesoamérica precolombina algunas especies de guacamayos se criaban en cautiverio, pues hay evidencia arqueológica de huesos de aves de todas la edades en lugares donde estas especies no habitaban naturalmente, por lo que Valadez (1999) concluye que cumplido el ciclo de vida y lograda la reproducción del ave, se considera “domesticada”. Sin embargo, para Sandor Bökönyi (1989) el animal domesticado debe reflejar todos los posibles aspectos de este proceso y el resultado es un animal que difiere primeramente cultural y luego morfológicamente de su forma salvaje, como ser: decrecimiento en tamaño, decrecimiento en las crestas de los dientes y cráneo sin cuernos; aspectos observables en mamíferos pero sin relación con las aves; sin embargo, nosotras creemos que no es lo mismo soportar el cautiverio que ser domesticado. Los loros soportan bien la vida en cautiverio donde hasta pueden reproducirse, pero no se han convertido en especies domésticas, pues en nuestra opinión, una especie está domesticada cuando no puede retornar al medio silvestre o si lo hace sufre consecuencias negativas en la frecuencia de sobrevivencia de su descendencia.

3. Expresión simbólica de las aves

El significado simbólico de las aves en el mundo antiguo tiene su origen en el comportamiento de biofilia y se expresa en el arte, la religión y los valores de intercambio, como veremos a continuación con evidencia ampliamente conocida.

3.1. Expresión simbólica de las aves en el arte

Entre las múltiples expresiones artísticas, aquellas que generan tradiciones o que constituyen una técnica y un arte a la vez son las que mayor contenido simbólico tienen, por tanto, el grabado de cascarones y el arte plumario en los ajuares funerarios son los ejemplos que utilizaremos para demostrarlo.

3.1.1. Cascarones grabados de Avestruz (*Struthio camelus*)

En el abrigo de Diepkloof en la localidad de Howiesons Poort, en la costa oeste de Sudáfrica, un equipo internacional de arqueólogos a la cabeza de Pierre-Jean Texier (2010), encontraron fragmentos de cascarones intencionalmente grabados que datan de hace aproximadamente 60.000 años, lo que constituiría la primera expresión simbólica en un artefacto (Fig. 1). Esta evidencia sería la primera de una tradición que aún hoy, se practica ampliamente, así los trazos lineales abstractos realizados en un objeto funcional (cascarón contenedor) de manejo y uso diario en el estilo de vida cazador-recolector y la producción estandarizada de patrones repetitivos incluyendo un motivo particular, sugiere un sistema simbólico de representación en el que identidades colectivas y expresiones individuales son comunicados claramente, sugiriendo los primeros pasos de solapamiento social cultural y cognitivo con la gente del presente. Las prácticas simbólicas más tempranas documentadas en África constituyen la perforación de conchas como adorno personal y la talla de huesos y cascarones de avestruz, así como el uso de ocre tintóreo.

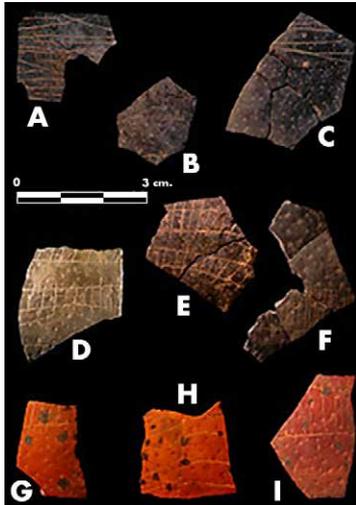


Figura 1. La tradición de grabar cascarones en Howiesons Poort, data de hace unos 60.000 años en el abrigo rocoso Diepkloof, en África del Sur. Fuente: Fotografía tomada de Texier et al. (2010: 6181).

La colección de 270 fragmentos de cascarón documenta un pequeño rango de motivos geométricos utilizados, lo que introduce la noción de identificación con un grupo determinado (adherencia a reglas) y expresión individual (estilo latitudinal). La manipulación de este pequeño rango de motivos y el cambio diacrónico en los motivos son la evidencia persuasiva de una expresión simbólica. El gran tamaño de la muestra de los cascarones, su bien documentado contexto y la naturaleza inequívoca de las marcas ofrece una oportunidad única para estudiar lo que constituye la colección más confiable de una tradición gráfica temprana. La producción de cascarones tallados ha sido datada entre 55 y 65 mil años atrás y como aparecen en 18 niveles estratigráficos secuenciales, los fragmentos podrían estar representando una tradición que duró por varios miles de años (Texier et al., 2010).

3.1.2. Arte plumario y otras expresiones simbólicas en el Antiguo Egipto

La Edad Dorada de los faraones fue durante la 18^{va} dinastía (1539-1292 a.C.) y se caracteriza por extraordinarias obras de arquitectura y arte expresadas en templos y palacios asombrosamente adornados con murales en relieve, esculturas ciclópeas y pinturas en papiros de gran calidad, pero es particularmente interesante, la infraestructura funeraria porque siendo los faraones divinidades, eran inmortales, entonces sus cuerpos eran embalsamados y se trasladaban con su séquito y todo lo que podían necesitar al inframundo. En el Antiguo Egipto, no solamente los faraones sino todo aquel que quisiera asegurarse la inmortalidad, debía ser embalsamado, contar con un libro de los muertos que lo guiase por las diferentes etapas para llegar al paraíso, y contar con un ajuar funerario con todo lo elemental: comida, bebida, ropa y enseres domésticos, incluyendo —según el poder económico del fallecido— artículos de lujo, joyas, vasos de oro, prendas tejidas de fino lino, adornos con piedras preciosas y plumas brillantes, e inclusive ¡personal de servicio! Dada su relevancia, la calidad artística de las piezas es extraordinaria. Así en los ajuares funerarios se encontraron muchas piezas de arte plumario de la época como ser: grandes plumas a modo de flores en jarrones, diademas de plumas, amplios abanicos de avestruz, penachos de plumas para los adornos cefálicos de los caballos, plumeros y otros, pero lo que más llama la atención es la cantidad de aves embalsamadas que acompañaban a sus amos al más allá, algunas representando deidades menores pero la mayoría representando a Horus, la divinidad más fuerte del panteón egipcio, el dios Halcón. También es probable que los halcones estuvieran como asistentes de caza, actividad aprendida de los babilonios y muy difundida en el pasado y en el presente también, pues la cetrería en medio oriente está muy vigente en la actualidad.

La evidencia arqueológica más destacada entre todas las tumbas egipcias, fue ciertamente, la cámara funeraria de Tutankhamun porque el sello sobre el nudo de cuerdas que aseguraba las puertas de la segunda de las cuatro criptas anidadas estaba intacto cuando Howard Carter la descubrió el 4 de noviembre 1922. Allí encontró miles de objetos de oro, piedras preciosas, alabastro, maderas preciosas y vidrio, acompañando su sarcófago; este conjunto de verdaderas obras de arte se conoce como el tesoro de Tutankhamun cuyos preciosos objetos están conservados en el Museo del Cairo (Hawass, 2005).

El Faraón Tutankhamun pertenece a la 18^{va} dinastía fundada cerca del 1539 a.C. En el reinado de Amenhotep III (1390-1353 a.C.), se vivió una época de riqueza y estabilidad que su hijo puso a prueba. Pues, Amenhotep IV propició una revolución religiosa; se cambió el nombre a Akenatón (1353-1336 a.C.) estableciendo un nuevo orden religioso monoteísta, cuyo único dios era Atón: el sol, venía a traer el amor y la igualdad entre los hombres desterrando la esclavitud y la desigualdad, sus ideas no fueron aceptadas, hubieron disturbios, el orden establecido y el poder de la clase sacerdotal prevaleció, tal que fue obligado a abdicar y murió, quizás envenenado. La esposa de Akenatón fue la bellísima Nefertiti quien desapareció misteriosamente y ninguna de sus seis hijas accedió al trono. Otra de sus esposas, Kiye tuvo un hijo varón quién sería su sucesor y ese fue el famoso Tutankhamun (1332-1322 a.C.). Asumió el trono siendo un niño de unos 8 o 9 años, gobernó una década y parece que fue también envenenado, pues los estudios

con escáner a los que fue sometida su momia, no evidenciaron una posible causa física-anatómica de su muerte. Sus cámaras mortuorias construidas en la necrópolis del Valle de los Reyes, permanecieron intactas. Según Hawass (2005), el cuerpo embalsamado de Tut coronado con una diadema preciosa y máscara de oro, fue colocado en un ataúd de oro macizo, que estaba anidado en otros tres en forma de momia con chapa de oro, colocados en un sarcófago de cuarcita, este a su vez se encontraba dentro de cuatro cajas o altares de madera con cobertura de oro anidados uno dentro del otro, situados en la cámara interior cuyas paredes estaban pintadas con bellísimos frescos. En las otras cámaras estaban los objetos que constituyen el famoso tesoro, de los cuales cuatro son de nuestro particular interés para demostrar el valor simbólico de las aves en el Antiguo Egipto. La diadema preciosa, los abanicos de avestruz, la pintura en uno de los cofres de madera y una figurilla de alabastro.

3.1.2.1 La diadema de oro

La diadema de oro muy elaborada encontrada en la cabeza del faraón Tut, muestra un diseño con dos íconos: la Cobra (*Naja haje*) y el Cóndor Carunculado (*Torgos tracheliotus nubicus*), ambos son representaciones de protección en la vida y en la muerte (Fig. 2).

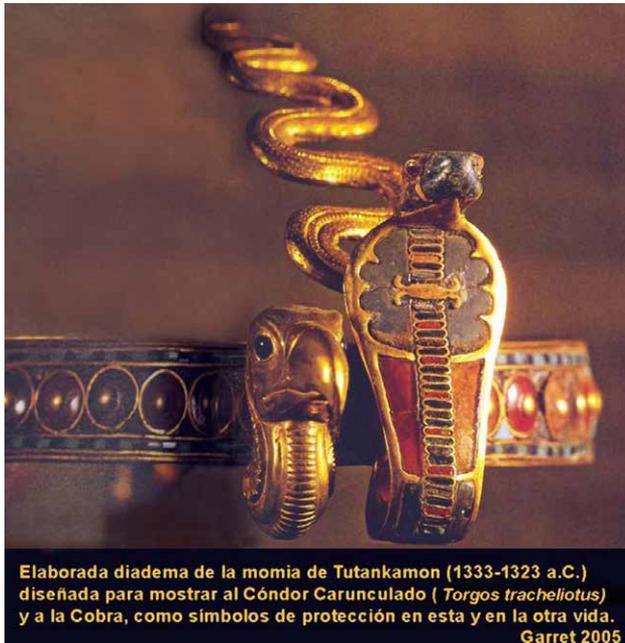


Figura 2. Diadema de oro con representaciones de la Cobra y el Cóndor Carunculado. Fuente: Fotografía de Kenneth Garrett (Hawass, 2005: 43)

Estos íconos tienen un significado simbólico, la Cobra que aparece frecuentemente en la joyería de los faraones, es un símbolo de protección, así como, la diosa Cobra denominada Wadjet, que guarda al faraón en la vida y la muerte, y es un carácter del alfabeto de jeroglíficos. Mientras que el Cóndor Carunculado aparece casi

exclusivamente en decoraciones funerarias sosteniendo con ambas patas el *shen* objeto circular que significa todo lo auto-contenido y representa protección y eternidad al mismo tiempo, y también es un carácter en los jeroglíficos (Rogers, 2010).

El Cóndor Carunculado (*Torgos tracheliotus nubicus*) también aparece en tocados

cefálicos femeninos, como se puede observar en las pinturas de la cámara funeraria de Nefertari que data de aproximadamente 1255 a.C., hay dos imágenes donde la reina lleva un tocado de Cóndor que sostiene el *shen*, asimismo, se observa que la diosa Isis en sus representaciones también lleva el mismo tocado. En una de las escenas pintadas en los muros, el dios Osiris ostenta una enorme corona de doble pluma. Probablemente, estos objetos de uso ritual fueron elaborados con plumas verdaderas en aquellas épocas, pero no llegaron hasta nuestros días por la descomposición orgánica natural y el tiempo transcurrido. Su representación iconográfica indicaría su existencia física y constituirían

a las primeras expresiones de un sofisticado arte plumario mundial (Fig. 3).

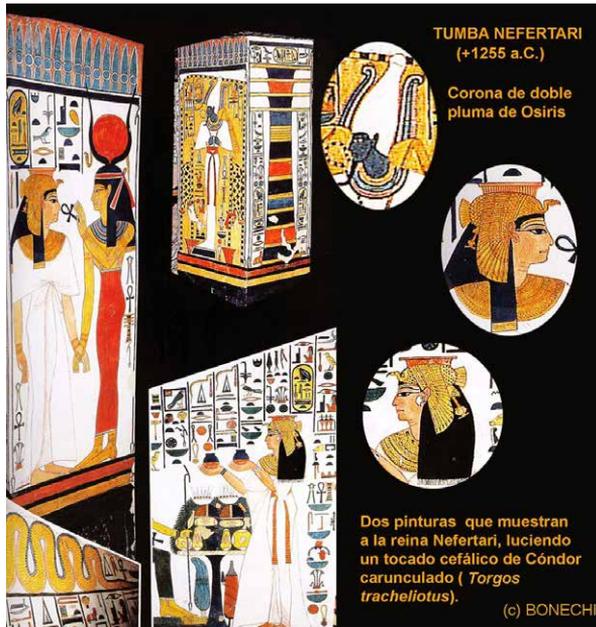


Figura 3. Pinturas de la cámara funeraria de Nefertari (1255 a.C.). Fuente: Elaboración propia basada en la fotografía (Luxor Ed. Bonechi 2010: 59)

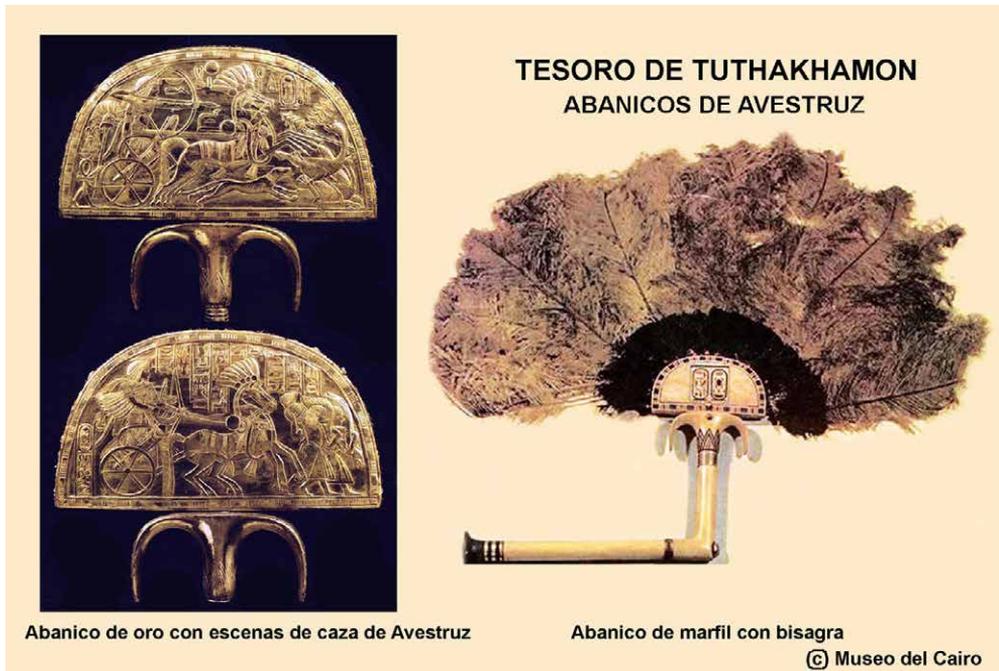
3.1.2.2. *Los abanicos de plumas de Avestruz (Struthio camelus)*

Al menos tres abanicos de Avestruz se encontraron en el tesoro, cuando los abanicos de oro fueron encontrados, llevaban plumas verdaderas que se descompusieron con el tiempo. Una de las piezas de oro que sostenía las plumas, lleva grabada

una escena en ella el faraón está cazando avestruces, desde su carro tirado por un par de caballos que ostentan grandes penachos de plumas. El otro abanico tiene una bisagra que une dos piezas talladas en marfil que se supone, facilitaba el venteo. Así, los enormes abanicos y los penachos de plumas de los caballos son evidencia del arte plumario egipcio antiguo, que se pueden observar en el Museo del Cairo (Fig. 4).

Figura 4. Abanicos de oro y marfil del ajuar funerario de Tutankhamun. Fuente: Fotografías del Museo del Cairo. www.mundofaraonico.es.

3.1.2.3. *La pintura en uno de los cofres de madera*



Uno de los cofres de madera del ajuar funerario del faraón Tutankhamun tiene pintado una gran escena de guerra con gran maestría iconográfica multicolor: el rey dispara flechas desde su carro a sus enemigos morenos, mientras es refrescado por enormes abanicos de plumas, los caballos que tiran el carro ostentan grandes penachos de plumas multicolores, también las flechas que se observan en el carcaj llevan plumas de colores. Además una pareja de cóndores carunculados (*Torgos tracheliotus nubicus*) sostienen el *shen* y sobrevuelan la escena (Fig. 5). Esta representación del Cóndor asociado al faraón se repite en el grabado de una lámina de oro perteneciente al mismo tesoro.



Figura 5. Pintura de faraón Tutankhamun y su carro tirado por caballos, adornados con penachos de plumas. Fuente: Fotografía de Kenneth Garrett en *National Geographic* (junio, 2005).

3.1.2.4. La figurilla de madera y alabastro del Ganso Egipcio (*Alopochen aegyptiacus*)

Hay varios objetos con representación de aves, pero la figurilla de madera del Ganso

Egipcio (*Alopochen aegyptiacus*) sobre su nido con huevos de alabastro, no solamente es una magnífica escultura, sino que tiene un significado simbólico pues, esta especie tuvo gran importancia en la economía egipcia, como veremos más adelante. Muchos murales de cámaras funerarias muestran la comida ritual, en la que el ganso se servía en la cena funeraria y en los grandes festejos (Fig. 6).

Figura 6. Figurilla de madera de ganso en nido con huevos de alabastro.
Fuente: Fotografía de Kenneth Garrett en *National Geographic* (Enero, 2003).



4. Expresión simbólica de las aves en la religión

La religión puede definirse como un conjunto de creencias y patrones de comportamiento, mediante los cuales los seres humanos tratan de manejar asuntos que no pueden resolver con la aplicación de su conocimiento tecnológico y que pueden identificarse en rituales expresados en oraciones, danzas, canciones, ofrendas y sacrificios, a través de ellos desean manipular los poderes de los seres supranaturales en su beneficio con el fin de disminuir la ansiedad y proporcionar confortamiento en la creencia que esta ayuda supernatural estará disponible en tiempos de crisis (Haviland, 1990). Entonces, la expresión simbólica de la religión estará ligada tanto a los fenómenos naturales cosmológicos como a la naturaleza del entorno biológico, particularmente en los albores de la humanidad. Así, ciertos animales y plantas adquieren un valor simbólico particular dependiendo de su capacidad para manipular los poderes supranaturales y proporcionar confortamiento a los ojos de los creyentes.

Las aves por su capacidad de volar y sus plumajes exquisitos son excelentes candidatas para formar parte del panteón de dioses y diosas, así como, para representar por sí mismas y/o para elaborar con sus plumas, huevos o huesos, objetos rituales de calidad y de jerarquía social en las religiones primordiales del mundo. Estas mismas cualidades, más otras de acuerdo al pensamiento abstracto que se quiere representar, hacen que las aves sean figuradas en el arte y la escritura con diversos significados. De hecho, aparecen varias especies de aves, tanto en el panteón de divinidades como en la escritura de jeroglíficos egipcia; por lo que se podría proponer que las especies representadas no han sido escogidas caprichosamente o al azar, sino provienen de una atenta mirada del mundo natural por parte de los antiguos egipcios.

4.1. Las aves en el panteón de divinidades del Antiguo Egipto

En el Antiguo Egipto se veneraba al menos 21 divinidades, muchas de las cuales era antropomorfas con cabezas de animales, tales como los dioses Ra y Horus con cabeza de halcón, el dios Thot con cabeza de ibis, las diosas Sekhmet con cabeza de leona y Bastet de gato, otros dioses como Anubis tiene cabeza de chacal, Khnum tiene cabeza de toro, Sobek de cocodrilo y Set de zorro del desierto (Rogers, 2010).

A continuación, trataremos de entender por qué estas especies de aves en particular: el halcón, el cóndor, el ibis y el ganso, fueron escogidas para ser consideradas divinas y por tanto resolver la incertidumbre de lo desconocido y proporcionar confortamiento ante la ayuda que llegaría en tiempos de crisis.

4.2. El Halcón de Lanner (*Falco biarnicus*)

La especie más probable para la representación divina es el Halcón de Lanner (*Falco biarnicus*), en razón de las características anatómicas que se observan en las múltiples representaciones iconográficas de la antigua cultura egipcia (Fig. 7).

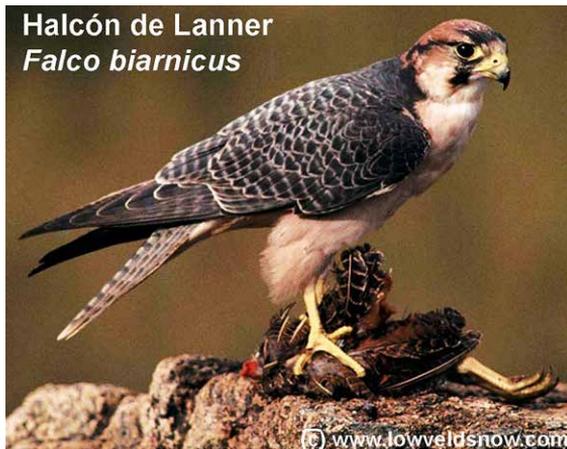


Figura 7. El Halcón de Lanner (*Falco biarnicus*). Fuente: Fotografía extraída de www.lowveldsnow.com

Esta es una poderosa rapaz diurna de tamaño medio (35-50 cm y 500-900 gr) de gran agudeza visual, cae velozmente sobre su inadvertida presa. Se alimenta de perdices, palomas y pájaros, pequeños roedores y grandes insectos como langostas

y escorpiones. Habita en diversos terrenos desde planicies desérticas hasta ambientes acuáticos. Nidifica durante los meses de febrero a mayo, aprovechando el paso de las aves migratorias para tener abundante comida durante la época de cría: ocupa nidos abandonados de córvidos u otras rapaces, en barrancos o en templos abandonados (Del Hoyo et al., 2005). Generalmente se mueve en parejas o en bandos pequeños. Puede competir con el Halcón Peregrino (*Falco peregrinus*), pero lo excluye, especialmente en los lugares más áridos. Los halcones han sido criados desde épocas muy antiguas para la caza al vuelo, actividad denominada cetrería, que se ha difundido notablemente y que se mantiene al presente.

El dios más importante del panteón egipcio es Ra, deidad representada con cuerpo de hombre y cabeza de Halcón, coronado con un gran disco solar, denominado el Rey de la Tierra, Maestro del universo, es el sol que alimenta la vida en la tierra con la luz de su corazón, Ra cruza el cielo cada día en su barco solar y de noche atraviesa el inframundo venciendo las fuerzas oscuras de caos y la destrucción (Fig. 8).



Figura 8. El dios Ra, cabeza de Halcón. Fuente: Dibujo del tríptico de Rogers (2010).

Otra divinidad con cabeza de Halcón es Horus, hijo de Isis y Osiris, considerado el mismo cielo pues su ojo derecho era el sol y el izquierdo la luna, protector de la vida y sostén del orden sobre la tierra.

Esta especie pudo haber sido escogida para representar la divinidad por la admiración que suscita su apariencia aerodinámica única, la velocidad a la que se desplaza y la fuerza con la que atrapa a sus presas al vuelo sin perder ninguna, así como por su magnífico aspecto externo: cara amplia con bigotes oscuros, cabeza rojiza, cuerpo de colores contrastantes, alas azuladas y vientre claro. Todo esto sumado a la capacidad de manejarlos a su voluntad, debió

hacer de estas aves, verdaderos privilegiados en los jardines de los templos y palacios, convirtiéndose primero en objetos de veneración, saltando posteriormente al panteón divino.

4.3. El Cóndor Carunculado de Egipto (*Torgos tracheliotus nubicus*)

Aunque hay varias especies de carroñeros en la región, consideramos que la especie escogida es el Cóndor Carunculado de Egipto (*Torgos tracheliotus nubicus*), puesto que su figura coincide con las representaciones iconográficas. Esta especie es el ave más grande de la región, mide 1,15 m pesa de 5,4 a 9,4 kg. Su imponente y masiva figura hace que las otras especies carroñeras se aparten cuando se acerca, de tal forma que siempre es el primero en comer, la piel y carne en descomposición, fragmentos de hueso, puede consumir un kilo y medio de alimento de una sola vez. Debido a que tiene la cabeza y el cuello desnudos, puede destrozarse la carroña con su poderoso pico e introducir su cabeza bien adentro sin ensuciar sus plumas con sangre, otros carroñeros no pueden hacerlo, pues ensuciar las plumas de la cabeza puede traerles infecciones peligrosas (Fig. 9). Habita en desiertos con árboles espinosos aislados donde puede construir nidos, formando grandes plataformas de ramas y paja seca, la pareja se turna para incubar un huevo y criar un pichón, la dedicación con que cuidan a su único descendiente es interesante, pues numerosos predadores están al asecho en un ambiente donde la comida no abunda, particularmente en la época seca cuando se reproducen, estas aves solitarias de gran tamaño, necesariamente tienden a llamar la atención de toda la comunidad biótica incluyendo predadores, consecuentemente, la pareja alimenta y cuida a su descendencia hasta el año de vida (Del Hoyo et al., 2005).

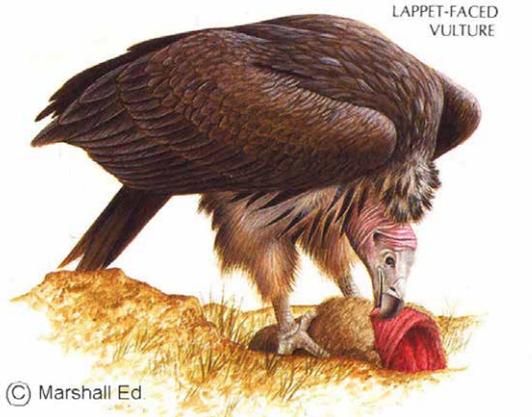
Condor carunculado *Torgos trachelioutus*

Figura 9. El Cónдор Carunculado de Egipto (*Torgos trachelioutus nubicus*)
Fuente: Dibujo de Marshall Ed. (1990: 90)

La diosa Mut o Madre divina, es el símbolo del amor maternal y protección, a menudo está dibujada como Cónдор Egipcio o presentada como una mujer coronada con un adorno cefálico que representa a esta especie. Probablemente, en la antigüedad fue elaborada como una pieza de adorno cefálico de arte

plumario, pues este adorno también se observa en la iconografía en la cabeza de la diosa Isis y de las reinas egipcias, como Nefertari pintada en un mural de su tumba. Esta especie fue escogida como símbolo de protección y amor maternal, quizá por la dedicación y esfuerzo con el que cría a su único pichón y por su imponente figura, pues es el ave voladora más grande de la región con una envergadura de 2,8 m, cubre el sol y desaparece en lo más alto del cielo.

4.4. El Ibis Sagrado (*Threskiornis aethiopicus*)

El Ibis Sagrado (*Threskiornis aethiopicus*) es una hermosa ave de plumaje blanco inmaculado, cabeza y cuello desnudos de piel oscura, hermosas y grandes plumas ornamentales dorsales negro-azuladas, fácilmente distinguible del Ibis Ermitaño (*Geronticus eremita*) que es negro de cabeza roja y más corpulento (Perrins et al., 1990). El Ibis Sagrado es más elegante y majestuoso porque tiene el cuello y las patas más largas. (Fig. 10). Ocupa diferentes hábitats, aunque prefiere aéreas más húmedas no anegadas, pasturas, campos cultivados, granjas y medra en los alrededores de poblados. Se alimenta de langostas, grillos, coleópteros acuáticos, otros invertebrados y pequeños vertebrados. Durante el día recorre los campos, en grupos de 2 a 20 individuos, camina lentamente y toma sus presas vivas picoteando en el barro o en la tierra suave. Nidifica en colonias de hasta 2000 parejas con otras zancudas, construye nidos de ramas y palitos en árboles, arbustos o sobre suelo desnudo en islotes de rocas, incuba 2 huevos produciendo un sólo pichón que la pareja cuida y alimenta hasta que pueda volar (Del Hoyo et al., 2005). En la antigüedad la especie fue muy abundante, ahora está extinta en Egipto, pero se han encontrado más de 1.500.000 ibis de esta especie momificados en las tumbas de Saqqara.

Figura 10. El Ibis Sagrado (*Threskiornis aethiopicus*). Fuente: Dibujo de Marshall Ed. (1990:71)

Ibis Sagrado



Según Rogers (2010), el dios Thot es la encarnación de la sabiduría, la ciencia y la escritura. Esta divinidad antropomorfa con cabeza de Ibis es el responsable de escribir y tomar notas sobre el difunto en la hora del juicio final cuando el alma Bah, se presenta frente al tribunal divino. Por esto Thot es considerado el patrón de los escribas, abogados, doctores y

matemáticos. A menudo es el mediador de las disputas entre los dioses y es invocado en los procedimientos legales para asegurar justicia.

El Ibis Sagrado (*Threskiornis aethiopicus*) pudo haber sido escogido para representar la sabiduría, la ciencia y la escritura por su sabio comportamiento. Se conoce que se reúne en colonias tanto para alimentarse como para nidificar; en ambas situaciones, cada individuo es más vulnerable a la predación, porque está distraído comiendo (con la cabeza en el barro) o alimentando al pichón, y en esas situaciones, puede ser víctima de los predadores, pero estando en grupo, la probabilidad de ser cazado disminuye en relación con el tamaño del grupo, los individuos mayores (con más experiencia de lidiar con predadores) van al centro de la colonia y por tanto tienen mayores probabilidades de sobrevivir, esa capacidad de mantenerse al centro puede ser hereditaria, entonces los beneficia con un mayor número de descendientes, lo que supone que los individuos más débiles y menos elegantes se quedaron en la periferia y perecieron víctimas de los predadores. Con el tiempo, la bandada se hace más fuerte, resistente y elegante, pues los débiles no dejaron descendencia. Si bien este comportamiento corresponde a todas las especies coloniales, los egipcios, estudiosos de la naturaleza, pudieron observarlo de cerca en estas aves grandes que habitaban en sus campos, se comían las alimañas y les regalaban sus hermosas plumas para ornamentar cabezas, hogares, templos y tumbas. Además, cuando las bandadas de esta especie emprendían vuelo, ofrecían un deslumbrante espectáculo, particularmente al atardecer, cuando se dirigían a sus lugares de descanso, confundiendo sus alas con los últimos rayos del crepúsculo, y desapareciendo con el sol detrás de las montañas. Los antiguos egipcios pudieron pensar que los Ibis Sagrados acompañaban a la divinidad máxima: Ra, en su viaje al inframundo, y regresaban al día siguiente con el sol, para limpiar sus campos y alegrar sus días.

4.5. El Ganso Egipcio (*Aloochen aegyptiacus*)

El Ganso Egipcio (*Alopochen aegyptiacus*) no solamente era considerado como la encarnación del dios de la tierra: Geb, sino también contaba con tres representaciones simbólicas en el alfabeto de jeroglíficos: en su forma natural, desplumada y como pichón. La representación ganso en forma natural puede tener dos significados: 1) dar la idea de bien equipado o dotado de lo necesario y 2) puede contener el concepto de destrucción. El ganso desplumado y troceado puede significar miedo o temor a lo desconocido, y el pichón, generalmente, representaba al visir o primer ministro de Egipto (mundofaraonico, 2015). Además sus huevos eran considerados la máxima ofrenda a los dioses y no podían ser consumidos (Del Hoyo et al., 2005) por la gente, ya que eran atesorados para propiciar su reproducción.

Las aves en las pinturas son un motivo recurrente en la iconografía del Antiguo Egipto, las escenas representan las actividades cotidianas de los egipcios como cazar, pescar, cuidar de los animales, desollarlos y cocinarlos. Pero también, las mismas escenas pueden tener un significado simbólico, donde las aves podrían estar representando diosas menores, demoníacas o benevolentes. En el mural de una tumba pueden verse unos patos que



salen volando del cañaveral y algunos están atravesados por lanzas talladas en forma de cobras, lo que podría significar la aniquilación de los demonios, para que el difunto pueda continuar su viaje al más allá, libre de las malas influencias (Tory, 1963). Fig. 11

Figura 11. Cazando aves con gatos y macanas en forma de cobra. Fuente: Fotografía tomada de Tory (1963:174)

5. Expresión simbólica de las aves en los valores de intercambio

El valor económico de las aves como alimento es incuestionable, sin embargo, de las más de 9.000 especies que existen, pocas especies fueron domesticadas (p.ej., gallina, pato, pavo y ganso), cuya producción permanece en el mercado hasta la actualidad. En el pasado hubo muchos intentos de domesticar otras especies y aunque esos logros hayan podido mantenerse su impacto económico no es muy grande. Con excepción de las especies silvestres raras que son muy buscadas por los coleccionistas y los criadores de especies en peligro, el mercado de especies silvestres como mascotas ha disminuido enormemente debido a un aumento de conciencia y un control coordinado a nivel mundial por la Convención Internacional para el Comercio de Especies Amenazadas de Flora y Fauna Silvestres (CITES). Las plumas valiosas para la ornamentación han sido sustituidas

por plumas de criaderos, de granjas y por plumas artificiales. Pero en la antigüedad, el consumo de aves no solamente, conseguiría apuntalar la economía de una determinada región, sino también podía ser un indicador de la clase social que las consumía; así, dos actividades económicas en el Antiguo Egipto sirven para demostrar el valor de intercambio de las aves en los albores de la humanidad.

5.1. La domesticación del Ganso Egipcio (*Alopochen aegyptiacus*)

Los patos y gansos han sido domesticados porque son abundantes y habitan en ambientes acuáticos variados en todo el mundo. Desde que los humanos comenzaron a asentarse debido a la agricultura, recurrieron a los anátidos para conseguir, no solamente proteína animal, sino también huevos, plumas y plumón. Pueden ser atrapados, cazados, carneados y cocinados en formas relativamente fáciles. Como vimos anteriormente, en el Antiguo Egipto, los patos eran atrapados en los cañaverales utilizando gatos para levantarlos, y cuando salían volando, les arrojaban unos bastones de madera tallados con cabezas de cobra.

La facilidad con la que los patos y gansos acumulan grasa debido a su adaptación a la vida acuática, su capacidad para producir grandes nidadas y mantener lazos familiares por largo tiempo, los hacen buenos candidatos para la cría en cautiverio, pero además, existe otro factor que los hace excelentes animales de granja: estas aves pueden ser “impresas” (*imprinting*) por humanos, es decir, recibir una marca imborrable en la percepción del recién eclosionado pichón que reconocerá como “madre” a la primera persona que vio al salir de cascarón y la seguirá donde quiera que vaya, facilitando así, el trabajo de domesticación. De hecho, los patos han sido domesticados en Asia, América, Europa y África en forma independiente, pues desde el punto de vista práctico, se acomodan en cualquier lugar, no requieren gran infraestructura y se conforman con un techo durante la noche. Se alimentan con cualquier cosa que se les dé, sean verduras desechadas y peladuras, que complementan con pequeños invertebrados y anfibios que toman por su cuenta.

Se conoce que la primera domesticación de gansos se dio en el Antiguo Egipto. La especie domesticada fue el Ganso Egipcio (*Alopochen aegyptiacus*) (Fig. 12) cuya distribución se extiende, desde Egipto hasta el África subsahariana, y aunque probablemente estos gansos domesticados nunca salieron de Egipto, fueron el puntal de la economía alimenticia en esas épocas. La gran cantidad de pinturas y grabados en las cámaras funerarias alusivos a la especie indican su importancia. Aunque esta práctica de cría y manejo dejó de realizarse cuando los persas invadieron el imperio entre los años 525-524 a.C. (Del Hoyo et al., 2005).

La domesticación del Ganso Egipcio pudo haber empezado con la recolección de sus huevos, pues se conoce que nidifican en gran diversidad de lugares, sea en el suelo, sobre matas de herbáceas, en salientes de barrancos, en edificios desmantelados o en nidos abandonados de otras especies grandes, donde la hembra incuba de 5 a 8 huevos que eclosionan en 28 días (Perrins et al., 1990). Una niña egipcia campesina pudo haber recogido huevos a punto de eclosionar, llevarlos a su hogar y dejarlos en el suelo cerca del fogón, al día siguiente pudo observar que los huevos se rompían y que los pichones

la seguían, donde quiera que ella se moviera y al mismo tiempo, picoteaban los granos regados en el suelo. Establecido el vínculo entre la niña y los pichones, y la poco exigente dieta de los gansos, éstos crecieron cerca, de adultos volaron, pero ella insistió en recoger otra nidada, y esta vez, algunos se quedaron con ella y se reprodujeron cerca, de esta forma, habría comenzado su domesticación.

Figura 12. El Ganso Egipcio (*Alopochen aegyptiacus*)
Fuente: Dibujo de Marshall Ed. (1990:75)



Este proceso alcanzó tanta importancia que el ganso no solamente se convirtió en el manjar de los banquetes reales, sino que también llegó formar parte importante de su cultura religiosa, como lo vimos anteriormente. Así también se explica, que entre los tesoros de Tutankhamun se hubiera encontrado la figurilla de alabastro antes mencionada. Entonces, la crianza de gansos debió ser una actividad importante porque hay muchas evidencias visuales particularmente en pinturas y relieves de murales funerarios que muestran a los servidores llevando a las aves del cuello, poniéndolas en jaulas, desplumándolas y conservándolas en salmuera, inclusive se observa cómo se las alimentaba a la fuerza para engordarlas, provocando el engrandecimiento del hígado para obtener *foie gras* y como el plato fuerte del banquete funerario.

Así también se explica, que entre los tesoros de Tutankhamun se hubiera encontrado la figurilla de alabastro antes mencionada. Entonces, la crianza de gansos debió ser una actividad importante porque hay muchas evidencias visuales particularmente en pinturas y relieves de murales funerarios que muestran a los servidores llevando a las aves del cuello, poniéndolas en jaulas, desplumándolas y conservándolas en salmuera, inclusive se observa cómo se las alimentaba a la fuerza para engordarlas, provocando el engrandecimiento del hígado para obtener *foie gras* y como el plato fuerte del banquete funerario.

Todo esto demuestra que los antiguos egipcios llegaron a domesticar con éxito el ganso, pero que, desafortunadamente, esta práctica se perdió, quizás debido a que los colonizadores persas, como cualquier conquistador fue a inculcar sus propias religión y tradiciones en los dominados, perdiéndose los valores religiosos propios, y entre ellos, el culto a los gansos con sus consecuencias en su visión del mundo natural, incluso es posible que la cría de ganso haya sido prohibida sin protesta de los conquistados, debido a que, con la introducción de la gallina (*Gallus gallus*) domesticada mucho tiempo atrás en el Asia, se podía suplir la provisión de proteína animal inmediata, pues esta especie era una buena proveedora de carne y huevos, fácil de criar y sin ningún tabú asociado. Quizá, la gallina fue aceptada porque era un alimento popular mientras que el ganso, parecería que fue manjar exclusivo de las élites.

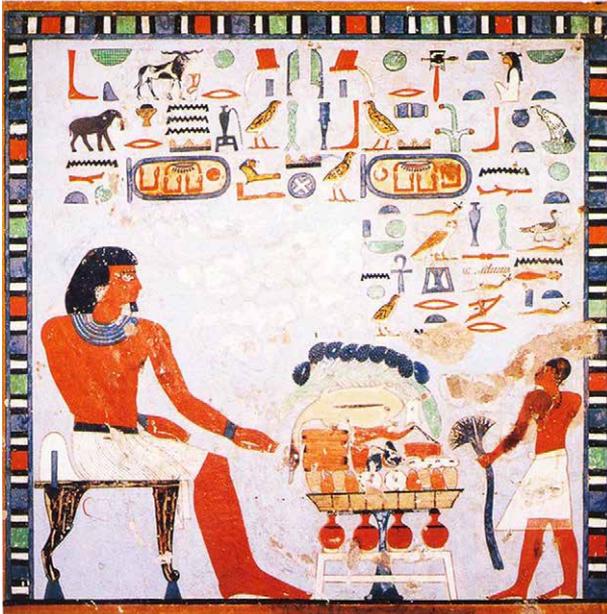
5.2. El consumo de aves como alimento en el Antiguo Egipto

La evidencia arqueológica indica que las aves eran alimentos exclusivos de la clase privilegiada. Según Richard Redding (2010) quien está excavando hace más de 20 años con el objetivo de elucidar cuál era la proporción de animales en la dieta de los pobladores

de Giza, durante el reinado de Menkaure, 5to faraón de la 4ta dinastía del Antiguo Reino de Egipto. El sitio arqueológico presenta tres aéreas bien diferenciadas: a) las barracas formadas por un complejo de galerías habitadas por los obreros de la construcción; b) la pequeña ocupación del este poblada por proveedores de bienes y servicios y c) el poblado norte asociado al centro administrativo real ocupado por la elite administrativa. Después de examinar 310.000 fragmentos de huesos (pertenecientes a peces, aves y mamíferos domésticos: vacas, ovejas, cabras y cerdos), provenientes de los basurales de cada locación, el autor indica que existe una diferencia estadísticamente significativa entre el consumo de animales entre los tres grupos poblacionales; en las barracas se consumía más ovejas, cabras y peces; en el poblado del este se consumía más cerdo que en las otras localidades, seguramente porque, al contrario de los trabajadores tenían más tiempo y espacio para

cuidar de sus cerdos; y en el centro administrativo donde se consumía más bovinos y aves. Las aves que consumían estos antiguos pobladores de Egipto son mayormente aves acuáticas patos y gansos por su cercanía con el río Nilo, algunas especies silvestres se mantenían en corrales ubicados cerca del centro administrativo (Redding, 2010) lo que cuenta como un inicio del proceso de domesticación, siendo probable que el Ganso Egipcio fuera la especie privilegiada, tal como lo indica la iconografía funeraria (Fig. 13).

Tumba de SIRENPUT II de la 12ava Dinastía



El Faraón recibe de su hijo en un banquete, donde le sirve Oca (*Alopochen aegyptiacus*) y otras ofrendas.

BONECHI 2008

Figura 13. El ganso egipcio en las decoraciones funerarias de la tumba de Sirenput II de la 12va dinastía. Fuente: Fotografía modificada de Abu Simbel ed. Bonechi (2008: 75)

6. Conclusiones

La evidencia arqueológica de cascarones grabados de avestruz con una antigüedad de 60.000 años sugiere que estas manifestaciones constituyen la primera expresión simbólica de la humanidad. No solamente se trata de líneas geométricas “artísticas”; sino que sugiere su pertenencia a un grupo particular que se identifica con el tipo de marcas que realiza sobre los cascarones. Resulta práctico conservar, transportar y mantener agua en recipientes de cascarones de huevos de avestruz, por su tamaño y resistencia, lo que resulta sorprendente son los grabados que podrían estar identificando al dueño o al grupo que los posee, pues el agua es un recurso de importancia primordial particularmente en zonas desérticas. Sorprendentemente, la práctica de grabar los huevos de avestruz se ha convertido en un arte de amplia difusión.

Las aves son sagradas en muchas sociedades y religiones como lo demuestran los ejemplos del Antiguo Egipto. Más allá de su importancia simbólica, la cría en cautiverio de aves para la obtención de carne, huevos y plumas no se hubiera dado sino fuera por el comportamiento de biofilia que permitió a los primeros humanos acercarse a las aves con afecto y admiración. En lo que se refiere a la relación simbólica de los animales para los humanos, el arte plumario y aquel relacionado con las aves, constituye una de las máximas expresiones simbólicas de los pueblos en la antigüedad y su significado más amplio resulta muy similar entre grupos culturales muy diferentes, afinidad que parece derivar también del comportamiento de biofilia que finalmente ha dado lugar a su domesticación y manejo.

Bibliografía

- BÖKÖNYI, Sandor. 1989. *Definitions of Animal Domestication*. En *The Walking Larder: Patterns of Domestication, Pastoralism and Predation*, editado por J. Clutton-Brock. Unwin Hyman, Londres.
- CASA EDITRICE BONECHI. 2008. *Abu Simbel, Asuán y los Templos de Nubia*. Edición en español, Florencia, Italia
- CASA EDITRICE BONECHI. 2010. *The Valley of the Kings – the Valley of the Queens: LUXOR*. English edition, Florence, Italy
- DEL HOYO, J., A. ELLIOTT y J. SARGATAL (eds.). 2005. *Handbook of Birds of the World, Vol. 1*. Lynx Editions, Barcelona.
- DIAMOND, Jared. 1999. *Guns, Germs and Steel: The Fates of Human Societies*. W.W. Norton & Company, Londres.
- HAVILAND, William. 1990. *Cultural Anthropology*. Holt, Rinehart & Winston Inc, Orlando.
- HAWASS, Zahi. 2005. Tutankhamun and the Golden Age of the Pharaohs. *National Geographic* Junio 2005.
- MARSHALL EDITIONS. 1990. *The Illustrated Encyclopedia of Birds* (Laminas en color de las aves del mundo). London.
- PERRINS, C. M., J.A. JACKSON y H. FORD 1990. *The Illustrated Encyclopedia of Birds*. Marshall Editions in association with ICBP. Prentice Hall Editions London.

TEXIER, P.J., G. PORRAZ, J. PARKINGTON, J.P. RIGAUD, C. POGGENPOEL, C. MILLER, C. TRIBOLO, C. CARTWRIGHT, A. COUDENNEAU, R. KLEIN, T. STEELE y C. VERNA. 2010. A Tradition of Engraving Ostrich Eggshell Containers Dated to 60,000 Years Ago at Diepkloof Rock Shelter, South Africa. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA* 107(14):6180–6185.

REDDING, Richard 2010. Status and Diet at the Workers' Town, Giza, Egypt. En *Anthropological Approaches to Zooarchaeology: Colonialism, Complexity and Animal Transformations*, editado por D. Campana, P. Crabtree, S.D. deFrance, J. Lev-Tov y A. Choyke. Oxbow Books, Oxford.

ROGERS, Jeanne, L. 2010. *Gods and Goddesses and Hieroglyphic Symbols of Ancient Egypt*. Discoveries Egyptian Imports, El Cairo. Tríptico.

TORY PETERSON, Roger. 1963 *The Birds*. LIFE Nature Library, Nueva York.

VALADEZ AZÚA, Raúl. 1999. Los Animales Domésticos: Aves y Abejas. *Revista de Arqueología Mexicana* 7(35):32-39.

_____ 1996. La Domesticación Animal. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.

WILLIAMS, R. A. 2005. Conozcan a Tutakamón: La Tecnología Moderna Reabre el Antiguo Caso. *National Geographic*. Junio 2005.

WHITE, Leslie, A. 1949. *The Science of Culture, A Study of Man and Civilization*. Farrar, Straus and Giroux Eds., Oxford.

WILSON, Edward O. 1984. *Biophilia*. Harvard University Press, Cambridge.

WILSON, Edward O. 1996. *In Search of Nature*. A Shearwater Book, Washington, D.C.

Páginas web

www.lowveldsnow.com

www.mundofaraonico.es

Marius del Castillo y el gran garcero del río Yacuma, abastecedor de plumas

Carlos Capriles Farfán¹

Resumen

Las plumas han tenido un rol importante como adornos paracefálicos durante gran parte de la historia. Sin embargo, se sabe muy poco acerca de cómo ciertas plumas eran conseguidas y terminaban en vistosos sombreros. El viajero y explorador Marius del Castillo nos ofrece una rara descripción de la cacería de garzas realizada con el fin de procurar sus plumas para venderlas en el creciente mercado europeo de manufactura de sombreros. Una revisita a la región permitió verificar la existencia hasta el día de hoy del “garcero” o nido de garzas en el río Yacuma que describió del Castillo, así como caracterizar su fauna.

Palabras clave: Exploradores, garzas, plumas, río Yacuma y Beni.

Introducción

En 1929 el “naturalista” Marius del Castillo publicó en Barcelona el libro *“El Corazón de la América Meridional (Bolivia)”*. El autor nació en la población uruguaya de Paysandú en 1880. A los 8 años, muy niño, fue llevado por sus padres a Río de Janeiro, donde eventualmente estudió y se graduó en Odontología y en Ciencias Naturales. Fue alumno del reconocido facultativo Osvaldo Cruz, quien lo invitó a sus expediciones en las regiones amazónicas de Pará, Manaos y al río Madeira en el Brasil. Posteriormente también lo acompañó en sus viajes de estudio por la Guayana, Colombia, Ecuador, Perú para finalmente ingresar a Bolivia en 1910 y establecerse por unos años en la localidad de Villa Bella. Desde allí recorrió los llanos de Moxos, estudiando los ríos, la fauna, la flora y los 16 grupos étnicos existentes en la región. Siguiendo los pasos de muchos viajeros y exploradores como Joseph Pentland (1975), Alice D’Orbigny (2002), Tadeo Haenke (1974) y otros, exploró e investigó todo lo relacionado con las ciencias naturales.

En sus incansables viajes se dedicó a coleccionar especímenes de aves, mamíferos, reptiles, peces, nenúfares y todo lo que podía conservar. De la misma forma, recopiló una amplia e interesante información acerca de los grupos étnicos con que se encontró. Con este material llegó a la ciudad de La Paz y le propuso al Ministerio de Instrucción y a la Sociedad Geográfica la creación de un “Museo del Beni y el noroeste”, que consistiría en

¹ Fotógrafo, consultor independiente especialista en temas de vida silvestre y corresponsal de la Revisa Eco21. Áreas de interés: aves, medio ambiente y sostenibilidad. Correo electrónico: calipriles@hotmail.com.

colectar, coleccionar y exponer la gran riqueza ornitológica, paleontológica y arqueológica que posee el departamento del Beni y el norte del país. También nos habla que poseía la increíble cantidad de once mil piezas taxidermizadas, sin contar otras muchas entre trastos de cerámica, armas como arcos y flechas, utensilios y bellísimos tocados y airones, material hoy llamado “arte plumario de las siete tribus nómadas” que encontró en sus incansables viajes por el departamento del Beni.

Ante la indiferencia y el silencio encontrado de parte de las autoridades del gobierno, decide escribir lo documentado y lo hace redactando cuatro voluminosos tomos; uno referido al mismo Beni, el siguiente al Acre y sus Cachuelas, el tercero a Santa Cruz y el último lo dedica a Cochabamba. Posteriormente, escribirá un trascendental estudio sobre la ciudad de La Paz, “*La Maravillosa Ciudad de los Contrastes*”, nada de lo cual llega a interesar a las autoridades.

Ahora bien, en el primer tomo de esta colección, el autor realiza un minucioso relato de una tremenda “matanza” de garzas para cubrir la demanda de plumas blancas ornamentales de los requerimientos del mercado de sombreros de Europa, principalmente de Francia, España e Italia. Dicha cacería se realizaría en el río Yacuma.

El río Yacuma

El río Yacuma nace en las últimas estribaciones de la cordillera Los Andes, próximo al límite con el departamento de La Paz. El río recorre 573 km y discurre en dirección Norte, pasa cerca de la población de Santa Rosa del Yacuma, donde hace un giro y toma dirección noreste hasta llegar a su desembocadura en el río Mamoré. A su paso recibe numerosos afluentes, siendo los más importantes los ríos Rapulo, San Gerónimo y Bio; también desembocan numerosos arroyos y está interconectado a varios meandros. En el tiempo de la explotación de la goma, la región fue muy importante, sobre todo, como zona de paso y reaprovisionamiento.

El garcero

En apariencia un garcero es solamente un “*lugar habitado por garzas*”, pero para los investigadores que estudian los “misterios” de la naturaleza, es mucho más que eso. Para los profesionales es un lugar lleno de vida, ya que es el sitio donde no solamente habitan y nidifican las garzas, sino donde se reúnen innumerables cantidades de otras especies, ya sea de aves, mamíferos o también reptiles, ya que donde se alojan estas ardeidas conviven otras especies o se sirven de ellas como los mismos caimanes o lagartos que se alimentan de sus desperdicios o de los pollos que caen de sus nidos.

Relato textual de Marius del Castillo de la cacería de garzas reales

“En los últimos días de febrero se había declarado franca y abiertamente la ‘estación húmeda’. El Yacuma contenía bastante agua, el 10 había bastante en la Pampa, el 12 de marzo empezó el ‘rebalse’, que transformó los campos en océano de agua dulce; el 14

salí con rumbo a las nacientes del Yacuma, donde tenía descubiertos grandes criaderos de garzas; el 17 hice campamento en las inmediaciones del vivero. Este era el más grande de los que esperaban encontrar; cubría una superficie de más de una legua y calculé en 20.000 nidos los que estaban en sitios que se podía cazar con facilidades relativas. Los gritos de los pichones se oían a una distancia de tres kilómetros de las orillas del 'garceró'. En las inmediaciones volaban, muchas centenas de millares y quizás algunos millones de garzas. Los árboles de las cercanías estaban literalmente cubiertos, que de lontananza parecían tapados por un manto de algodón en rama...

A cada momento llegaban grandes bandadas, procedentes del Norte, revoloteando en todas las direcciones sin poder tomar asiento en las inmediaciones del criadero, el mismo árbol que nos sirve de techo, ellas también lo ocupan.

Conozco muy de cerca las costumbres de estas aves, pues las he cazado en la Guyana francesa; pero la cantidad de aquí es tanta que me confunden; jamás he pensado en ver en estas latitudes un grupo reunido de tantas aves...

Me siento nervioso y no me animo a descargar un tiro; no encuentro la manera de poder sacar partido de esta fortuna que veo. Las últimas cotizaciones que he recibido ofrecen pagar 2.000 pesos por cada kilo de plumas finas. Yo, que de antemano me había preparado para la cacería, sólo dispongo de un rifle y tres escopetas, y para el caso era menester un regimiento de tiradores y algunos millones de cartuchos, y sólo dispongo de un número que se aproxima a cuatro mil tiros.

El astuto Cartagena me aconseja para que yo cace por la noche; confieso que jamás me había ocurrido semejante idea, y que dio muy buen resultado.

Alteré el peso de la carga de plomo en 300 cartuchos para hacer el ensayo; durante la tarde escogí los árboles que contenían mayor número de pobladores y los más distantes del criadero. Esperé que la Luna se ocultara, confié un arma a Guachalla, otra, con 50 tiros, a Maravi, que era un diestro tirador. Cartagena me alcanzaba cartuchos, di orden para que tirasen lo más rápido que pudiesen. El blanco era el árbol que se hallaba a los 30 metros de distancia; en pocos minutos fueron disparados los 300 tiros, resultando espléndida la cobranza. Cazamos un total de cerca de 400 garzas, entre muertas, heridas y muchas vivas, que, asustadas, cayeron al suelo, enredándose en las pajas sin atinar con la manera de escapar y que mataban a garrotazos.

La segunda noche el resultado fue mejor, porque cazamos en varios árboles, distantes unos de otros, y pasamos toda la noche recogiendo garzas vivas, que se dejaban atrapar con facilidad.

La tercera noche se cazó con mucha dificultad, pues las aguas habían subido más de un pie; sin embargo, cazamos algunas centenas de aves. La cuarta noche la cacería fue interrumpida por la gran cantidad de lagartos y caimanes que se presentaron para, de seguro, banquetearse con las garzas muertas que flotaban en medio del pajonal. En vista del inminente peligro que nos amenazaba, salimos a tierra firme, para evitar la persecución que nos hacían, con el fin de atrapar un hermoso perro 'San Bernardo' que me acompañaba, obligándome a construir una 'Chápapa' para tenerlo a buen recaudo, así como los víveres.

El quinto día conseguí matar 224 garzas en el criadero y sólo pude recoger 194, pues los caimanes y lagartos se las tragaban antes que pueda imaginar, pues el trayecto sin caminos y cruzando pajonales de paja espinosa, atravesando curichis y sitios pantanosos, sufriendo privaciones y soportando las inclemencias del tiempo...

En el penúltimo día que se hacía, conduciéndose los fósiles, la noche nos sorprendió en una 'isla' distante...

En el 'garceró' solamente he podido cazar ocho días, pues las garzas se volvieron muy ariscas y solamente conseguía tumbarlas cuando pasaban al alcance de mi escopeta. Sin embargo, la matanza que hice fue grande.

Durante los doce días que he cazado en el 'garceró' maté un total de 4.645 garzas, que me dieron el peso neto de 23 kilogramos de 'aygretes' no obstante el inconveniente de haber dado muerte a muchas garzas 'viudas y soterías' que no tienen plumas de adorno." (del Castillo, 1929: 183-185)

El mercado de sombreros en Europa

Las complejas relaciones que los seres humanos y los animales han establecido se remontan a muchos miles de años. De ellos aprendieron y se interrelacionaron para conocerlos mejor y así poder entenderlos. Inicialmente, muchos de ellos fueron el principal alimento de su dieta, posteriormente utilizaron sus derivados como cueros, huesos y en el caso de las aves, las plumas, para cumplir sus diversas necesidades; también llegaron a domesticarlos y servirse de muchas especies, tal como sucede hoy día.

La práctica de usar plumas de las aves para adornar la cabeza o sombreros es una práctica muy extendida en el tiempo y el espacio. Muestra de ello son los restos de plumas que se encuentran junto a los restos funerarios en diversas partes del mundo. Para no extendernos en fechas y detalles, llegaremos a los años de la Colonia donde ningún caballero español o cacique indígena dejaba de adornar sus sombreros con plumas. Esto se encuentra claramente dibujado en el libro de Felipe Guamán de Ayala (2015) "*El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*". De la misma forma, el documento muestra claramente en los grabados que también lo usaban y en gran cantidad los pueblos andinos, como signos jerárquicos y de poder.

Desde luego, esta práctica se extendió aún más durante la época Victoriana (1870 – 1920). Es durante este periodo, cuando la moda imperante adorna con plumas de diversas aves tanto sombreros, vestidos, como otros elementos domésticos. Serán también los años de las grandes "expediciones" y "cacerías" de fauna silvestre, no tanto como un fin científico, sino como para el aprovechamiento comercial tanto en el África como en Sudamérica.

Serán las aves mayores las primeras que sucumban ante este atentado faunístico criminal. Tanto en África con los avestruces y en Sudamérica con los ñandúes y aves menores, se realizarán tremendas y "salvajes" cacerías. El dinero que se pagaba por las plumas tanto de avestruces, ñandúes sudamericanos y de otras aves menores era altísimo, razón por la cual muchos aventureros se dedicaron a esta depredadora actividad, ganado jugosas fortunas. Aun así, a tal punto llegó la depredación de muchas especies, que pronto los naturalistas de la época dieron el grito de alarma advirtiendo a los cazadores que si seguía el acoso de aves, pronto muchas especies se extinguirían. La disminución en las poblaciones de varias especies de aves fue notable, hasta que los mismos rescatadores de plumas se alarmaron. En nuestro país, como muestra el cruel relato de Marius del Castillo, la cacería de aves también fue brutal. Pero tendrán que pasar muchos años para

frenar esta cruel actividad, ya no para adornar los sombreros de las damas europeas y norteamericanas, sino para orlar las vestimentas de danzantes de entradas de Carnaval y otras festividades religiosas.

Relato del autor del redescubrimiento del garcero del Yacuma

El garcero del Yacuma fue redescubierto en junio del 2014 cuando realizamos una vista turística, al llamado ‘Paseo a las Pampas’ que ofrecen las empresas de turismo desde la población de Rurrenabaque. En esa oportunidad, el segundo día de estadía el guía, Alejandro Amurapi, enterado de mi afición por las aves, tuvo la brillante idea y también gentileza de llevarme a un ‘sitio lleno de aves’. Partimos algo tarde para observar aves, pero no importaba ya que no sabía a dónde nos iba a llevar, ni qué nos iba a mostrar. Subimos al bote a las 7:30 a.m. siguiendo el curso del río, aguas abajo. Luego de unos pocos minutos el ‘capitán’ de la canoa penetró hacia el poniente por un riachuelo de unos treinta metros de ancho. Por unos minutos navegamos aguas arriba dando giros hacia un lado y hacia el otro o haciendo zigzags pero siempre avanzando en dirección noreste. Es importante apuntar, la gran diversidad ornitológica que allí se encuentra por lo que pude



apreciar y fotografiar diversas aves, algunos mamíferos como monos, capibaras, huasos entre otros y saurios como tortugas, caimanes y lagartos. También tuve la suerte de ver varios ejemplares del bufeo o delfín rosado (*Inia boliviensis*) ya que el sitio es parte de su acuítorio.

Figura 1. Bufeo nadando en el río Yacuma.
Foto: autor

Luego de unos largos minutos pudimos apreciar, siempre sobre la margen del poniente, una interminable mancha blanca de blancas garzas reales (*Ardea alba*) que posadas poblaban los árboles, arbustos y todo lo verde que allí se encontraba. Pronto me di cuenta que se trataba de un garcero, como el que visité anteriormente en la Estación Biológica del Beni; Reserva de Biosfera y área protegida sobre las proximidades del río Maniqui en San Borja aunque muchísimo más pequeño, comparado con éste en el río Yacuma. No tardé mucho tiempo en recordar el relato que años atrás había leído sobre la ‘cacería de garzas reales’ que había realizado el trotamundos y aventurero Marius del Castillo, en el mismo Río Yacuma, por lo que, entendí que se trataba del mismo lugar donde hacía más de un siglo, Marius del Castillo realizó esa cruel cacería de garzas reales y lo había plasmado el relato en su libro, para vender las plumas a los mercados de sombreros de Europa.

Realmente me sentí sorprendido y dichoso de haber encontrado este maravilloso sitio ecológico. Traté por todos los medios de aprovechar al máximo la inmejorable oportunidad que se presentaba para documentar todo lo posible del sitio, sacando fotos, realizando

un escueto registro de las Garzas Reales, anotar la dinámica del grupo en ese momento y la interacción entre otras especies. Acostumbrado a realizar pequeños censos de mis anteriores viajes, pude contar como mínimo unas tres mil y algo más de garzas reales, mientras que otras ciconidas interactuaban con otras especies aisladas, que en proporción eran de casi cien a uno.

Reconozco que personalmente no me encontraba preparado para realizar un minucioso registro de semejante sitio reencontrado, ni tampoco, por el escaso tiempo y la falta de instrumentos de medición, tampoco podía tomar datos más exactos de la colonia. Por otra parte, me hallaba dentro de una actividad turística y no en un trabajo de investigación científica. Por lo apuntado anteriormente, debo decir que no podría indicar con rigurosidad científica el tamaño del garcero, ni tampoco la cantidad correcta de Garzas Reales que ocupan el sitio, pero a grueso trazo estimo que el sitio podría medir entre tres o cinco kilómetros y contener varios centenares de aves (Figura 1). Estimo que la mayoría de estas aves zancudas, desde muy temprano salen de su dormitorio, volando largas distancias para encontrar sus lugares “elegidos” de alimentación y de vida rutinaria.



Figura 2. El garcero de Yacuma revisitado en junio del 2014. Foto: autor.

Conclusiones

Concluyendo el presente y somero estudio, puedo decir que aún queda pendiente seguir investigando los periodos y las especies que fueron acosadas y matadas para sacar sus plumas y venderlas posteriormente.

En el caso de Bolivia, si bien no existe mucha documentación al respecto, el relato de Marius del Castillo es ilustrador acerca de la existencia de este emprendimiento así como sus negativas consecuencias sobre la vida silvestre.

Otro punto importante es preguntarse dónde definitivamente fueron a parar las piezas de la colección de especímenes taxidemizados, restos arqueológicos y adornos de plumas que poseía el explorador Marius del Castillo a principios del siglo pasado en el Beni.

Finalmente, como principal tarea, se debería investigar con mayor rigurosidad y al detalle la zona del garcero del Yacuma, para conocerlo mejor y poder elaborar un plan de conservación que permita garantizar la protección de este importante y pintoresco sitio ecológico.

Bibliografía

DEL CASTILLO, Marius. 1929. *El Corazón de la América Meridional (Bolivia)*. Barcelona.

DÍAZ ARGUEDAS, Julio. 1971. *Expediciones y exploradores del suelo boliviano*. Ediciones Camarlinghi, La Paz.

D'ORBIGNY, Alcide. 2002. *Viaje a la América Meridional*. Institut Français d'Études Andines (IFEA), Embajada de Francia en Bolivia, Plural editores, Institut de Recherche pour le Développement (IRD), La Paz.

FLORES BEDREGAL Eliana y Carlos CAPRILES FARFÁN. 2007. *Aves de la Amazonia boliviana*. Librería Armonía, La Paz.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. 2015 (1615). *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Producciones Cima, La Paz.

HAENKE, Tadeo. 1974. *Tadeo Haenke: su obra en los Andes y la selva boliviana*. Editorial Los Amigos del Libro, Cochabamba.

PENTLAND, Joseph Barclay. 1975. *Informe sobre Bolivia 1826*. Editorial Potosí, Potosí.

Los nombres locales de las aves en la isla Pariti

Luis Isaac Callizaya Limachi¹

Resumen

El lago Titicaca es escenario histórico del desarrollo de las culturas más importantes de la región andina como ser las culturas Chiripa, Tiwanaku e Inka. En este contexto, en la región del lago Wiñaymarka, la isla Pariti, por su estratégica ubicación geográfica, fue escenario importante y protagonista de la historia de Tiwanaku y en la actualidad es heredera de ese legado ancestral. Pero Pariti no solo es un escenario histórico, sino también es un espacio importante de biodiversidad de flora y fauna donde se puede observar y contemplar una rica y gran variedad de aves acuáticas y de tierra firme. El presente trabajo se centra en identificar esa variedad de aves con sus nombres en aimara, nombres con que se las conoce localmente, además de indicar sus características peculiares o lo que significa su presencia para los pobladores. Al mismo tiempo, procura dar cuenta de los motivos de su desaparición y sus consecuencias para los habitantes de la isla.

Palabras claves: Nombres locales, aves del lago, aves de tierra, isla Pariti y presagios.

Introducción

El descubrimiento arqueológico de la cerámica tiwanakota el 2004² dio a conocer a Pariti como una isla importante y un escenario histórico de carácter ceremonial en este sector del lago. Dada la importancia arqueológica de la isla, personajes importantes como A. Posnanski, W. C. Bennet, Vaclav Solc, Gregorio Cordero Miranda y Carlos Ponce Sanjinés la visitaron (Korpisaari y Sagárnaga, 2007). Hasta la década de los años sesenta del siglo XX, Pariti fue una hacienda de propiedad de Martin Franz de origen alemán, y anteriormente de Pablo Pacheco de quien se cuenta que murió ahogado en el lago.

El hallazgo arqueológico de cerámica tiwanakota en la isla evidenció la importancia de la fauna para los antiguos pobladores de Tiwanaku. Del conjunto de piezas cerámica fragmentadas y posteriormente restauradas se constató la preeminencia de imágenes de aves, tal situación la tomamos como un antecedente y punto de partida para este texto.

1 Estudiante de la carrera de Historia de la Universidad Pública de El Alto (UPEA). Oriundo de la isla de Pariti, provincia Los Andes, La Paz, Bolivia. Temas de interés: historia y cultura andina de la región del lago menor del Titicaca. Correo electrónico: isaaccallizayalimachi@gmail.com.

2 Descubrimiento realizado por el proyecto Chachapuma conformado por un equipo de arqueólogos bolivianos y finlandeses.

En ese sentido, en el presente trabajo se identificará a las aves que habitan la isla, tanto en el lago, como en tierra firme, no bajo una clasificación científica, sino desde los nombres locales con que los pobladores de Pariti las conocen, y según la importancia que tienen ya sea por el consumo de su carne, huevo o por su abundancia.

La gran variedad de aves que hay en la isla es para sus pobladores un campo de saberes y conocimiento ancestral, puesto que hay aves que pronostican el tiempo; que indican buena o mala cosecha, año sin lluvias o lluvioso; o algunas que auguran buena suerte o presagian la muerte. Lamentablemente, este conocimiento se está perdiendo al igual que algunas aves, ambos han están desapareciendo de la isla. Otro antecedente de este trabajo es el libro: *Guía de campo de las Aves Altoandinas de Bolivia* (Rocha y Aguilar, 2010), publicado por el Ministerio de Medio Ambiente y Agua, y que ha servido de pauta para este trabajo y del cual extrajimos algunas imágenes de las aves que no logramos fotografiar.

Ubicación geográfica de la isla de Pariti

Pariti es una isla del Wiñaymarka, lago menor del Titicaca, con una superficie menor a 4 km², a 3800 m.s.n.m., con una población de origen Aymara que se dedica a la actividad económica de la pesca. Pertenece a la cuarta sección municipal de Puerto Pérez, provincia Los Andes, departamento de La Paz. Como se puede ver, en la figura 1, la isla de Pariti denota una estratégica ubicación geográfica en el contexto de lago Wiñaymarka.



Figura 1. Escenario geográfico de Pariti. Fuente: Tomado de Ancient América 11



Figura 2. Vista satelital y forma de la isla Pariti. Fuente: Google maps.

Muestra iconográfica de aves en la cerámica de Pariti

Dentro de algunas vasijas tiwanacotas de Pariti, se pueden distinguir iconografías de aves que son identificadas como cóndores y *titis* alados (Fig. 3), estos son animales sagrados en la cultura Tiwanakota. Según el arqueólogo e investigador, Juan Villanueva, el cóndor y el *titi* son deidades intermedias, el cóndor como deidad celestial y el *titi* como deidad lacustre (Villanueva, 2007). Así, ambos juegan un rol de la complementariedad para el pensamiento de la dualidad andina, lo que es evidente en la figura 3.

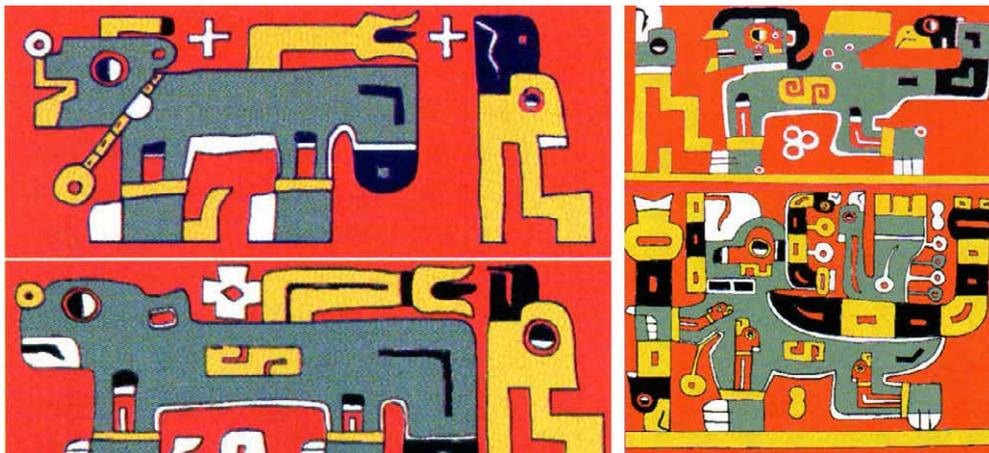


Figura 3. Despliegue de iconografía de aves en cerámica de Pariti realizado por Juan Villanueva. Fuente: Revista Chachapuma N° 1

Figura 4. La fauna de aves de la cerámica de Pariti. Fuente: Imágenes proporcionadas por Juan Villanueva, excepto el cóndor (der. Abajo) tomado de Pariti: Isla Misterio y Poder (2005)



Muestra de fauna de aves del lago y tierra en cerámica de Pariti

En la muestra de cerámica de Pariti destaca la presencia de aves que no solo se encuentran en la iconografía, sino en piezas de cerámicas con forma de aves tales como el cóndor, los patos, las *unkallas*, las *panas* y las *sulukiyas*, estas son aves que habitan actualmente en los totorales de la isla, con excepción del cóndor que no existe en la isla. La cerámica de aves (Fig. 4) representa de forma muy real y natural el significado y aprecio que los ancestros de Tiwanaku tenían por las aves del lago.

El señor de los patos: relación hombre – naturaleza

Una de las piezas de cerámica de Pariti más interesantes, o la que llama más la atención, es la pieza nombrada por los arqueólogos como “El Señor de los Patos” (Fig. 5). El personaje es un anciano, se logra distinguir sus arrugas, en su hombro izquierdo sostiene un pato, de una belleza cromática muy diferente a la existente en el lago. En la fauna de aves que habitan Pariti, no existe un pato similar al que se observa en la pieza, esto en cuanto al color del plumaje, pero podría ser por su forma el *ch'ixi patu* o el *wisli*. Según referencias locales, el *ch'ixi patu* es domesticable cuando se los cría desde pequeños (Armando Callizaya, comunicación personal, 2015).

Por otra parte, el Señor de los Patos o *Patu Jaqi* está afirmando la cosmovisión andina de la relación hombre-naturaleza, como un todo, o bien indica la domesticación de las aves, pero de lo que no se puede dudar, es de la importancia de las aves para nuestros ancestros de Tiwanaku o para el hombre andino.

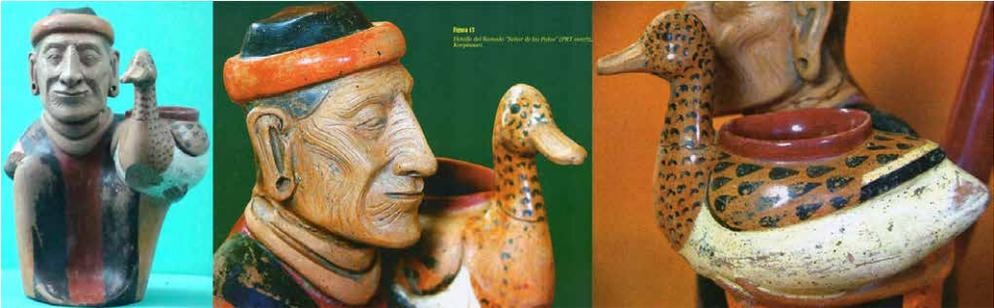


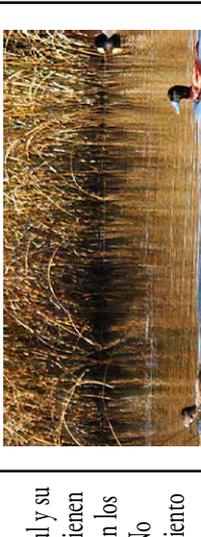
Figura 5. El Señor de los Patos. Fuente: Foto de izquierda Callizaya (2015), Museo Pariti. Centro y derecha: Revista Chachapuma No 1.

Las aves del lago y tierra en la isla Pariti, descritas según sus nombres locales

A continuación daré a conocer los nombres de las aves de Pariti en aimara. No acudiré a una clasificación científica clásica, sino intentaré una clasificación según la importancia y aprecio que representan para los pobladores. Las fuentes de información etnográfica corresponden a un conjunto de entrevistas realizadas a los pobladores de la isla y mi conocimiento sobre ellas, pues pertenezco a la isla. Haciendo una sistematización preliminar se puede decir que en la isla se cuenta con dos grupos de aves: las que habitan en el lago, que son de mayor aprecio por su carne y huevos, aunque no todas; y las aves de tierra que no gozan de aprecio, sino más bien se tiene cuidado de ellas.

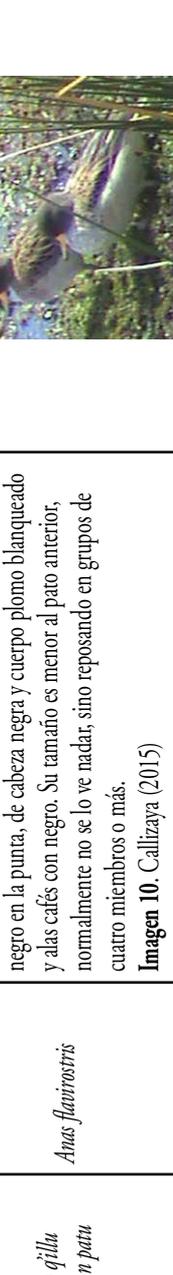
Para la documentación fotográfica de este trabajo, logré registrar alguna aves, sin embargo considerando la dificultad de obtener fotos de todas las aves en su hábitat, opté por apoyarme en las fotografías en la guía de aves de Rocha y Aguilar (2010), este trabajo contiene las aves existentes en la isla, con excepción del *lari lari*, un ave nocturna rara y difícil de observar. Los créditos de las fotos se mencionan en cada caso, como corresponde.

Grupo de aves que habitan el lago

Nº	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
1	<i>Pana o pixuku</i>	<i>Oxyura jamaicensis</i>	<p>Se identifica al macho por el pico plano de color azul y su plumaje café oscuro y rojizo, mientras las hembras tienen el pico y plumaje café oscuro. Son las aves que ponen los huevos más grandes, por ello son muy apreciados. No vuelan, pero si se sumergen y nadan, su comportamiento les hace caer en las redes de pesca.</p> <p>Imagen 1. Callizaya (2015)</p>	
2	<i>Qinu o qinuakaya</i>	<i>Rollandia microptera</i>	<p>Se les reconoce por el sonido que emiten <i>qiu, qiu</i>, nadan con el cuello erguido, su plumaje es café plomo con matices negros en el cuerpo y en el cuello es blanco. También se sumergen y nadan, sus huevos son de menor tamaño.</p> <p>En el Libro Rojo de la Fauna Silvestre de Vertebrados de Bolivia, esta ave se encuentra catalogada como especie en peligro, también suelen ser atrapadas por las redes de pesca.</p> <p>Imagen 2. Callizaya (2015)</p>	
3	<i>Sulakiya o suluwinku</i>	<i>Rollandia rolland</i>	<p>Es un ave que también se sumerge y nada, su plumaje es de color negro en la espalda y café rojizo en el vientre. Se le reconoce por el plumaje blanco alrededor de sus ojos rojos. Sus huevos son más pequeños aún, los que pone de uno a cuatro. Se alimentan de pequeños pescados.</p> <p>Esta ave no es comestible, también cae en redes de pesca.</p> <p>Imagen 3. Callizaya (2015)</p>	

N°	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
4	<i>Chhuqha o wila cachucha</i>	<i>Fulica ardesiaca</i>	<p>Son aves de mayor tamaño y abundan en los totorales de Parí y la región. Son de plumaje negro entero con alguna pluma blanca en las alas, su pico es de color amarillo y tienen una frente color guindo rojizo. Los pobladores la llaman <i>wila kachucha</i> por el sonido que emiten, a las hembras les llaman <i>pikuku</i> y a los machos <i>turnuqu</i>. Ponen de 6 a 7 huevos de color ocre con manchas café. Imagen 4. Callizaya (2015)</p>	
5	<i>Tikichu o tiki tiki</i>	<i>Gallinula chloropus</i>	<p>Es de menor tamaño que la <i>chhuqha</i>, también su cuerpo es de color negro entero con algunas plumas blancas en las alas y la cola, se le puede reconocer por el pico rojo con punta amarilla. Sus huevos son parecidos a los de la <i>chhuqha</i>, pero son de menor tamaño. Emite un sonido como <i>tik, tik, tik</i>. Imagen 5. Callizaya (2015)</p>	
6	<i>Wisqicha wirlucha o kanwa lumbata</i>	<i>Parairallus sanguinolentus</i>	<p>Es conocido como el ladrón de huevos porque huevo que encuentra lo succiona. Generalmente, anda solitario entre los totorales, su plumaje es de color café plumizo, se lo puede reconocer por un pico largo (6 cm) verduzco azulado y rojizo. Nada, camina y alguna vez vuela. Imagen 6. Callizaya (2015)</p>	

N°	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
7	<i>Unkalla o laram laka</i>	<i>Anas puna</i>	<p>Es un tipo de pato con pico plano de color azul por lo que también se lo conoce como <i>laram laka</i>, su cabeza es de color negro y blanco y el cuerpo café con plomo. Es un ave que nada y vuela, en parejas o en bandadas menores. Su huevo es apreciado porque es parecido al de gallina, aunque su tamaño es menor.</p> <p>Imagen 7. Callizaya (2015)</p>	
8	<i>Wilasku wilasqutu</i>	<i>Anas cyanoptera</i>	<p>Es similar a la <i>unkalla</i> tiene el pico plano negro oscuro y su plumaje es café rojizo en el cuerpo. Los machos tienen plumas negras y azules en las alas, mientras las hembras son de plumaje café con manchas negruzcas.</p> <p>Es un pato que anda en pareja y actualmente no es común verlo. Sus huevos también son similares a los de la <i>unkalla</i>.</p> <p>Imagen 8. Rocha (2010: 33)</p>	
9	<i>Chixi patu o wpuwa patu</i>	<i>Anas georgica</i>	<p>Es un pato de pico amarillo con negro en la punta, de plumaje café plumizo con manchas negras en el cuerpo, las alas son más oscuras. Nadan normalmente en parejas. Sus huevos son similares a los de la <i>unkalla</i>.</p> <p>Posiblemente es este el pato que está en el hombro de la pieza pariteña denominada "El señor de los patos", puesto que su domesticación es posible.</p> <p>Imagen 9. Callizaya (2015)</p>	

N°	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
10	<i>Wasí o qilla chharun patu</i>	<i>Anas flavirostris</i>	Se distingue por tener el pico de color amarillo contrastado con negro en la punta, de cabeza negra y cuerpo plomo blanqueado y alas café con negro. Su tamaño es menor al pato anterior, normalmente no se lo ve nadar, sino reposando en grupos de cuatro miembros o más. Imagen 10. Callizaya (2015)	
11	<i>Qillwa o qiuwa</i>	<i>Chroicocephalus serranus</i>	Es un ave que se puede observar normalmente en pleno vuelo, nadando o reposando, es reconocible por el sonido alarmante que emite (<i>qiu, qiu, qiu</i>) cuando observa algo que le molesta. Se alimenta de ranas y peces. El color de las plumas son blancas en el cuerpo con algunas negras en las alas y su cabeza es de color negro. Sus huevos son de color verdusco. Imagen 11. Callizaya (2015)	
12	<i>Waqana</i>	<i>Nycticorax nycticorax</i>	Se los puede observar en los totorales de las orillas normalmente reposando solo o en parejas, emite un sonido: <i>waq, waq</i> , cuando está en pleno vuelo. Su pico es largo y robusto, sus ojos son rojos y su plumaje es plomo azulado en el cuerpo, más blanqueado por la cara y el pecho, y negro azulado por la espalda desde la cabeza. Es raro encontrar sus huevos. Es un ave de uso medicinal para aquellos que beben mucho y también se la usa para tratar el <i>ch'uxchu</i> o <i>qhabhati</i> (epilepsia). Imagen 12. Rocha (2010: 43)	

N°	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
13	<i>Maqa maqa, maqili, maqasu, vicinti y alma kalla</i>	<i>Plegadis ridgwayi</i>	<p>Es un ave de patas largas, de plumaje negro con verdes tornasoles por la espalda, cabeza café oscuro y de pico largo y amarillo. Normalmente, se los puede observar comiendo por las orillas, solo o en grupos.</p> <p>Los pobladores identifican a esta ave como <i>alma kalla</i> por su color negro y porque anda en bandadas. Sus huevos son de color verde y son raros de encontrar, se dice que su consumo convierte el cabello en canas.</p> <p>Imagen 13. Callizaya (2015)</p>	

Aves de presencia temporal o migrantes

N°	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
14	<i>Miji</i>	<i>Phalaropus</i>	<p>Es un ave que ya no se ve normalmente, sino muy rara vez. Aparece, alguna vez, en tiempo de lluvia. Es de color café oscuro, puede nadar y volar e incluso sumergirse. Emite sonidos similares al de los cerdos: <i>ax, ax, ax</i>. Su carne cocinada como chicharrón es apreciada.</p> <p>Imagen 14. Callizaya (2015)</p>	
15	<i>Janaju waqana</i>	<i>Ardea alba</i> (<i>Casmerodius albus</i> = <i>Egretta alba</i>)	<p>Es un ave que se presenta raras veces en algunas temporadas de lluvia o helada. Es solitaria y es notoria por su plumaje blanco.</p> <p>Imagen 15. Callizaya (2015)</p>	

Nº	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
16	<i>Pariwana</i>	<i>Phoenicoparrus andinus</i>	<p>Es una de las aves más grandes que se pueden observar en algunas temporadas de lluvia, invierno o cuando baja el nivel de agua en el lago. Andá en pareja o en grupos.</p> <p>El plumaje de su cuerpo es blanco y se torna rojizo en el cuello. Sus plumas son muy apreciadas, puesto que se les puede dar el color que se desea mediante el uso de tintes, son empleadas en los trajes de la danza como el <i>qaruani</i>.</p> <p>Imagen 16. Rocha (2010: 40)</p>	
17	<i>Chhawi o pili pili</i>	<i>Phalaropus tricolor</i>	<p>Es un ave de menor tamaño, incluso más pequeña que la paloma o torcasa. Es de pico largo negro y de plumaje blanco plumizo con toques negros en las alas y la cola. Se la ve nadando y comiendo ligeramente, solitaria o en grupos. En décadas pasadas, se las veía cada atardecer volando en grupos numerosos con dirección al norte.</p> <p>Imagen 17. Rocha (2010: 75)</p>	
18	<i>Qiri qiri o q'irq'inchu</i>	<i>Anthus correndera</i>	<p>Es una de las aves más pequeñas que se pueden observar en los totorales de Pariti, es de color café con negros, emite un sonido por el cual se lo reconoce: <i>q'ir, q'ir, q'ir</i>.</p> <p>Es un ave que ayuda a pronosticar el tiempo, ya sean años lluviosos o períodos de sequías. Cuando construye su nido en los totorales, al borde del agua, será un año seco, y cuando lo hace en la punta de los totorales será un año lluvioso.</p> <p>Imagen 18. Rocha (2010: 118)</p>	

N°	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
19	<i>Q'illa kuttuni o atiliqi</i>	<i>Tachuris subigastri</i>	Es la única ave de colores y de menor tamaño. Su pecho es amarillo, su cabeza azulada con amarillos y algo de rojo, por la espalda plomo verde tornasol oscuro, las alas y la cola son negras con partes blancas. Construye su nido en forma de canasta cónica, con partes tiernas de la totora, sus huevos son de color blanco. Imagen 19. Rocha (2010: 100)	
20	<i>Ch'isinqa</i>	<i>Agelaius thilius</i>	El macho es de color negro y pardo la hembra, generalmente, vuelan en la punta de los totorales o en las orillas del lago. Imagen 20. Callizaya (2015)	
21	<i>Ch'</i>	<i>Carduelis atrata</i>	Es parecida al <i>ch'isinqa</i> pero de menor tamaño, también de color negro pero con algo de amarillo en el vientre, y blanco en las alas y la cola. Generalmente, se las ve en los totorales de la orillas del lago o en sembradíos. Hacen sus nidos en casas deshabitadas y en los tejados. Imagen 21. Callizaya (2015)	

Grupo de aves que habitan tierra firme

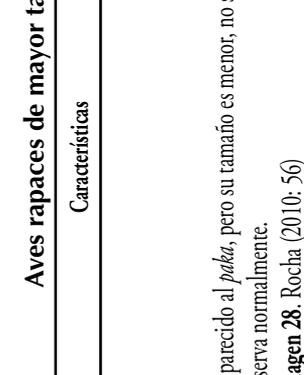
Nº	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
22	<i>Allqamari, sivijana, surti maria</i>	<i>Phalacrocorax megalopterus</i>	Se la conoce por ser de buen augurio o de buena suerte, pero para otros es <i>qhinchha</i> o de mala suerte. Su plumaje es negro en el cuerpo y blanco en las patas. Pico rojo con punta amarilla. Normalmente vuelan en pareja y a veces solos. Imagen 22. Callizaya (2015)	
23	<i>Paka</i>	<i>Geranoaetus melanoleucus</i>	Para los pobladores de Pariti, esta ave conocida como <i>paka</i> y es detestada porque es un ladrón que se lleva a los polluelos de las gallinas. Es de color pardo, oscuro o rojizo, dependiendo de su edad. Vuela solitariamente. Imagen 23. Callizaya (2015)	

Las aves nocturnas

Nº	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
24	<i>Juku</i>	<i>Bubo virginianus</i>	Es un ave nocturna que presagia la muerte de alguien, su avistamiento o escuchar sus cantos son señales de que carga la pena o el alma de alguna persona que está enferma o va morir. Imagen 24. Rocha (2010: 84)	

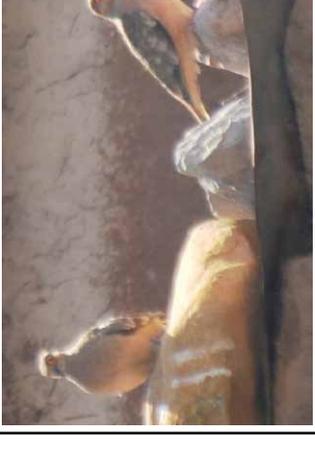
Nº	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
25	<i>Chisiqua o qutuqyo</i>	<i>Athene cunicularia</i>	<p>Es un ave nocturna, cuando vuela por las noches en la población de Pariti es porque anuncia la muerte de alguna persona. El sonido que emite: <i>chiuus</i>, no es normal para los pobladores.</p> <p>Imagen 25. Rocha (2010: 85)</p>	
26	<i>Tipitiri</i>		<p>Es otra ave nocturna de tamaño menor al <i>chisiqua</i>, su color es similar, un poco más blanqueado. Su nombre deriva del sonido que emite: <i>tipitir tipitir...</i> Es muy raro verla.</p> <p>Imagen 26. Ave nocturna cuya fotografía fue imposible obtener.</p>	s/imagen
27	<i>Lari lari</i>		<p>Ave nocturna del tamaño del <i>chisiqua</i> de plumaje negro, es difícil de observar. No se la conoce ni se la ve, excepto cuando hay un recién nacido en el pueblo, visita esa casa con el fin de robar el alma o <i>ajiyu</i> del recién nacido. Cuando esta ave roba el <i>ajiyu</i> del infante, este puede fallecer, sino se lo rescata a tiempo. La cura para este mal es su mismo plumaje.</p> <p>Imagen 29: Ave nocturna cuya fotografía fue imposible obtener.</p>	s/imagen

Aves rapaces de mayor tamaño

Nº	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
28	<i>Jisla paka</i>	<i>Falco peregrinus (cassini)</i>	<p>Es parecido al <i>paka</i>, pero su tamaño es menor, no se la observa normalmente.</p> <p>Imagen 28. Rocha (2010: 56)</p>	
29	<i>Mamani</i>	<i>Falco femoralis</i>	<p>Su tamaño es menor a todas las anteriores, también es de plumaje pardo, mas negruzco por la espalda y más blanqueado por el pecho. También es hábil para robar los polluelos de las gallinas y para capturar pájaros en pleno vuelo.</p> <p>Imagen 29. Rocha (2010: 55)</p>	

Aves de mediano tamaño

Nº	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
30	Liqi o Liqichu	<i>Vanellus resplendens</i>	<p>En Pariti se la conoce como un indicador del tiempo para la siembra, siempre se la puede observar en los lugares de sembradío. Cuando es un año lluvioso (<i>jalla mana</i>) hace su nido en lugares elevados, cuando será un año de granizadas su nido (<i>chimi qala</i>) está en piedras; y cuando será un año de buena cosecha sus huevos están entre los excrementos de oveja (<i>haxaxa</i>).</p> <p>Imagen 30. Callizaya (2015)</p>	
31	Phirmin chaki	<i>Gallinago andina</i>	<p>Es un ave que asusta cuando de repente vuela emitiendo un sonido como <i>qiu, qiu, qiu, qiu</i>, porque no se la distingue entre el suelo donde reposa. Muchas veces se encuentra en las orillas del lago.</p> <p>Imagen 31. Rocha (2010: 69)</p>	
32	Chiwanku o chitwajku	<i>Turdus chiguanku</i>	<p>De plumaje negro con pico amarillo, su canto es muy peculiar y anuncia las lluvias. Se lo detesta porque ataca a las tunas.</p> <p>Imagen 32. Callizaya (2015)</p>	

Nº	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
33	<i>Yaka yaka o yakitu</i>	<i>Colaptes rupicola</i>	<p>Su nombre es por el sonido que emite: <i>yak, yak, yak, yak</i>. Siempre está mirando arriba. La población de Pariti la conoce como ave de mal augurio, cuando va a perforar las paredes de adobe de alguna familia, o está cantando en la <i>chacra</i>. Imagen 33: Rocha (2010: 90)</p>	
34	<i>Urpila o palama</i>	<i>Zenaidura macroura</i>	<p>Mora en los bosques de cactus o <i>qhillaywas</i>. No es tan apreciada porque ataca los sembradíos de cebada y quinua en periodo de cosecha o antes de su madurez. Imagen 34: Callizaya (2015)</p>	
35	<i>Qhurukutu</i>	-----	<p>Anda en pareja o en grupo de cuatro o más miembros. También ataca los sembradíos de granos. Imagen 35: Callizaya (2015)</p>	

Aves de menor tamaño

Nº	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
36	<i>Papa chhiw o phichitanka</i>	<i>Zenotrichia capensis</i>	Ave de menor tamaño, muy común en cualquier lugar de Pariti. Se le dice que es <i>luyqa</i> , porque no deja de meter bulla ch'ik, ch'ik, ch'ik su sonido anuncia que algo pasará o alguien viene de visita. Imagen 36. Callizaya (2015)	
37	<i>Q'aebilu</i>	<i>Cinclodes fuscus</i>	Es muy común en la isla de Pariti, se la puede observar en cualquier parte, posando con la cola en alto, generalmente sobre una roca elevada. Imagen 37. Callizaya (2015)	
38	<i>Slu jamach'i</i>	<i>Pygchelidon cyclanoneuca</i>	Esta ave no se la observa posando, por el contrario, todo el tiempo está en pleno vuelo veloz, de ahí su nombre <i>slu</i> de cielo. Solo en los atardeceres se la puede ver reposando en grupos. Emiten sonidos de alarma cuando perciben algo extraño. Imagen 38. Rocha (2010: 112)	

N°	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
39	<i>K'alla o khalla khalla</i>	<i>Psittopsiagon aurifrons</i>	Es un ave de plumaje verde, actualmente se lo observa raras veces. Vuelan en bandadas de 6, 8 o más componentes. Imagen 39. Rocha (2010: 83)	
40	<i>Phisida o phisiritu</i>	<i>Troglodytes aedon</i>	Es de tamaño menor a la <i>phichhiwanka</i> , de color café con negros en la espalda y alas. Anda silenciosamente entre los arbustos, pero cuando percibe algún gato o gente u otro ser extraño, emite sonidos: <i>phisik, phisk...</i> Es considerada un animal medicinal que cura la <i>larpha</i> o la enfermedad de desnutrición y diarrea. Imagen 40. Rocha (2010: 114)	
41	<i>Jamachi</i> ? <i>Hornero</i>	<i>Upucerthia jelskii</i>	Vive en los cerros, no se la puede observar fácilmente. Hace su nido en lugares camuflados entre arbustos y pajas por el suelo. Su nido tiene forma de un túnel con 15 cm de largo aproximadamente, con dos o tres huecos blancos. Los pobladores de Pariti no saben cómo denominarla, por ello solo la designaremos como <i>jamachi</i> . Imagen 41. Rocha (2010: 94)	

Nº	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
42	<i>Yanka cholita</i>	<i>Phrygilus punensis</i>	Solo se presenta en tiempo de cosecha en grupos, en otros periodos se los puede ver en parejas. Imagen 42. Callizaya (2015)	
43	<i>Chulin chuli</i>	<i>Sicalis urupygialis</i>	También se presentan en el periodo de cosecha e invierno en grupos numerosos. Su tamaño es menor al de la <i>yanka cholita</i> . Imagen 43. Callizaya (2015)	
44	<i>Lak chiakha</i>	<i>Ochetorhynchus andacola</i>	Es muy parecido al <i>q'achulu</i> , lo que le diferencia es el pico, por eso su nombre de <i>lak chiakha</i> . Imagen 44. Rocha (2010: 92)	

N°	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
45	<i>Juyphi jamachi</i>	<i>Muscisaxicola juninensis</i>	Es un ave de helada, su nombre proviene del color de su plumaje: plomo o "qaqa", que representa a la helada. Imagen 45. Rocha (2010: 104)	
46	<i>Qaqa jamachi</i> o <i>jichu turu</i>	<i>Phrygilus plebejus</i>	Es un ave de plumaje plomo negruzco, se la encuentra normalmente entre los pajonales o <i>jichu jichu</i> , por lo que se le conoce con el nombre de <i>jichu turu</i> . Imagen 46: Rocha (2010: 128)	
47	<i>Jiska lurinsu</i>	<i>Colibri coruscans</i>	Es un colibrí pequeño de plumaje verde azulado. Se lo ve donde hay flores tomando néctar en pleno vuelo, aunque deja de volar por unos segundos. Existe otro <i>lurinsu</i> también de color verde, pero de tamaño más grande que este. Imagen 47. Rocha (2010:86)	

Nº	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
48	<i>Qaqa lurinsitu</i>	<i>Patagona gigas</i>	Es un colibrí de color café, se lo puede observar siempre donde hay flores. Imagen 48. Callizaya (2015)	
49	<i>Jamathi</i> ??		Este es un ave no muy común en la isla, solo es posible observarla por las mañanas entre las cantutas tomando el néctar de la flor. Imagen 49. Callizaya (2015)	

Aves domésticas

Nº	Nombre local	Nombre científico	Características	Imagen
50	<i>Walpa o k'ank'a</i>	<i>Gallus gallus domesticus</i>	La <i>walpa</i> (gallina) y la <i>k'ank'a</i> (gallo) son las únicas aves domésticas que existen en Pariti. Los pobladores las crían para venderlas en las ferias y muy pocas veces para su consumo, es más apreciado su huevo. Las plumas blancas y largas son más requeridas por su uso en algunas danzas autóctonas como el <i>qina qina</i> o el <i>chuqilá</i> . Imagen 50. Callizaya (2015)	

Variedad de avifauna

La variada, rica y abundante avifauna de la isla llega a 50 especies, todas poseen un nombre local con el que los pobladores las conocen. Del total, son 21 los tipos de aves que habitan los totorales de Pariti; aunque dos de ellas: el *ch'islinqu* y el *ch'ayña*, también pueden estar en tierra firme, en las orillas del lago. Entre este grupo de aves del lago, dos aves son muy pequeñas: *el q'iri q'iri* y *el q'illu kutuni*. Por otra parte, la *pariwana* y la *janq'u waq'ana* son aves que solo se presentan en temporadas de lluvia, junto al *miji*, que lamentablemente está desapareciendo de esta región.

Son 29 tipos de aves que existen en Pariti y que son de tierra firme, en su mayoría son aves de menor tamaño. Entre las de mayor tamaño están el *allqamari* y *paka*, le siguen el *jisk'a paka* y las aves nocturnas. De tamaño mediano se encuentran varias, como el *mamani* y el *liqi liqi*, seguidos por el *lari lari* (nocturno), el *chiwayku*, la *urpila*, el *qhurukutu* y el *phirmin ch'aki*. El resto de las aves son de menor tamaño.

Nombres

En Pariti muchas de las aves, casi la mayoría, son nombradas onomatopéicamente por ejemplo, el *liqi liqi*, la *yaka yaka*, el *qiri qiri*. También se las nombra por el color de su plumaje como *q'illu kutuni*, el *qaqa jamach'i* o el *allqamari*. Algunas tienen dos o tres nombres, en estos casos solo varían en alguna terminación de la raíz principal como el *tiki tiki*, *tikichu* o simplemente *tiki* o el *liqi liqi* o *liqichu*. Algunos nombres no tienen relación con lo anterior, es el caso de la *chhuqha*, *unkalla*, *sulukiya* y *pana*, aunque a esta última también se la conoce como *p'ixuku*, por emitir un sonido como *p'ix, p'ix*.

Utilidades de las aves

Las aves tienen un sin número de utilidades, tanto para el hombre como para el mismo ambiente, desde un punto de vista antropogénico podemos mencionar: como alimento, compañía, ornato, industrias. A nivel ambiental: como dispersoras de semillas, polinizadoras, controladores de plagas, bioindicadores (...) (Gil, 2003; FSP, 1995)³.

De las aves de tierra que existen en Pariti muy pocas son apreciadas como alimento; más bien, son detestadas porque atacan a los sembradíos, en especial a los de grano. Otras como la *paka*, *jisk'a paka* o el *mamani* e incluso el *allqamari* no son de mucho agrado porque se roban los polluelos de las gallinas, las únicas aves domésticas que hay en la isla. Aunque estas rapaces cumplen con la función de cazar a los roedores silvestres como el *qullu wank'u* y el *achaku*, y a otras aves pequeñas.

3 Citado en el Libro Rojo.

Consumo

Del grupo de aves del lago varias son apreciadas y apetecidas por su carne y huevos. Por ejemplo, la *chbuqha* forma parte de la dieta alimenticia de los pobladores se la cocina en el “*chbuqha* caldo”, una sopa sazonada con *q'uwa*; y la *pana*, el *qiñu* o las *unkallas* suelen ser consumidas como chicharrón. Dentro de este grupo de aves de consumo, los huevos de la *pana* son los más apreciados y apetecidos por su gran tamaño, se los consume fritos, en tortillas o también en *qbuch'u* (cocidos con cáscara, cuando el huevo ya está en proceso de empollar). Al igual que los huevos del *tiki*, *unkallas*, *patus*, *wislis* y *wilaskus* son muy apetecidos por los pobladores. El abundante consumo de huevos de *qiñu* y *sulukiya* se cree que vuelve el cabello canoso, por lo que no se aprecia tanto. Del resto de las aves es muy difícil encontrar sus huevos, aunque se cree de igual manera que su consumo vuelve el cabello canoso, tampoco sus carnes son apreciadas porque estas aves no tienen mucha carne.

Las aves como un libro de conocimientos

Las aves en Pariti son importantes, no solo porque forman parte de la dieta local, según informa Armando Callizaya, poblador de la isla, las aves son “un libro de indicadores de algo”; aunque el hombre andino actual ha dejado de leer, ha olvidado y está olvidando las ventajas de observar a las aves. Los antepasados observaban las aves para guiar sus actividades.

Buscando en los escasos conocimientos que aún se conservan en Pariti, encontramos que hay aves que pronostican el tiempo como el *liqi liqi* que predice un año lluvioso, la granizada o una buena cosecha, según el estado de su nido y sus huevos, o el *q'iri q'iri*, que trabaja su nido en la punta de la totora para un año lluvioso, en media totora, para un año regular o un nido muy próximo al agua, para indicar un año seco.

También hay aves medicinales como la *chbuqha* recomendada para tratar el reumatismo, o el *waq'ana* y el *miji* para curar la enfermedad de *ch'ujch'u - kbathati - t'uku* (epilepsia) y para aquellos que sufren la adicción al alcohol. Incluso son medicinales las aves pequeñas como el *phisliru* que se usa para curar el “*larpha*” o la desnutrición y la diarrea; las plumas de *lari lari* se usan para curar el *ajayu* de los bebés menores de dos años. Las plumas de cualquier ave, en la ciudad de El Alto y La Paz, son ofrecidas por las *chifleras* como medicinas, estas se queman en contra de los *saxras* que buscan enfermar a los recién nacidos.

Del mismo modo hay aves que indican y presagian la buena suerte como el *allqamari*, verlo es interpretado como señal de que todo lo planificado saldrá bien, aunque para otros es conocido como *qhincha* porque piensan que trae mala suerte. El pequeño gorrión, más conocido como *phichhitanka*, avisa o presagia que algo va ocurrir o alguien vendrá de visita con malas o buenas noticias, por estas cualidades también tiene el nombre de *layqa phichhitanka*.

El *yaka yaka* es considerado como signo de mal augurio, cuando picotea un terreno o vivienda es señal de que el propietario o algunos de sus familiares enfermarán o morirán. Las aves que más temor infundan son las nocturnas como el *juku* y el *ch'usiq* porque presagian la muerte o son señal de mal augurio. Sus vuelos nocturnos con chillidos anuncian el fallecimiento de alguna persona, estas aves se enfrentan a los *yatiris*, como almas o personas, cuando en las noches o madrugadas oscuras llevan *wax'tas* (ofrendas) o cuando están de regreso a su casa después de su labor.

El *qititi* o ave en pena

Las aves son un libro para los pobladores de Pariti, cada una cumple la función de decir o anunciar algo, si se lo observa con atención. Dentro del saber pariteño sobre las aves, hay un aspecto que es importante resaltar: cualquier ave o animal puede ser *qititi* o animal que carga la pena o alma (*ajayu*) de alguna persona. Generalmente, estos *qititis* andan en las noches, pueden existir *warmi qititis* (mujer) o *chacha qititis* (hombre), sobre todo representados por las aves.

Según Josefa Limachi, comunaria de Pariti, los mayores aconsejan que cuando se tenga que caminar en las noches o madrugadas, si es que se encontraran con estos animales o *qititis* jamás se le debe remedar o molestar, porque por más pequeña que sea el ave tiene una gran fuerza para golpear a las personas hasta dejarle sin aliento, es decir, quitarle el coraje y el *ajayu*.



Pero en realidad estas aves que andan de *qititi* por las noches, están moribundas sin buena alimentación, no poseen fuerzas, no pueden volar, son aves enfermas.

Uso del plumaje y la danza del *Qarwani*

Cuando estaba aún en vigencia la práctica de las danzas autóctonas locales como el *Qarwani*, el plumaje de algunas aves era muy requerido. En la actualidad a consecuencia de la contaminación del lago Titicaca, las especies de aves fueron ahuyentadas de la isla, del mismo modo que las personas.

Figura 6: Muestra del uso del plumaje de aves en la danza del *Qina qina*. Foto: Callizaya 2015

Hace tres décadas las plumas de la *qillwa* y la *pariwana* eran muy solicitadas por su color blanco porque se le podía teñir de varios colores. Los mayores cuentan que obtenían las plumas recolectándolas, con mucho tiempo de anticipación, de los lugares donde anidaban o reposaban las aves y no así cazando. Las plumas de *paka*, *allqamari* u otras plumas de ave de mayor tamaño, si se lo encontraba en el camino, se las recogían para guardarlas hasta el momento de darles uso. De las aves que se consumía su carne se seleccionaba su mejor plumaje, las preferidas eran las más grandes. Para la danza del *Qarwani*⁴ (Fig. 6) las plumas de la gallina o el gallo son muy apreciadas.

Seres o aves monstruosas que presagian la humanidad en peligro

En la iconografía de una vasija tiwanakota de Pariti (PRT 00111) (Fig. 7), se puede apreciar una escena donde un ave monstruosa devora a una persona, según las investigaciones del experimentado arqueólogo, Jedú Sagárnaga, esta escena representaría el fin del modelo –o el colapso simbólico– de Tiwanaku a manos de los dioses (Sagárnaga, 2014).



Figura 7: Iconografía de aves dentadas en la cerámica de Pariti. Fuente: Revista Chachapuma N° 7

La escena es “aterradora” como dice Sagárnaga (2014), pero no solo sería un mensaje del colapso de Tiwanaku; sino, también, sería un mensaje trascendente para el presente y futuro de la humanidad. Esto se puede entender desde las reflexiones actuales, como bien indica Gerardo Limachi, poblador y guía local: “Pariti quedará deshabitada como antes, la isla y el lago menor están contaminados, enfermos y la gente se está acabando poco a poco en esta isla”. Esta situación se refuerza con el avistamiento de aves nocturnas, *juku* y *ch’usiq*, que vaticinan la muerte, al igual que la escena de la pieza PRT 00111 que quizás sea la representación de un ave que presagia la muerte o el fin.

⁴ Esta danza actualmente se dejó de practicar en Pariti. En décadas atrás, se bailaba en la fiesta de la Cruz o Chakana (3 de mayo) o en la fiesta del Carmen (16 de julio). Es una danza de la época de la cosecha donde no hay flores, y las plumas de colores cumplen la función de reemplazar a las flores que embellecen y alegran.

Los *yatiris* dicen que los gentiles o *awichus* no debían ser molestados, en referencia al descubrimiento y excavación de las cerámicas, esta sería la causa para que la gente esté enfermando. Aparentemente, la población enfermó y se fue disminuyendo a consecuencia de la migración, y el sistema ecológico dañado, la interpretación de los *yatiris* es que cuando se iniciaron las excavaciones arqueológicas no se hizo un debido pago o *wax'ta*, condenando así a la isla a la desolación.

Conclusión

Según las referencias orales, la avifauna de Pariti ha sufrido pérdidas de especies, algunas ya no se encuentran, por ejemplo: la *qbullu* y la *p'isaga* que habitaban las *pampas* o cerros; la *aqillu*, un ave del lago parecida al *qiñu*; la *chbhugha jajuya* de pie grande, similar a la *chbhugha* que abunda en la isla; el *puku puku*, un ave de tierra, se la recuerda solo en las letras de una canción: *t'irask sarax, warmich kunaki, wawach kunaki*, con melodías que imitan el canto del ave; el *huaychu*, un ave de tierra muy reconocida por su canto; el *miji*, que era común en la isla, ahora está en ese proceso de desaparecer, al igual que la *pana*, el *qiñu* y la *sulukiya*, uno de los peligros constantes de estas aves son las redes de pescar.

Otro de los factores que afectan no solo a las aves, sino también a la biodiversidad y los habitantes es la constante y creciente contaminación, principalmente porque Pariti está próxima a la bahía de Cohana, espacio donde desembocan, a través del río *Katari*, las aguas servidas de la ciudades de El Alto, Laja, Viacha y Pucarani. Este 2015 la contaminación alcanzó su máximo grado, llegando a causar el cambio de color de las aguas y expandiendo el olor a putrefacción, todo esto ocasionó la muerte de peces, una gran cantidad de ranas y por supuesto las aves tampoco se salvaron.

La contaminación no solo altera a la biodiversidad del lago, sino también está afectando a los pobladores de Pariti y a otras comunidades asentadas alrededor. Para estas comunidades el lago es su medio de vida, en consecuencia la contaminación ha llegado a alterar el ritmo de vida de los habitantes de Pariti y de otras comunidades desde hace unas décadas atrás, una de las consecuencias es la migración hacia la ciudades de La Paz y El Alto o incluso hacia otros países como Argentina y Brasil, quizás sin retorno para algunos.

En la actualidad en Pariti apenas habitan permanentemente unas treinta familias compuestas por una pareja de personas mayores (marido y mujer), salvo algunas excepciones. Esta situación se constata con la ausencia de jóvenes y niños, en la escuela apenas se registran tres estudiantes en nivel básico, cuando entre la década de 1980 y 1990, el alumnado de la escuela de Pariti, superaba los 70 estudiantes en edad escolar hasta quinto básico.

La pesca ya no es abundante y la comida que se extrae del lago (*tutura, chanku, llima, janch'allaya y uqururu*) para el ganado está contaminada, y su consumo causa la muerte.

Sumada a la contaminación, recientemente ha comenzado a proliferar un parásito denominado *t'alpha laq'u* que las aves como la *chhuqa* o *unkallas* ingieren junto con los alimentos que toman de lugares de menor profundidad con fondo barroso como la bahía de Cohana. Esta situación genera miedo en la población porque este gusano puede habitar

dentro del ave y pasar al ser humano cuando las consumen provocando enfermedades o hasta la muerte, según explica Esteban Callizaya, poblador de la comunidad de Pariti.

Entonces, todo lo descrito sobre las aves fue atestiguado cuando la isla estaba llena de aves y de personas, actualmente quedan muy pocos pobladores, y a consecuencia de la contaminación, también hay pocas aves y las que aún quedan están enfermas.

Bibliografía

BALDERRAMA, J. A. 2009. *Aves*, págs.: 305 – 419 en: *Libro Rojo de la Fauna Silvestre de Vertebrados de Bolivia*. Ministerio de Medio Ambiente y Agua. La Paz, Bolivia

CONDE V., Edwin. 2011. *La Fauna y el Arte en el Mundo Andino*. En: Revista 7 Días, Cambio, 13-2-2011. La Paz.

CONDORI, M. E. 2008. *Animales Vertebrados de la Cuenca del Río “Awllaqa” (Desaguadero) Clasificación, Descripción y Presagio Visión Andina*. Instituto de Estudios Bolivianos. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, UMSA. La Paz.

FLORES, C. 2008. *Variación Dialectal del Léxico de las Aves de Qurpa, Qurumata Alta y Pujrawi*. Instituto de Estudios Bolivianos. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, UMSA. La Paz.

KORPISAARI, A y PÄRSSINEN. 2005. *Pariti: Isla, misterio y poder*. CIMA Producciones. La Paz, Bolivia

KORPISAARI, A. y SAGÁRNAGA, J. 2007. *Investigaciones Arqueológicas en la isla Pariti, Bolivia: Temporadas de Campo 2004, 2005 y 2006*. En: Revista de Arqueología Boliviana “Chachapuma” No 1. CIMA Producciones. La Paz.

ROCHA, O., AGUILAR, S. 2010. *Guía de Campo de las Aves Altoandinas de Bolivia*. Ministerio de Medio Ambiente y Agua. La Paz Bolivia.

SAGÁRNAGA, J., MENUCIAS, J. 2014. *Presagio de un Ocaso: El Conjuro de la Caída de Tiwanaku, desde Pariti*. En: Revista de la Arqueología Boliviana “Chachapuma” No 7, CIMA Producciones, La Paz.

KORPISAARI A., SAGÁRNAGA J., VÄISÄNEN R. 2004. *Archeological Excavations on the Island of Pariti, Bolivia: New Light on the Tiwanaku Period in the Lake Titikaka Region*. Ancient America Number 11.

VILLANUEVA, J. 2007. *Las escudillas del rasgo 1 en la isla Pariti: interpretación y consideraciones desde un enfoque iconográfico*. En Revista de Arqueología Boliviana “Chachapuma” No 1.

Referencias Orales

Conversaciones con:

Don Armando Callizaya Mendoza (58 años). Julio 2015

Doña Josefa Limachi Machaca (59 años) Julio 2015

Don Esteban Callizaya M. Agosto 2015

Don Gerardo Limachi M. Agosto 2015

Mosaicos plumarios de la época colonial de Sudamérica

Prácticas indígenas entre tradiciones e invención

Friederike Sophie Berlekamp¹

Resumen

El arte plumario de la época colonial de Sudamérica es poco conocido, puesto que hay pocas piezas para su estudio; entre estos objetos los mosaicos de plumas forman un tipo especial y aún más raro. En las colecciones del Museo de América en Madrid y del Museo Nacional de Colombia en Bogotá, existen en total once objetos. Según los inventarios de ambos museos, las piezas provienen del Perú y de la zona amazónico-andina y su elaboración dataría de los siglos XVII y XVIII.

Análisis materiales, técnicos e iconográficos, y comparaciones con otras manufacturas de plumaria, pueden aclarar las características de estas piezas y explicar su posición particular en las tradiciones plumarias sudamericanas. Este estudio es fundamental para interpretar las obras de manera amplia y para cuestionarlas como fuentes gráficas históricas, teniendo en cuenta el contexto histórico específico de índole colonial.

Palabras claves: Mosaicos plumarios, Sudamérica, época colonial, filiaciones culturales e hibridación.

Los estudios sobre el arte plumario de Sudamérica, y en particular los que corresponden a la época colonial, apenas están desarrollados, pues los ejemplares de este arte son poco conocidos y menos investigados. Dentro de este conjunto, los mosaicos forman un tipo aún más raro: son objetos planos, cuyas representaciones gráficas están realizadas con plumas, decorando completamente los soportes. Para este estudio, se han encontrado solamente once piezas. Diez pertenecen a la colección del Museo de América en Madrid y una se ubica en el Museo Nacional de Colombia en Bogotá.² El conjunto está conformado por

1 Investigadora independiente (Berlín). Áreas de interés: encuentros interculturales, transferencia cultural, evangelización en las Américas. Correo electrónico: r.adelbert-w@posteo.de

2 Los números del inventario de las piezas del Museo de América son: 12344, 12345, 12346, 13004, 13005/13005bis, 13006, 13010, 15403, 15404 y 70476; y del Museo Nacional de Colombia corresponde a: 4-VII-5341. Para facilitar las descripciones, los mosaicos se enumerarán correlativamente según el inventario: n° 1: 12344, n° 2: 12345, n° 3: 12346, N° 4: 13004, n° 5: 13005/13005bis, n° 6: 13006, n° 7: 13010, n° 8: 15403, n° 9: 15404, n° 10: 70476, n° 11: 4-VII-534. En este artículo se incluye solo la figura de un mosaico, para conocer la iconografía de todas las piezas, remítase a los sitios web de los museos (Museo de América: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MAM>; Museo Nacional de Colombia: <http://www.museonacional.gov.co/colecciones/pieza-del-mes/colecciones-pieza-del-mes-2006/Paginas/Septiembre%2006.aspx>).

tres tapices, un frontal de altar, tres tiras grandes y cuatro objetos de función desconocida hasta el presente. Según la información conservada en el inventario del Museo de América, las obras madrileñas provienen del Perú y de la zona amazónico-andina; se las data entre los años 1650 y 1800 (Museo de América [MAM], sin año). Asimismo, se localiza el origen del tapiz bogotano en el Perú, pero aún no se conoce la fecha de su elaboración (Museo Nacional de Colombia [MNC], 2013). La procedencia concreta y la historia de estos mosaicos, antes de la llegada a estos museos, no están documentadas completamente.

En presentaciones previas, las obras madrileñas fueron relacionadas con manufacturas de la época precolombina de la costa peruana, con objetos novohispanos o con adornos modernos de la Amazonía, sin considerar sus cualidades técnicas e iconográficas. Sin embargo, los análisis materiales, técnicos e iconográficos, el examen extenso de sus rasgos característicos, resaltando sus particularidades en comparación con piezas indígenas y aclarando las influencias tanto autóctonas como europeas, ofrecen nuevos indicios importantes. Entonces, las preguntas dirigidas a los mosaicos se concentran en las relaciones entre estas piezas y otras prácticas tradicionales del arte plumario. Tal cuestionamiento nos permite revelar los conocimientos acerca de la variedad del arte plumario sudamericano y su evolución.

Los mosaicos y sus características

El corpus, que forma la base para este estudio, consta de once mosaicos plumarios, y se divide en dos grupos, según la técnica empleada: el primero se caracteriza por la utilización de hilos de plumas anudadas que fueron hilvanados encima de telas de algodón; el segundo presenta en su elaboración plumas insertadas en un tejido mezclado de material lignificado y algodón. A continuación abordaremos cada grupo por separado y en detalle, describiendo las características más notables.

Mosaicos de plumas anudadas

A este grupo pertenecen seis piezas³; la sujeción de las plumas en el soporte es el aspecto destacado, por tanto el análisis y la descripción de la técnica será central, en tanto que las particularidades iconográficas se esbozarán brevemente.

Las obras de este grupo muestran una técnica semejante, pero cada mosaico es único. Se distinguen considerablemente por sus tamaños, formas y decoraciones. Son tres tapices y tres pequeños objetos sin funciones definidas hasta ahora.

Las colgaduras (nº 1, 2 y 11) son rectangulares de formato vertical y miden entre 200 y 250 centímetros de altura (MAM, s.a., MNC, 2013). Las piezas nº 4, 5 y 6 son mucho más pequeñas y muestran formas diversas: el mosaico nº 4 es rectangular de formato horizontal con dos esquinas convexas y una escotadura cóncava, tiene una altura de 55 centímetros; el tejido nº 5 consta de dos partes semiovaladas como escudos que miden 29 centímetros de altura; y el objeto nº 6 es circular y mide 77 centímetros de diámetro.

3 Son los objetos con los números: 12344, 12345, 13004, 13005/13005 bis, 13006 y 4-VII-534.

El soporte de estas seis obras consiste en tejidos de algodón de lino simple. La base de las dos colgaduras madrileñas está hecha de dos telas cosidas⁴. En cambio, el tapiz bogotano, que es el más grande de este grupo, y los tres pequeños objetos, tienen soportes de una tela. Todos los tejidos son diferentes, por ende, fueron elaborados con procedimientos diversos.

Encima de estas telas se cosieron cordones de algodón en filas regulares a la distancia de un centímetro. Estas hileras son paralelas y por lo general horizontales. En las piezas n° 4 y 5 se observan excepciones de esta distribución estricta; en estas, la posición de los cordones exteriores se orienta en las formas de los objetos; y por el contrario, en el mosaico redondo (n° 6) todos los hilos están fijados en círculos concéntricos.

En estos mismos cordones se anudaron también las plumas (Fig. 1) con una distancia de un centímetro, con nudos simples, una por una, o de dos o tres plumas juntas. Además, las plumas están aseguradas por medio de una resina, que no ha sido analizada hasta ahora⁵. La aplicación del adhesivo difiere, en las manufacturas pequeñas es mucho más abundante que en las grandes.



Las plumas están sujetas de modo que los vexilos se muestran generalmente hacia abajo o hacia afuera, cubriendo los hilos y los cálamos de las hileras anteriores. La costura de los cordones en la tela y el anudado de las plumas conforman la misma fase de la confección, empezando en la parte baja y en la parte exterior respectivamente. Después de fijar las plumas, se cortaron los cañones y, finalmente, se retocaron las barbas para definir los contornos de las representaciones.

Figura 1. Detalle del mosaico N° 1. Fuente: Departamento Colonial del Museo de América

Las plumas usadas son semejantes en cuanto a sus tamaños y estructuras, pero se distinguen por sus colores. El espectro del colorido es amplio y varía en correspondencia con las decoraciones. Los cambios de colores se realizaron mediante plumas de colores distintos, amarradas al mismo hilo. Lamentablemente, no han sido analizadas hasta el momento.

Las seis obras se caracterizan por una técnica muy parecida, pero se observan diferencias entre los ejemplares madrileños y el bogotano. Los tejidos de Madrid demuestran la misma hechura: después de hilvanar los hilos en la tela y anudar las plumas, pusieron una resina para sujetar las plumas; en cambio el tapiz bogotano remite a otro proceso de confección:



aparentemente, primero se unieron los cálamos encolándolos; tal vez al mismo tiempo los fijaron al lienzo, y después los cosieron usando la resina para asegurar los cordeles (Fig. 2).

Figura 2. Detalle del mosaico N° 11. Fuente: Colección de Arqueología del Museo Nacional de Colombia

Estas observaciones permiten concluir que las obras madrileñas provinieron con alta probabilidad de un contexto común. Con el objeto bogotano existen vinculaciones, acaso representando dos fases o dos sitios de fabricación diferentes, pero relacionados.

Las decoraciones son varias, aunque hay características comunes entre algunas piezas, por ejemplo: los tapices n° 1 y 11 se destacan por representaciones complejas y detalladas, en cada obra se ve un árbol, en cuya copa se encuentra una variedad de pájaros. El tapiz n° 11 plasma aves fantásticas y la colgadura n° 1 muestra pájaros concretos de la zona tropical de Sudamérica: un Guacamayo Bandera (*Ara macao*); una Pava Carunculada (*Crax globulosa*); un Tucán Toco (*Ramphastos toco*); quizá una Paloma Aliblanca (*Patagioenas corensis*); una Amazona Frentiazul (*Amazona aestiva*) y un Gallito de las Rocas Guayanés (*Rupicola rupicola*) (Fig. 3); en ambos casos sus coloridos son ricos en matices.

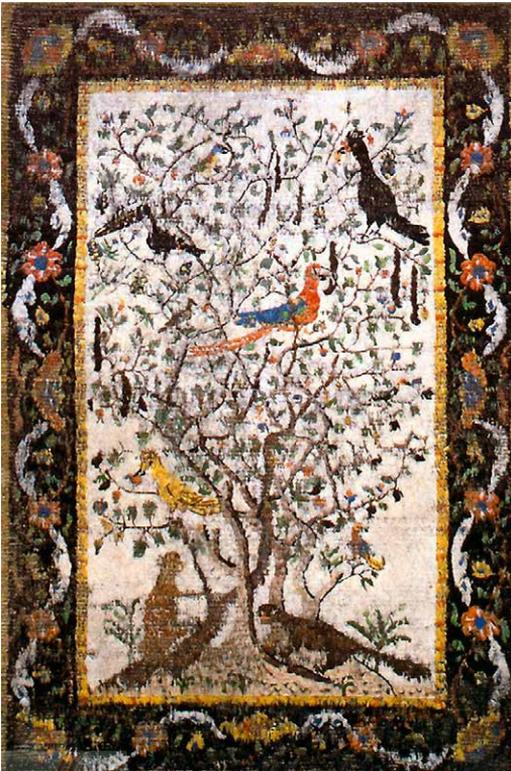


Figura 3. Mosaico n° 1. Fuente: Departamento Colonial del Museo de América, foto: MAM.

Los mosaicos n° 2, 4 y 5 —un tapiz y dos piezas pequeñas— se caracterizan por ornamentaciones florales y estilizadas y los colores se limitan mayormente a los

primarios. La colgadura nº 2 tiene además como color de fondo el blanco. Esta es la obra más compleja de las tres, ya que muestra en su centro un rosetón, acompañado por jarrones y flores. Las obras nº 4 y 5 constituyen un conjunto y, probablemente, el tapiz forma parte de este juego o tiene relaciones estrechas con las dos otras manufacturas. La decoración del mosaico nº 6 es floral-geométrica, su colorido abarca los colores primarios, además de un verde claro, blanco y negro sin indicar ninguna preferencia.

El estado de conservación de estas imágenes es buena –aunque se observan agujeros pequeños, debido quizás a la aplicación de abundante adhesivo– y las plumas están conservadas en su mayoría. En los huecos de las plumas perdidas se ve pintura conforme a las decoraciones que provienen, posiblemente, de una restauración.

Mosaicos de plumas insertadas

Los mosaicos del otro grupo⁶ tienen un soporte de un tejido mezclado de listones de material lignificado y algodón, en el cual las plumas están insertadas. Como el soporte demuestra particularidades técnicas muy interesantes, la presentación de estas obras subraya los detalles del tejido.

Las cinco piezas no se distinguen en sus formas, todos son rectangulares: las piezas nº 3, 8, 9 y 10 tienen formatos horizontales, y el mosaico nº 7 tiene una configuración vertical. Las dimensiones son variadas: los objetos nº 8, 9 y 10, nombrados como tiras de plumas, miden entre 70 y 105 centímetros de altura y entre 515 y 862 centímetros de ancho (MAM, s.a.); el frontal de altar (nº 3) tiene una altura de 105 centímetros y 195 centímetros de ancho; y el mosaico nº 7, el más pequeño, mide 69 centímetros de alto y 51 centímetros de ancho.

La identificación del material lignificado aún no está determinado en consenso, los restauradores del taller Artelan Restauración (S.L. [ARSL] (2007)) lo definen como madera de *Serjania clematidifolia* Cambess de la familia de las Sapindáceas, y las restauradoras del Museo de América lo identifican como caña sin más especificaciones⁷.

Debido a la utilización de listones, estos mosaicos son relativamente rígidos. En las manufacturas nº 3, 8, 9 y 10 los palos están acomodados de modo vertical y los del objeto nº 7 de forma horizontal. Para la confección de las obras grandes se usaron en ocasiones listones compuestos de dos o tres partes. Los palos son paralelos y bien ajustados por los hilos de algodón entretejidos, tramados de modo regular, formando un tejido compacto a manera de lino simple. En las obras grandes, el empleo de varios cordones es visible construyendo partes separadas; este hecho nos hace pensar que piezas previamente preparadas fueron unidas posteriormente. El material usado para la elaboración del soporte de las cinco piezas parece el mismo; por ende, es muy probable que los tejidos mezclados fueran fabricados en el mismo contexto.

Antes de insertar las plumas, se habrían esbozado los contornos de los motivos con una sustancia mixta de carbón vegetal, carbonato de calcio, tierra y cera de abejas

6 Este grupo está conformado por los mosaicos con los números de inventario: 12346, 13010, 15403, 15404 y 70476.

7 Carmen González de Candamo, Dolores Medina Bleda y Mercedes Amezaga Ramos, comunicación personal (2009).

(ARSL, 2007). Las plumas están insertadas con sus cálamos en los puntos del tejido, así muestran sus vexilos hacia arriba y en el mosaico n° 7 hacia la derecha, disponiéndose de modo que constituyen una superficie regular (Fig. 4). Al final las barbas fueron



cortadas conforme a las decoraciones, por esta razón y también a causa del estado de conservación, es difícil de estimar sus tamaños originales. Empero, la utilización consciente de plumas de varios tamaños es observable, los estandartes cortos forman los contornos y las plumas largas decoran los campos de colores más extensos.

Figura 4. Detalle del mosaico N° 3. Fuente: Departamento Colonial de Museo de América.

El estado de conservación de los mosaicos es malo, muchas veces las figuras son perceptibles solamente por la pintura aplicada en la restauración. Esta pintura y las plumas restantes dejan adivinar un espectro amplio de colores.

Las decoraciones de estas obras son individuales, demostrando en parte características comunes. En el frontal (n° 3) se ve un monograma de Jesús Cristo, acompañado por elementos florales, estilizados y geométricos. Las tiras n° 8, 9 y 10 se destacan por las iconografías complejas de un estilo semejante, plasmando desfiles; orientados hacia el centro de las imágenes, un zarcillo con flores y frutas pasa por el ancho de cada representación, uniendo y separando los motivos. En la pieza N° 8 una pareja de pájaros constituye el núcleo; en cambio, en las otras dos manufacturas, las procesiones culminan con un ave bicéfala que en el mosaico n° 10 está, además, coronada (Fig. 5).



Figura 5. Detalle del mosaico N° 10. Fuente: Departamento Colonial del Museo de América.

Los motivos de las tiras n° 8 y 9 se limitan a pájaros y cuadrúpedos; en cambio, el repertorio en la obra n° 10 es más rico porque contiene figuras antropomorfas, zoomorfas y ornitomorfas, a menudo de significaciones heráldicas. Estas cuatro piezas se caracterizan por un espectro amplio del colorido sobre fondos blancos. Las dimensiones y decoraciones semejantes nos hacen pensar que estos cuatro bienes hubieran formado un juego. Con respecto

a los motivos, el estilo y la coloración, el mosaico n° 7 se distingue de estas obras, pues su presentación es menos compleja y más estilizada, cuenta con dos cóndores reales (*Sarcoramphus papa*) o un cóndor real bicéfalo, respectivamente, y una serpiente roja bicéfala sobre un fondo multicolor y rico en contrastes.

Recapitulando, los aspectos materiales y técnicos permiten dividir el conjunto de mosaicos en dos grupos: el primero tejidos con plumas anudadas (n° 1, 2, 4, 5, 6 y 11) y el segundo de tejidos mezclados con plumas insertadas (n° 3, 7, 8, 9 y 10). La iconografía —los motivos, los estilos, las composiciones y los coloridos— apoya esta clasificación. Semejanzas entre los dos grupos no son observables a pesar del empleo de plumas para las ornamentaciones llanas. Debido a la gran cantidad de características comunes, es presumible que las obras madrileñas de cada grupo provinieran de un contexto común. Las vinculaciones entre las manufacturas de cada grupo es difícil de definir, pero consideramos posible que formaran juegos. Con alta probabilidad, el tapiz bogotano está relacionado con los tejidos de plumas anudadas de Madrid. Las diferencias entre estas obras aclaran la diversidad del arte plumario en la época colonial.

Los once mosaicos de plumas en comparación con tradiciones sudamericanas

El conjunto de piezas plumarias, presentadas anteriormente, permite ampliar los conocimientos acerca de la variedad del arte plumario colonial. En este trabajo, se examina las relaciones de estos objetos con objetos plumarios de formas tradicionales de índole indígena, considerando tanto piezas de las épocas precolombina, colonial y moderna como información escrita. En correspondencia con las descripciones precedidas, las características materiales, técnicas e iconográficas serán el centro de atención.

Objetos plumarios y su difusión

La elaboración y el uso de objetos plumarios precolombinos, en las regiones andinas y en el oeste de las cordilleras de América, están documentados ya sea por evidencias arqueológicas o en fuentes escritas. No es el caso de las tradiciones plumarias antiguas del este de los Andes que solo están documentadas en fuentes escritas, aunque existe un repertorio amplio de manufacturas, como adornos corporales y ornamentaciones de objetos o estructuras. Además, se encuentran representaciones variadas de tales ornamentos tanto en el oeste de las cordilleras como en el este.

Para los siglos XVIII y XIX se registra en las crónicas una gran variedad de objetos plumarios influidos por la moda europea y adaptados a las necesidades de la sociedad colonial; es el caso de las imágenes sagradas, los frontales, las mantas y adornos de altares; vestidos de efigies sagradas; marcos de imágenes; sombreros y hamacas, además de adornos de iglesias, de casas y calles (Fernández, 1895 [1726]; Chantre y Herrea, 1901 [2. mitad del s. XVIII]; Uriarte, 1986 [1771]; Silvestre, 1950 [1789]; Eder, 1888 [1791]; Unanue y

Sobreviela, 1963 [1791]; Davie, 1805 [1796 - 1798]; Maw, 1829; Ijurra, 2007 [ca. 1843]).

Para la época moderna, el uso de plumas en adornos corporales, tocados y decoraciones de objetos, está conservado y documentado por medio de objetos y descripciones, sobre todo del este de las cordilleras y también del altiplano (véase Fundação Nacional Pró-Memória [FNPM], 1980; Musée d'Ethnographie y Museum National d'Histoire Naturelle [ME/MNHN], 1985; Escobar, 1993; Gisbert et al., 2003; Callañaupa Álvarez, 2007; Centro de Artes Visuales/Museo del Barro [CAV/MB], 2008). Decoraciones llanas, que cubren totalmente los soportes planos, son raras entre el material disponible, aunque en el altiplano y especialmente en la región del Titicaca (Bolivia), existe una forma particular: la *chakana*, un adorno dorsal de los pueblos aymaras.

La elaboración de objetos con decoraciones llanas de plumas, con repertorios muy ricos, es una tradición remota y extendida en ambos lados de los Andes. Los mosaicos de la época colonial se integran a estas prácticas sudamericanas y coinciden con los objetos plumarios novedosos, mencionados en las fuentes escritas coetáneas; en consecuencia, los mosaicos demuestran un carácter tradicional e inventivo a la vez.

Material de comparación

El conjunto analizado de mosaicos plumarios se califica por dos técnicas de sujeción de las plumas: cosidas al soporte o tejido, e insertadas en tejidos mezclados. Para el tiempo previo a la llegada de los europeos, el uso de hilos de plumas está documentado en la región costera/andina, pero no hay evidencias de la técnica de plumas insertadas, y no se han encontrado para este estudio.

En las descripciones coloniales escritas sobre el contacto temprano y los pueblos indígenas apenas se explican las técnicas aplicadas. Se hablan de hilos de plumas y también de “bordar”, “coser”, “(entre-)tejer” y “enlazar” como prácticas de confección (Betanzos, 1880 [1551]; Pizarro, 1986 [1571]; Andión, 1965 [1595]; Cobo, ca. 1956 [1653]; Figueroa, 1904 [1661]; Techo, 1897 [1673]; Altamirano, 1891 [1715]; Sánchez Labrador 1968 [1767]; Ijurra 2007 [ca. 1843]); pero estas menciones no permiten deducir el procedimiento concreto, y tampoco se explica la técnica de la inserción de plumas. Los jesuitas Bernabé Cobo (1956 [ca. 1653]) y Francisco Javier Eder (1985 [ca. 1772]) realizan alusiones a los inkas y con alta probabilidad a los Baures del noreste actual de Bolivia través de sus escritos, se tiene noticias de la posible existencia de decoraciones extensas de plumas; no obstante, también a este respecto, las fuentes quedan imprecisas.

Objetos de la época colonial con decoraciones de plumas, cubriendo toda la superficie, escasamente son conocidos; sin embargo, para los tejidos de plumas anudadas existe material contemporáneo comparable; por ejemplo los sombreros pertenecientes a la Colección Ruiz y Pavón y a la Colección Expedición al Pacífico del Museo de América de Madrid, suman diez ejemplares (MAM, número de inventario del 13549 a 13558) decorados con hilos de plumas (Fig. 6). Todavía quedan pendientes investigaciones amplias para sus definiciones culturales, pero su procedencia de la Montaña Norteña es muy probable. Entonces, el uso de hilos de plumas cosidos y atados de varias plumas,



en la actualidad es frecuente en muchas regiones.

Figura 6. Detalle del sombrero (MAM, 13554).
Fuente: Colección Ruiz y Pavón del Museo de América.

La otra técnica de plumas insertadas se encuentra igualmente en el material de comparación de las épocas colonial y moderna. Estos objetos se caracterizan por tener soportes tejidos, de varillas o de

fibras. Sin embargo, evidencias de tejidos mezclados con plumas no se han encontrado.

La técnica de anudar y coser plumas es una de las prácticas más extendidas para la confección de manufacturas plumarias en muchas regiones de Sudamérica. En comparación, obras con plumas insertadas son raras y menos atestigüadas.

Por consiguiente, para la comparación de los mosaicos plumarios anudados hay material disponible. En cambio, para los objetos de plumas insertadas, la documentación y conservación es escasa, careciendo, además, de tejidos mezclados como soportes.

La técnica de plumas anudadas

Un análisis detallado de la aplicación de la técnica de plumas anudadas revela diferencias fundamentales. Para la confección de piezas tanto precolombinas como también modernas, se usaban y usan hilos previamente preparados por separado; las fuentes escritas lo atestigüan para el tiempo de los inkas (Pizarro, 1986 [1571]; Cobo, 1956 [ca. 1653]). Como se dijo anteriormente, las plumas están sujetadas por los cálamos doblados en un cordón —de vez en cuando con cordeles auxiliares de cantidad variada— a una distancia regular, de modo que los vexilos se muestran en una misma dirección; después se hilvanan los hilos preparados en filas paralelas o conforme a la decoración encima del soporte, de manera que las plumas construyan una superficie regular y con distintos efectos visuales. Finalmente, se cortan las barbas, definiendo así la ornamentación.

Por el contrario, en la confección de los mosaicos de la época colonial, la sujeción de las plumas en los cordones y el hilvanado son una misma fase de trabajo. Aquí, las plumas están fijadas por un cordel también a una distancia regular, pero los cañones no están doblados, sino recortados después de la aplicación de las plumas. El seguro adicional mediante la resina sustituyó a la sujeción de los cálamos doblados. Esta doble fijación no es usual o necesaria para la elaboración ni de las piezas precolombinas ni de los objetos modernos; en fuentes escritas tampoco se la menciona. Sin embargo, en la elaboración de los sombreros emplumados de la época colonial del Museo de América se empleó esta técnica. Otra característica común entre estas piezas se encuentra, además,

en la distribución de los cordeles, estando siempre paralelos.

Las diferencias entre las técnicas precolombina y moderna, y el procedimiento en la época colonial, son observables también en los mismos hilos de plumas. En objetos de índole indígena, las plumas de cada cordón están uniformes en cuanto a los colores, formas, longitudes y estructuras, la combinación de hilos diferentes lleva a arreglos polícromos y efectos especiales. En cambio, en las piezas de la época colonial, las plumas anudadas son de la misma forma y estructura para conseguir superficies regulares. No obstante, las plumas anudadas al cordón son de distintos colores, realizando de este modo las representaciones; esta característica se observa asimismo en algunos sombreros de plumas (MAM, n° inventario 13549 a 13555).

Por consiguiente, los seis mosaicos parecen continuar la tradición sudamericana de usar hilos de plumas. En cuanto a la fabricación de los hilos de plumas y su aplicación, no se puede averiguar características comunes ni en la comparación con el material precolombino ni en el examen con objetos modernos.

Tejidos mezclados

Si bien no ha sido posible encontrar material de comparación de tejidos mezclados con decoraciones llanas de plumas, merece la pena examinar el soporte usado. La elaboración y la utilización de tejidos mezclados de material lignificado y fibras naturales tienen tradiciones muy remotas y extendidas en Sudamérica en ambos lados de las cordilleras hasta hoy en día. El repertorio abarca esteras, estuches, peines o tocados (véase Ubbelohde-Doering, 1954; Stan, 1964; Zerries, 1980; Kästner, 2009; King, 2012). Las ornamentaciones de estos tejidos son varias incluyendo el uso de hilos mono o polícromos para decoraciones parciales o llanas.

En fuentes escritas de la época colonial de la región del Cusco y de los Llanos de Moxos se mencionan “escudos” emplumados, cuyos soportes consistían en tejidos mezclados (Cobo, 1956 [ca. 1653]; Orellana, 1704; Altamirano, 1891 [1715]; Eder, 1888 [1791]). Es posible que tuvieran decoraciones de plumas a manera de mosaicos; lamentablemente, estas alusiones no permiten precisar la técnica empleada.

En objetos modernos de la Amazonía se encuentran asimismo plumas como elementos ornamentales o constituyentes de tejidos mezclados, pero su aplicación es parcial sin formar mosaicos.

En conclusión, tejidos mezclados con decoraciones llanas de plumas no estuvieron disponibles para realizar una comparación. Además, las descripciones son demasiado imprecisas para reconocer formas semejantes. No obstante, en cuanto al empleo de tejidos mezclados, se puede apreciar relaciones con tradiciones sudamericanas. Asimismo, las evidencias atestiguan que tales manufacturas eran y todavía son decoradas con plumas.

Decoraciones

Observando los ornamentos de los mosaicos, es difícil encontrar material de índole indígena semejante. Las representaciones de los objetos precolombinos son muy estilizadas o geométricas, son motivos zoomorfos y ornitomorfos; también figuran imágenes fantásticas y tal vez antropomorfas, pero no se encuentran elementos vegetales. Las figuras son muchas veces repetitivas o simétricas y ricas en contrastes, apenas se observan escenas y el espectro del colorido es muy matizado y variado.

Hay poca información escrita sobre las características decorativas de objetos plumarios, solo en los Llanos de Moxos las fuentes estudiadas proporcionan indicaciones. Los “escudos” mencionados eran elaborados de manera viva con motivos figurativos, como pájaros, animales y personas actuando (Eder, 1985 [1772]); sobre el acabado del colorido o de las composiciones no se relata nada. Las fuentes no describen tampoco las decoraciones de manufacturas realizadas por el impacto del contacto entre indígenas y europeos. Otra vez solamente hay información sobre imágenes sagradas de la llanura beniana (Eder, 1985 [1772]). Por consiguiente, de la alusión corta que realiza Eder se puede deducir que existían también obras de representaciones figurativas con motivos antropomorfos y de vez en cuando cristianos.

Siete sombreros con plumas (MAM, N° inventario 13549 a 13555) ofrecen elementos comparables, ya que tienen elementos floral-geométricos de puntos, líneas, franjas y triángulos; se usaron los colores primarios, además del blanco y negro.

De la época moderna, el adorno dorsal ya mencionado, la *chakana*, demuestra iconografías muy interesantes. Sobre fondos rojos o azules se observa figuras antropomorfas, zoomorfas y ornitomorfas, como leones o pumas, cocodrilos o iguanas, mariposas, gallos y águilas; además, se encuentran seres fantásticos, como sirenas, águilas bicéfalas o el sol con cara humana. Los motivos están agrupados como en desfiles, orientados frecuentemente hacia el centro, constituido por un sol o un águila bicéfala. Las representaciones son estilizadas y asimétricas.

Por el contrario, los tejidos de plumas anudadas se califican por plasmaciones naturalistas-estilizadas (n° 1 y 11) y por ornamentaciones floral-estilizadas (n° 2, 4 y 5) y floral-geométricas (n° 6). Estos tres tipos de decoraciones no son observables ni en el material precolombino ni en los objetos modernos. Solamente para la decoración floral-geométrica y el colorido del mosaico n° 6, se puede reconocer similitudes con los sombreros emplumados. A excepción de este, no es posible establecer relaciones entre las otras obras y otras piezas plumarias encontradas. La iconografía de las colgaduras recuerda a las alfombras orientales, mientras las representaciones de los tapices n° 2 y 11 imitan claramente dichas alfombras (alfombras de tamaño reducido). El objeto n° 1 indica una tendencia más fuerte de acercamiento al entorno americano, mostrando aves de Sudamérica.

Es difícil encontrar material precolombino para realizar la comparación con los mosaicos de plumas insertadas, considerando las composiciones tan complejas, los acabados estilizados y detallados, y los motivos tan variados. Las *chakanas* muestran similitudes en cuanto a la distribución de los motivos a manera de desfiles alrededor de

un motivo central y asimismo a la elección de motivos —leones, figuras antropomorfas, águilas bicéfalas—, como se ve en las tiras (n° 8, 9 y 10); pero otras características comunes no son reconocibles, ni en los acabados de los motivos, ni en la composición ni en la coloración. Más bien, los acabados de los elementos vegetales en las obras grandes (n° 3, 8, 9 y 10) aluden a objetos de plata de la zona del Cusco; especialmente la composición del frontal (n° 3) se asemeja a los antipendios de plata de esta región.

Las representaciones de los mosaicos indican una influencia muy fuerte de conceptos y tradiciones europeas, que son observables en la consideración de principios de composición, es decir, el empleo de ejes centrales y diagonales, de simetrías centrales y axiales o de la proporción áurea, además de la aplicación de ciertos colores simbólicos, que ocurrió con alta probabilidad conscientemente. Este impacto se percibe sobre todo en los motivos simbólicos dibujados: águilas bicéfalas coronadas, leones, hojas de acantos, corazones, jarrones, flores y un monograma de Jesús. Al contrario de manufacturas de formas indígenas, elementos vegetales y florales juegan un papel iconográfico importante en los dos grupos de mosaicos.

Conclusiones

Hasta ahora no se puede establecer relaciones entre los once mosaicos plumarios de la época colonial y las tradiciones sudamericanas estudiadas, debido a las diferencias muy grandes respecto a la manera de la confección y la decoración. Además, las fuentes escritas son apenas concretas para construir vínculos entre estas manufacturas.

Por falta de material de comparación, la caracterización de la técnica empleada de los tejidos de plumas anudadas como precolombina no es demostrable; relaciones directas con objetos modernos de la Amazonía tampoco son reconocibles. Más bien, parece como si estos ejemplares representaran un tipo nuevo, caracterizado por cambios en cuanto a los objetos, a la técnica y a la iconografía, imitando formas tradicionales. Además, es muy probable que fueran elaborados en un contexto en el cual no había existido una tradición de la utilización de hilos de plumas para decorar objetos o personas; la aplicación de abundante adhesivo apoyaría esta hipótesis. Los sombreros del Museo de América y fuentes escritas pueden facilitar una propuesta de localización de su procedencia; es muy probable que estas piezas fueran confeccionadas en la Montaña Norteña en la zona entre los ríos Marañón y Napo en el norte del actual Perú y en el este de Ecuador.

Objetos comparables de tejidos mezclados con plumas insertadas no estaban disponibles para esta investigación. Sin embargo, la interpretación de la filiación cultural de los mosaicos de plumas insertadas, puede ser deducible con base en las fuentes escritas. Los documentos estudiados indican probablemente relaciones con los “escudos” plumarios de los Llanos de Moxos en el norte y este de Bolivia.

Aunque no se puede relacionar los mosaicos de la época colonial ni en cuanto a la técnica ni respecto a la iconografía con tradiciones indígenas directamente, sin duda éstas formaban una condición fundamental para la elaboración de estos objetos, influida en gran escala por tradiciones y costumbres mentales y visuales europeas. La revisión de fuentes

escritas permite pensar que tales interacciones entre indígenas y europeos fueron posibles sobre todo en las reducciones jesuitas; el frontal de altar corroboraría esta interpretación. Considerando las localizaciones propuestas, la contextualización de los mosaicos en la Misión del Marañón y de Moxos, respectivamente, sería probable.

Los mosaicos de la época colonial son una fuente muy interesante para el estudio de la historia del arte plumario en Sudamérica, sobre todo porque aún para esta época existen lagunas de conocimiento muy grandes.

Aparte de indicaciones acerca del material usado, de la técnica empleada y la iconografía, y sus rasgos especiales y singulares, estas piezas proporcionan información amplia sobre un tema de suma importancia histórica, puesto que reflejan y documentan encuentros entre representantes de grupos indígenas y europeos. Por consiguiente, pueden remitir a detalles de este intercambio intercultural y del cambio cultural en el marco socio-cultural en la Colonia. Para estas reconstrucciones contextuales, los análisis materiales, técnicos e iconográficos son imprescindibles.

Agradecimientos: Prof. Dr. Ursula Thiemer-Sachse, Beatriz Robledo Sanz, Concepción García Sáiz, Ana Castaño Lloris, Nuria Moreu Toloba, Mercedes Amezaga Ramos, Carmen González de Candamo, Margarita Reyes, María Victoria Galvez.

Bibliografía

ALTAMIRANO, Diego Francisco. 1891 [1715]. *Historia de la Misión de los Mojos*, editado por M.V. Ballivian. La Paz. Imprenta de “El Comercio”.

ANDIÓN, Hierónimo de. 1965 [1595]. *Carta del 14.9.1595 (Carta Anua de la Compañía de Jesus. Tucumán. Perú. 1596)*. Relaciones Geográficas de Indias. - Perú, tomo II, editado por M. Jiménez de la Espada, páginas 86 - 113. Madrid. Ediciones Atlas.

ARTELAN RESTAURACIÓN S.L. 2007. *Memoria final de la restauración de diversos bienes muebles pertenecientes al Museo de América de Madrid*. Madrid. Ministerio de Cultura.

BETANZOS, Juan de. 1880 [1551]. *Suma y narración de los Incas que los indios llamaron cacaccuna, que fueron señores de la Ciudad del Cuzco y de todo lo á ella sujeto*, editado por Marcos Jiménez de la Espalda. Madrid. Manuel G. Hernández.

CALLAÑAUPA ÁLVAREZ, Nilda. 2007. *Weaving in the Peruvian Highlands. Dreaming patterns, weaving memories. Cuzco*. Centro de Textiles Tradicionales del Cusco.

CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO (ed.). 2008. *Catálogo Museo de Arte Indígena. Asunción*. Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.

CHANTRE Y HERRERA, José. 1901 [2. mitad del s. XVIII]. *Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español, 1637 - 1767*. Madrid. Imprenta de A. Avrial.

COBO, Bernabé. 1956 [ca. 1653]. *Obras, editado por F. Mateos*. Madrid. Ediciones Atlas.

DAVIE, John Constance. 1805 [1796 - 1798]. *Letters from Paraguay: Describing the settlements of Monte Video and*

Buenos Ayres; The presidencies of Rioja Minor, Nombre de Dios, St. Mary and St. John, etc. etc. with the manners, customs, religious ceremonies, etc. of the inhabitants. Written during a Residence of seventeen Months in that Country. London. G. Robinson, Paternoster-Row.

EDER, Francisco Javier. 1888 [1791]. *Descripción de la provincia de los Mojos en el Reino del Perú, Sacada de los Escritos Póstumos del P. Francisco Javier Eder, de la Compañía de Jesús, Misionero que fue durante quince años entre los mismos Mójos*, editado por Mako. La Paz. Imprenta de “El siglo industrial”.

_____ 1985 [ca. 1772]. *Breve descripción de las reducciones de Mojos*, editado por J.M. Barnadas. Cochabamba. Historia Boliviana.

ESCOBAR, Ticio. 1993. *La belleza de los otros*. Arte Indígena del Paraguay. Asunción. RP Ediciones.

FERNÁNDEZ, Juan Patricio. 1895 [1726]. *Relación Historial de las Misiones de Indios Chiquitos, que están de Cargo de los Padres de la Compañía de Jesús de la Provincia del Paraguay*. Madrid. Librería de Victoriano Suárez.

FIGUEROA, Francisco de. 1904 [1661]. *Relación de las Misiones de la Compañía de Jesús en el país de los Maynas*. Madrid. Victoriano Suarez.

FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA (ed.). 1980. *Arte plumária do Brasil. Brasília*. Ministerio de Relações Exteriores [et al.].

GISBERT, Teresa, Silvia ARCE y Martha CAJÍAS. 2003. *Textiles en los Andes Bolivianos*. La Paz. Fundación Cultural Quipus.

IJURRA, Manuel. 2007 [ca. 1843]. *Viajes a las montañas de Maynas, Chachapoyas y Pará*. Vía de Amazonas (1841 - 1843). Lima. Seminario de Historia Rural Andina. UNMSM.

KÄSTNER, Klaus-Peter. 2009. *Amazonien. Indianer der Regenwälder und Savannen*. Dresden. Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen.

KING, Heidi. 2012. *Peruvian Featherworks. Art of the Precolumbian era*. New Haven – London. Yale University Press.

MAW, Henry Lister. 1829. *Journal of a Passage from the Pacific to the Atlantic, crossing the Andes in the Northern provinces of Peru, and descending the river Marañon, or Amazon*. London. John Murray.

MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE y MUSEUM NATIONAL d'HISTOIRE NATURELLE (ed.). 1985. *L'art de la plume: Indiens du Brésil. Genève/Paris*. Musée d'Ethnographie/Museum National d'Histoire Naturelle.

Museo de América. s. a. Inventario/Búsqueda General. <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MAM> (16 febrero 2015).

Museo Nacional de Colombia. 2013. Pieza del mes. Septiembre 2006. (28 junio). <http://www.museonacional.gov.co/coleccion/pieza-del-mes/coleccion-pieza-del-mes-2006/Paginas/Septiembre%2006.aspx> (16 febrero 2015).

PIZARRO, Pedro. 1986 [1571]. *Relación del Descubrimiento y Conquista de los Reinos del Pirú y del Gouierno y Horden que los Naturales tenían y Tesoros que en ellos se hallaron y de las demas Cosas que en el an çubçedido hasta el Día desta Fecha*, editado por G. Lohmann Villena. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

ORELLANA, Antonio de. 1704. *Relación Summaria de la Vida, y Dichosa Muerte del U. P. Cypriano Baraze de la Compañía de Jesus. Muerto á Manos de Barbaros en la Mission de los Moxos de la Provincia del Perú*. Lima. Imprenta Real de Joseph de Contreras.

SÁNCHEZ LABRADOR, José. 1767 [1968]. *Peces y aves del Paraguay Natural ilustrado, editado por M.N. Castex*. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora S. A.

SILVESTRE, Francisco. 1950 [1789]. *Descripción del Reyno de Santa Fe de Bogotá*. Bogotá. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.

STAN, Ina van. 1964. *Ancient Peruvian Tapestries with Reed Warps*. *Archaeology* 17, 4, páginas: 257 - 261.

TECHO, Nicolás de. 1897 [1673]. *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*, editado por M. Serrano y Sanz. Madrid – Asunción. A. de Uribe y Compañía.

UBBELOHDE-DOERING, Heinrich. 1954. *The Art of Ancient Peru*. New York. Frederick A. Praeger.

UNANUE, Hipolito y Manuel SOBREVIELA. 1963 [1791]. *Historia de las misiones de Caxamarquilla*, editado por F. de Lejarza. Madrid. Ediciones José Porrua Turanzas.

URIARTE, Manuel Joaquín. 1986 [1771]. *Diario de un misionero de Maynas*. Iquitos. IIAP-CETA.

ZERRIES, Otto. 1980. *Unter Indianern Brasiliens. Sammlung Spix und Martius 1817 - 1820*. Innsbruck. Pinguin-Verlag.

Caracterización tecnológica de flechas y lanzas de ocho grupos étnicos de las Tierras Bajas de Bolivia

Elsa Valeria Antezana Soria¹ y Patricia Elena Ascarrunz Medina²

Resumen

El presente estudio se enfocó en el análisis de veintinueve flechas y diecisiete lanzas del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). La muestra pertenece a ocho grupos étnicos: Araona, Ayoréode, Chimán, Guarayo, Moré Chapacura, Pacahuara, Pano Yaminawa y Sirionó. El objetivo es realizar una caracterización tecnológica de las muestras de cada grupo étnico, a partir de su morfología, materias primas y técnicas de manufactura, haciendo énfasis en las plumas y su tratamiento. Este análisis permitió determinar que por un lado existen grandes similitudes en cuanto a técnicas, formas y materias primas, mientras que a nivel micro se evidencian las preferencias de cada cultura, muchas veces combinando técnicas distintas o eligiendo una forma o material sobre otro, particularidades que cohesionan el conjunto de flechas y lanzas de un grupo. También se observó la tendencia de algunos grupos a tomar elementos de otros, consiguiendo una producción heterogénea. El hecho de que existan técnicas de manufactura compartidas entre grupos de familias lingüísticas distintas, nos hace repensar el supuesto de que las técnicas deben mantener una relación exacta con fronteras culturales fijas.

Palabras claves: Flechas, lanzas, empuñadura, sujeción y plumas.

Introducción

Bolivia cuenta con treinta y seis grupo étnicos, veinticuatro en la Amazonía, muchos pertenecen a la misma familia lingüística (Querejazu, 2002). Estas culturas mantienen una estrecha relación con el ecosistema que los rodea, identificándose a ellos mismos como parte de la naturaleza y recurriendo a la misma para elaborar su cultura material, de la cual forman parte las lanzas, flechas y arcos, objetos utilizados en actividades de subsistencia, como lo la caza y la pesca (Díaz, 2012).

-
- 1 Licenciada en Arqueología por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), consultora independiente, áreas de interés: arqueología histórica y gestión de patrimonio cultural. Correo electrónico: valeria1486@gmail.com.
 - 2 Licenciada en Biología por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), consultora independiente, áreas de interés: manejo y conservación de fauna silvestre. Correo electrónico: pambsb85@gmail.com.

Desde una perspectiva funcional, en lanzas y, principalmente en flechas, la pluma es una materia prima esencial porque permite aumentar la distancia y velocidad, además brinda mayor estabilidad en la trayectoria (Lyon, 1991). Sin embargo, en las Tierras Bajas, además de cumplir una función práctica, las plumas están asociadas a la ritualidad de cada cultura (Martínez y Mora, 2000), como es el caso de los Ayoréode, que creen que los guerreros viven en las aves y el uso de su plumaje les otorga poder (Bórmida y Califato, 1978). Del mismo modo, es conocido el respeto y miedo que sienten hacia la sangre y las plumas, por esta razón existen flechas de golpe que solo aturden al ave, sin hacerla sangrar (Bórmida y Califato, 1978; Martínez y Mora, 2000 y Ryden, 1942).

Al haber mencionado que uno de nuestros objetivos es la identificación taxonómica de las plumas usadas, se debe indicar que desde un punto de vista ornitológico, el reconocimiento del plumaje es una de las maneras más comunes de identificar las diferentes especies de aves; no obstante, la identificación de especies a partir de las plumas individuales se complica porque las plumas varían dentro del cuerpo del ave ya sea por dimorfismos sexuales, la edad o incluso se observan diferencias según la época de muda del individuo (Laybourne y Dove, 1994; Senar, 2004).

Objetivos

El objetivo general del presente estudio es identificar variaciones y semejanzas entre flechas y lanzas de cada uno de los grupos étnicos mencionados, a partir de su materialidad y tecnología, con un enfoque en las plumas utilizadas y en el tratamiento de fijación al astil de la flecha.

Los objetivos secundarios son: 1) determinar las características morfológicas y tecnológicas usadas por cada grupo étnico; 2) reconocer, de manera general, las materias primas utilizadas y por último, 3) identificar la variación en el uso de plumas según su taxonomía por grupo étnico.

Identificación de tipos, materias primas y técnicas de manufactura

En el presente estudio se realizó un análisis visual de veintinueve flechas y diecisiete lanzas del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, la muestra tiene, en términos generales, un buen estado de conservación y presentan un alto nivel de integridad. El conjunto de flechas y lanzas pertenece a ocho grupos étnicos bolivianos: Araona (6 lanzas), Ayoréode (6 flechas y 4 lanzas), Chimán (10 flechas), Guarayo (2 flechas), Moré Chapacura (6 flechas), Pacahuara (3 flechas), Pano Yaminawa (6 lanzas) y Sirionó (2 flechas y 1 lanza).

Estos grupos étnicos se encuentran actualmente en una o dos regiones biogeográficas (Fig. 1) (Navarro y Maldonado, 2001). Cada una de estas regiones, presenta similitudes y diferencias en cuanto a la avifauna presente.

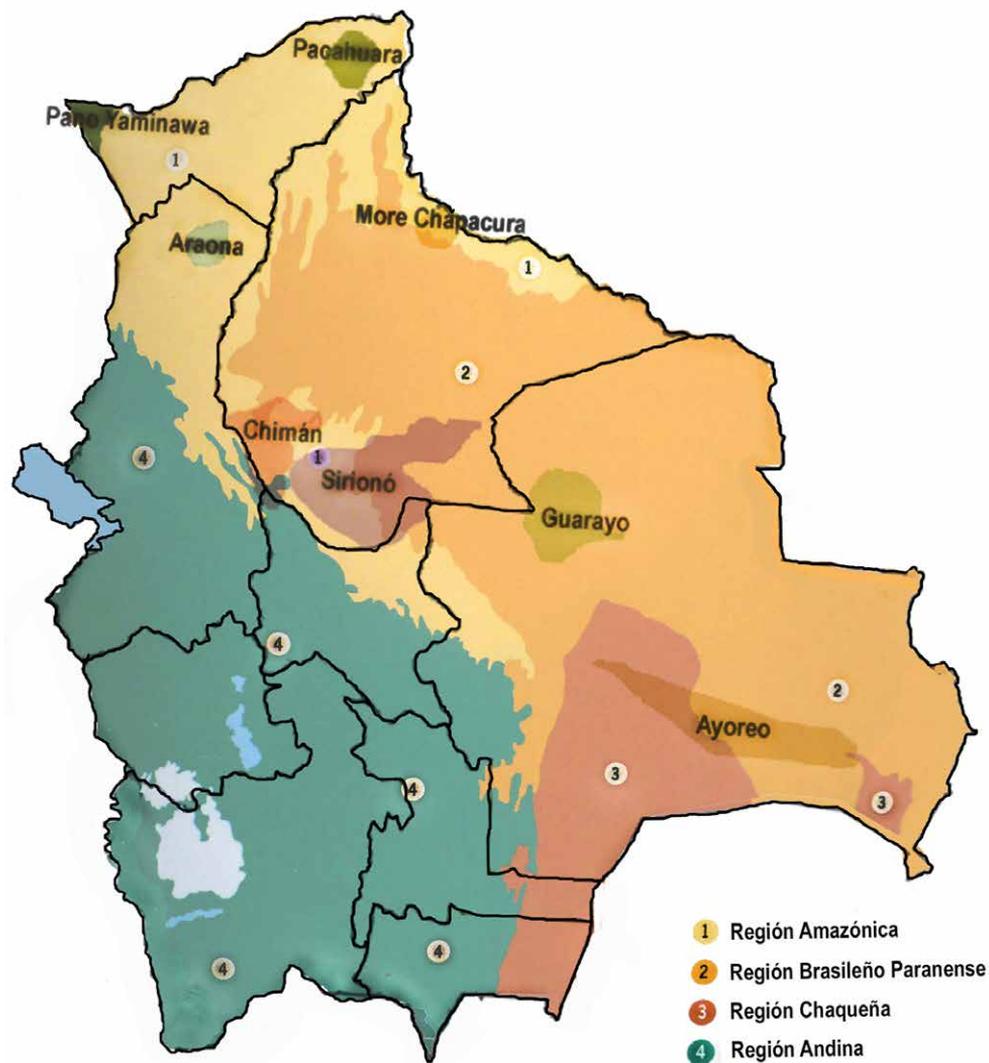


Figura 1: Grupos étnicos estudiados ubicados en su región biogeográfica actual. Fuente: Elaboración propia

Inicialmente, se separó la muestra diferenciando entre flechas y lanzas, en consecuencia es necesario puntualizar que para realizar una caracterización de estos objetos, se debe conocer sus partes. Las flechas están conformadas por la punta, el fuste (parte del astil), en el extremo inferior del astil se encuentran la pluma y el culatín, con una muesca donde se introduce la cuerda del arco (Lyon, 1991: 72). La punta es la parte más importante de una lanza, posee bordes cortantes y filos, suele estar unida a un astil que en un extremo lleva una culata plana (Dohrenwend, 2007: 9-10). En América, existen ejemplos de lanzas que poseen una pluma (Bórmida y Califano, 1978; Ryden, 1941 y Monje, 1978).

La clasificación de flechas y lanzas se realizó de acuerdo a la morfología de la punta como principal fuente de diferenciación, puesto que es la particularidad con mayor variabilidad, mientras otras no presentan muchos cambios. Se distinguieron seis tipos de flechas: a) punta arpón, b) punta de triple arpón, c) punta cónica, d) punta aserrada, e) punta lanceolada y f) punta aguja (Fig. 2). También se diferenciaron cuatro tipos de lanzas: a) punta de arpón; b) punta de arpón doble; c) punta aserrada y d) punta lanceolada (Fig. 3).

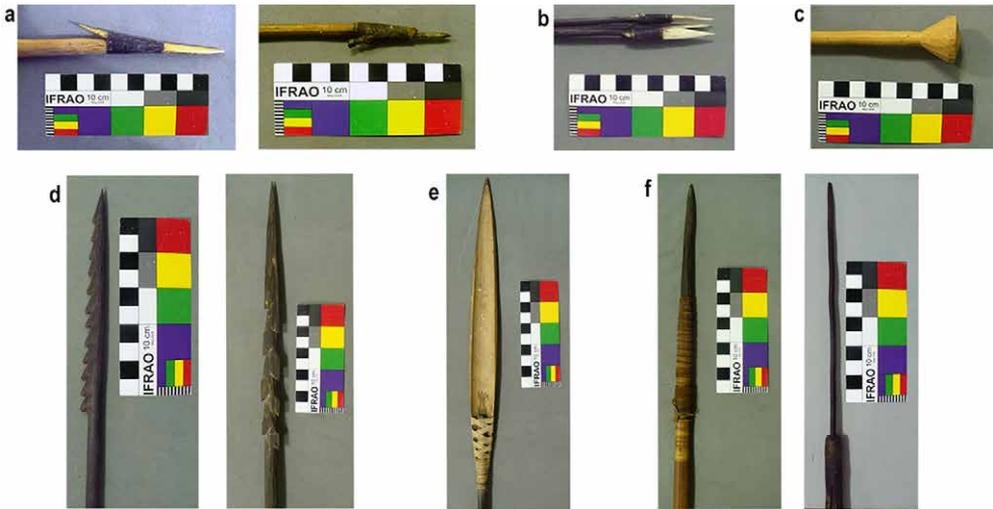


Figura 2: Tipos de flechas. a) punta arpón; b) punta de triple arpón; c) punta cónica; d) punta aserrada; e) punta lanceolada y f) punta aguja

Los materiales utilizados para puntas de lanzas y flechas son diversos, destaca el uso de madera, entre las que se pudo identificar la especie *Bactris gasipaes* o *chonta*. También, existen ejemplos elaborados en caña o junco, elemento comúnmente usado en el astil de las flechas y las lanzas. Otras puntas fueron realizadas con fragmentos de hueso, clavo industrial y alambre de bronce.

Entre las técnicas de manufactura de la punta se distinguen: el **afilado** empleado en puntas de hueso (arpón y triple arpón) o alambre de bronce (aguja). El **tallado**, únicamente utilizado en puntas de madera (aserradas, lanceoladas, aguja y doble arpón), mientras que el **recortado** es frecuente en las puntas de junco (lanceoladas), técnica también presente en puntas hechas con un clavo (arpón), que son **recortadas y martilladas** hasta darle filo.

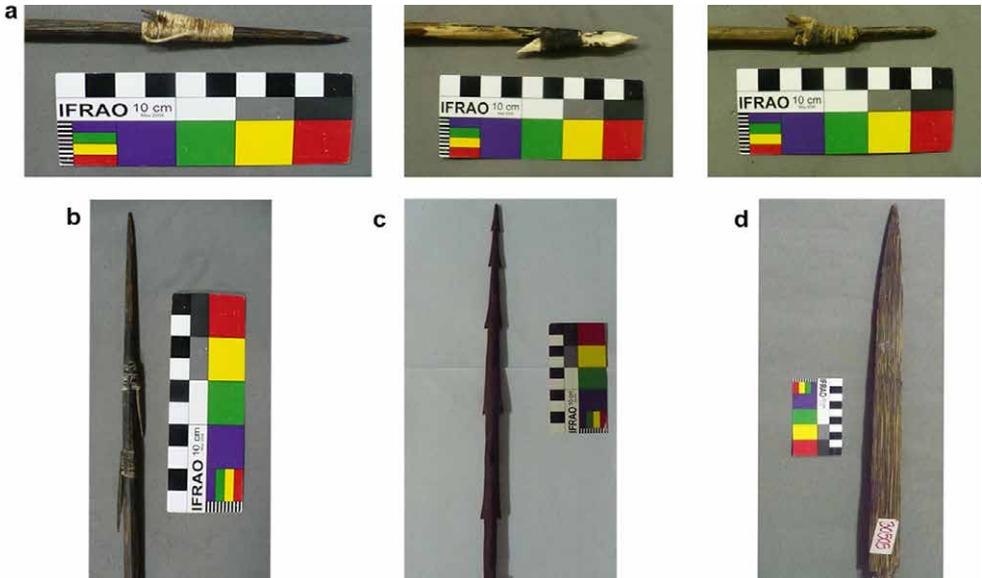
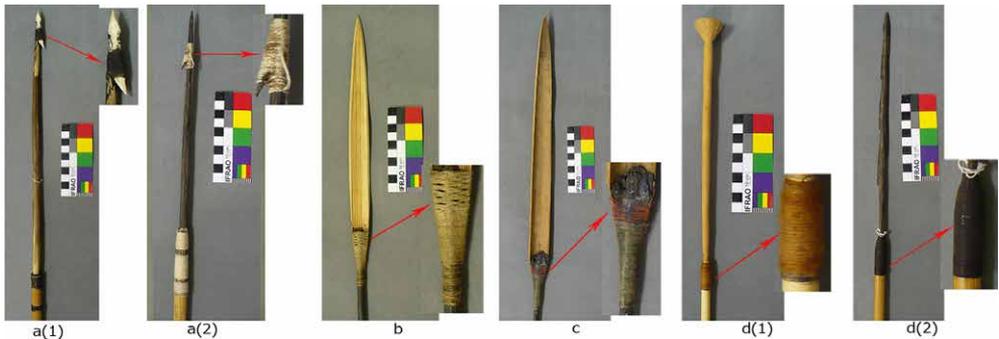


Figura 3. Tipos de lanzas. **a)** punta de arpón; **b)** punta de arpón doble; **c)** punta aserrada y **d)** punta lanceolada

La punta arpón suele ser enmangada mediante la técnica del **entorchado simple** con hilo de algodón o fibra vegetal, puede estar cubierta con resina, a veces el entorchado se realiza por encima de una capa delgada de resina que la mantiene pegada al astil. Otra técnica es el **entorchado cruzado**, menos frecuente y usado en puntas lanceoladas, realizado con hilo de algodón, sobre resina. En estas puntas también se presenta la técnica del **pegado y entorchado simple**, el pegado se realiza con cera o resina, que se refuerza con un entorchado. Las puntas aserradas y de aguja son **introducidas al astil y sujetas por un entorchado simple** de hilo de algodón o fibra vegetal sobre una capa de resina y en pocos casos, cubierto por esta (Fig. 4).

Figura 4. **a** (1) entorchado simple cubierto con resina; **a** (2) entorchado simple por encima de resina; **b)** entorchado cruzado sobre resina; **c)** pegado y entorchado simple; **d** (1) introducidas al astil y sujetas con un entorchado simple sobre resina; **d** (2) introducidas al astil y sujetas con un entorchado simple cubierto por resina.



Para la identificación de las plumas se recurrió a métodos tradicionales basados en atributos macroscópicos: patrones en la coloración, tamaño, procedencia dentro del cuerpo del ave, etc. (Chandler, 1916; Robertson et al., 1984 y Dove, 1997). La ventaja de estos métodos tradicionales es su bajo costo y su relativa fácil ejecución, su desventaja es su rango de error. En este caso, ya que la mayoría de las plumas fueron recortadas, tratadas o están maltratadas, su identificación es dificultosa, razón por la que se recomienda el uso de métodos genéticos para resultados concluyentes (Rudnick et al., 2007).

Para una descripción de las flechas y lanzas, las plumas se diferenciaron entre: plumas de vuelo, largas y duras, ubicadas en las alas (remeras) y cola (timoneras) y plumas coberteras, más pequeñas, localizadas encima de las de vuelo, cubriendo el cuerpo del ave.

La mayor parte de las plumas de vuelo registradas, fueron **recortadas horizontalmente**, en muchos especímenes se retiró el raquis, la pluma se dispuso de forma paralela o helicoidal en el astil. En contraposición, la mayoría de las plumas coberteras se encuentran enteras, los ejemplos de recortados presentan un **corte recto** en la punta (Fig. 5).



Figura 5. a) Pluma de Familia *Psittacidae*, recortada horizontalmente, con raquis, paralela al astil (Moré); b) Pluma de la especie *Parabuteo unicinctus*, sin raquis, cortada horizontalmente, paralela al astil (Chimán); c) Pluma marrón, recortada horizontalmente, sin raquis, dispuesta de forma helicoidal (Pacahuara); d) Plumitas coberteras, en el culatín, recortadas en las puntas (Chimán).

Se determinaron tres técnicas de sujeción de la pluma de vuelo al astil: **a) entorchado simple cubierto con resina**, realizado con hilo de algodón o fibra vegetal, se observa esta técnica en dos formas: 1) realizado únicamente en los extremos de la pluma; 2) entorchado dispuesto entre las barbas de la pluma; **b) pegado y entorchado simple**, la pluma es pegada al astil con resina y sujeta con un entorchado simple entre las barbas y **c) entorchado simple y anudado** con hilo de algodón, fibra vegetal o cálamo de pluma se realiza en uno o ambos extremos, en la parte central se hacen varios puntos de sujeción anudados (Fig. 6).



Figura 6. a (1) entorchado simple cubierto por resina en los extremos; a (2) entorchado simple entre las barbas, cubierto con resina; b) pegado y entorchado simple entre las barbas, c) entorchado simple (de cáamo) en los extremos y puntos de fijación por anudado.



Figura 7. Técnica de pegado y entorchado simple y discontinuo

Para el tratamiento de las plumas coberteras se registraron dos técnicas, la primera es el **entorchado cubierto con resina**, ya descrito previamente; la segunda es el **pegado reforzado con un entorchado simple y discontinuo** de hilo de algodón, fibra vegetal o lana sintética (Fig. 7).

Variabilidad al interior de cada grupo étnico

Los Araona de la familia lingüística Tacana fue diezmada en el siglo XIX por la explotación cauchera. En 1958 el Instituto Lingüístico de Verano (ILV) localizó a los Araona y realizó una evangelización forzosa, prohibiendo su música, danzas, cosmogonía y medicina (Camacho, 2010). Muchos aspectos culturales se perdieron³ y fueron reemplazados por otros pertenecientes a Cavineños o Tacana, de donde nace la estructura basada en capitanías (Camacho, 2010). Actualmente se encuentran en el departamento de La Paz, municipio de Ixiamas, región amazónica, en la parte alta del río Manuparé, Tierras Comunitarias de Origen (TCO) Araona. Su subsistencia se basa en la caza y pesca, actividades donde utilizan el arco y la flecha, estas actividades se complementan con la recolección y siembra (Navarro y Maldonado, 2011).

En el siguiente cuadro se detallan las características de las lanzas araona estudiadas.

CUADRO 1. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LAS LANZAS ARAONA ESTUDIADAS

Tipo, tamaño y peso	Punta		Pluma	
	Material y técnica	Enmangue	Tipo de pluma, alteraciones y ubicación	Técnica de sujeción
Arpón 219,9 cm 0,13 kg	Hueso hervido y afilado en la punta.	Entorchado simple de hilo de algodón, cubierto con resina.	De vuelo, entera, paralela, sin raquis, a 8,1 cm del culatín, de coloración crema.	Entorchado simple con hilo negro y cubierto con resina.
Lanceolada 222,4 cm 0,13 kg	Caña recortada.	Pegado con cera, entorchado simple de fibra vegetal y cubierto con resina.	De vuelo, cortada, paralela, sin raquis, a 8,4 cm del culatín, de coloración marrón y crema.	Entorchado simple de hilo negro y cubierto con resina.
Lanceolada 160,7 cm 0,37 kg	Tallada en una sola pieza de madera.	Sin enmangue.	De vuelo, cortada, paralela, sin raquis, a 24,3 cm del culatín, manchas marrones y cremas. Coberteras enteras en el culatín y astil, rojas y turquesas.	Pluma: pegada con resina y con entorchado simple con hilo rojo. Cobertera: entorchado simple de lana blanca.
Aserrada 160 cm 0,23 kg	Tallada en una sola pieza de madera.	Sin enmangue.	Coberteras, enteras, a 19,3 cm del culatín, 2 rojas, 1 amarilla, 1 blanca y 4 verdes.	Entorchado simple discontinuo de lana sintética roja.
Lanceolada 160,4 cm 0,28 kg	Tallada en una sola pieza de madera.	Sin enmangue.	Coberteras enteras, a 19,4 cm del culatín, 1 celeste base blanca, 3 verdes y 5 rojas.	Entorchado simple discontinuo de lana sintética celeste.
Lanceolada 217,4 cm 0,10 kg	Caña recortada.	Entorchado simple de fibra vegetal, cubierto con resina.	De vuelo, cortada, paralela, sin raquis, a 6,3 cm del culatín, coloración azul, amarilla, gris y roja, especie: <i>Pittacidae</i> , <i>Ara sp.</i>	Entorchado simple de hilo negro, cubierto por resina.

Los Ayoróode, nombre que se dan a sí mismos (Diez, 2011), pertenecen a la familia lingüística Zamuco. Habitan en las provincias de Chiquitos, Ñuflo de Chávez y Germán Busch, en la región ecológica Brasileño Paranaense y Chaqueña (Navarro y Maldonado, 2011). Tradicionalmente son un grupo cazador-recolector, aunque en la actualidad la agricultura es su principal fuente de subsistencia. Al no estar cerca de ríos no practican la pesca habitualmente (Diez, 2010).

La lanza originaria, *asóre*, es de madera, de 1,80 m, fabricada del árbol de *nímó*, la punta es piramidal, de tres a seis lados; otra lanza tiene punta de varilla (*obsnáí*: aguja), de 1,50 m, elaborada con una varilla de hierro (Bórmida y Califano, 1978: 51). El nombre genérico de las flechas es *nakasná*, una de madera dentada, es llamada *dokohouhié*, existe otra con punta de alambre (para la caza de animales grandes) y la flecha embotante (para caza de aves). Las plumas usadas son de pavo común, buitre, loro u otros, son cortadas longitudinalmente y fijadas al astil con cera y ataduras (Bórmida y Califano, 1978: 52-54).

El conjunto de flechas (Cuadro 2) y lanzas (Cuadro 3) descritas a continuación, resaltan las flechas aserradas o *dokohouhié* y flechas aguja, hechas con alambre de bronce.

CUADRO 2. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LAS FLECHAS AYORÉODE ESTUDIADAS

Tipo, tamaño y peso	Punta Material y técnica	Enmangue	Pluma Tipo de pluma, alteraciones y ubicación	Técnica de sujeción
Aguja 95 cm 0,06 kg	Alambre de bronce, afilado.	*Entorchado simple de fibra vegetal, cubierto con resina.	De vuelo, cortada, paralela, con raquis, a 6,3 cm del culatín. Marrón.	Entorchado simple de fibra vegetal y cubierta con resina negra.
Aserrada 125,4 cm 0,09 kg	Madera tallada.	*Entorchado simple de fibra vegetal sobre resina.	De vuelo, cortada, paralela, con raquis, a 7,6 cm del culatín. Marrón y crema.	Pegada con resina negra y sujeta con un entorchado simple de fibra vegetal.
Aserrada 128,8 cm 0,07 kg.	Madera tallada.	*Entorchado simple de fibra vegetal y cubierto con resina negra.	De vuelo, cortada, paralela, con raquis, a 3 cm del culatín. Marrón.	Pegada con resina y entorchado con fibra vegetal.
Aguja 98 cm 0,07 kg	Alambre de bronce, afilado.	*Entorchado simple de fibra vegetal sobre resina.	De vuelo, cortada, paralela, con raquis, a 2,5 cm del culatín. Marrón.	Entorchado simple de fibra vegetal y cubierto por resina negra.
Aserrada 94,5 cm 0,06 kg	Madera tallada.	*Entorchado simple de fibra vegetal, encima de resina.	De vuelo, cortada, paralela, sin raquis, a 3,5 cm del culatín. Roja, azul y gris. Especie: <i>Psittacidae, Ara sp.</i>	Entorchado simple de fibra vegetal y pegada con resina negra.
Aserrada 82,4 cm 0,01 kg	Madera tallada.	Introducida en la caña.	De vuelo, cortada, paralela, sin raquis, a 15,4 cm del culatín. Marrón.	Pegada con resina negra y entorchado simple de hilo.

* La punta fue previamente introducida en la caña (astil)

CUADRO 3. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LAS LANZAS AYORÉODE ESTUDIADAS

Tipo tamaño y peso	Punta		Pluma	
	Material técnica	Emmangue	Tipo de pluma, alteraciones y ubicación	Técnica de fijación
Lanceolada 180,6 cm 0,09 kg	Caña recortada.	Entorchado simple (anverso) cruzado (reverso) de fibra vegetal	De vuelo, en astil, cortada, colocada en forma helicoidal, con raquis, a 27,5 cm del culatín. Marrón.	Pegada con resina y entorchado simple de hilo.
Aserrada 146,4 cm 0,04 kg	Madera tallada.	*Entorchado simple de lana (azul y amarillo).	De vuelo, cortada, paralela, con raquis, a 16 cm del culatín. Marrón y crema.	Entorchado simple de hilo y cubierto con resina.
Aserrada 121,8 cm 0,05 kg	Madera tallada.	*Entorchado simple de hilo de algodón sobre resina.	De vuelo, cortada, helicoidal, a 3 cm del culatín, con raquis, roja, azul y gris, <i>Pittacidae</i> , <i>Ara sp.</i> Coberteras enteras, en el culatín y astil, 6 amarillentas base gris, 4 rojas y 1 azul.	Entorchado simple de fibra vegetal, cubierto por resina negra. Coberteras: entorchado simple con hilo de algodón.
Aserrada 157,1 cm 0,05 kg	Madera tallada.	* Entorchado simple de hilo de algodón (crudo y rojo).	De vuelo, cortada, paralela, con raquis, a 16 cm del culatín. Marrón.	Entorchado simple de hilo y cubierto por resina.

* La punta fue previamente introducida en la caña (astil)

Los Chimán pertenecen a la familia lingüística Mosestén. Se sitúan en los bosques húmedos de los municipios de San Borja, Rurrenabaque, Moxos y Yacuma del departamento del Beni, en las regiones amazónica y Brasileño Paranaense, en la TCO Chimán (Navarro y Maldonado, 2011). Su subsistencia se basa en la caza, pesca, recolección y agricultura (Diez, 2011). Son documentadas diversas clases de flechas: aquellas con hoja ancha de *tacuará*, para animales grandes; flechas largas con cabeza de *chonta* fina, para animales pequeños y peces; y flechas con cabeza de madera, para golpear sin penetrar, conservando el plumaje del ave (Castillo, 1988; Diez y Murillo, 1998).

Entre la muestra de flechas chimán analizadas destacan la presencia de 2 flechas de golpe (denominadas en este estudio como puntas cónicas), entre otras flechas descritas en el siguiente cuadro.

CUADRO 4. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES EN LAS FLECHAS CHIMÁN ESTUDIADAS

Tipo, tamaño y peso	Punta		Pluma	
	Material	técnica Enmangue	Pluma, alteraciones y ubicación (con relación al culatín)	Técnica de sujeción
Arpón 144,2 cm 0,07 kg	Hueso afilado.	Entorchado simple de hilo, cubierto por resina negra.	De vuelo, cortada, paralela, con raquis, marrón y crema, a 1 cm, coberteras, cortadas, rojas.	Entorchado simple de cálamo y 3 puntos anudados.
Forma cónica 118,8 cm 0,3 kg	Madera tallada.	*Entorchado simple de lana de camélido marrón sobre resina.	De vuelo, cortada, paralela, con raquis, a 15,5 cm, roja, azul y gris, especie: <i>Ara sp.</i> Coberteras amarillas y rojas.	Pegada con resina y entorchada con hilo negro.
Forma cónica 120,5 cm 0,05 kg	Madera tallada.	*Entorchado simple de hilo de algodón sobre resina.	De vuelo, cortada, paralela, sin raquis, a 17,7 cm, marrón y blanca, especie: <i>Parabuteo unicinctus</i> . Coberteras rojas y grises.	Pegada con resina y entorchado simple con hilo negro.
Lanceolada 173,6 cm 0,06 kg	Caña recortada.	Entorchado simple y cruzado de algodón.	De vuelo, cortada, paralela, sin raquis, a 21,1 cm, amarilla, azul y gris, especie: <i>Ara sp.</i> Coberteras enteras amarillas.	Pegada con resina y entorchada con hilo blanco.
Aserrada 143,1 cm 0,04 kg	Madera tallada.	*Entorchado simple de hilo de algodón sobre resina.	De vuelo, cortada, helicoidal sin raquis, a 18,6 cm, negra y verde. Coberteras enteras, rojas con base gris.	Pegada con resina y entorchado simple con hilo negro.
Lanceolada 144,9 cm 0,05 kg	Caña recortada.	Entorchado simple y cruzado de algodón.	De vuelo, cortada, helicoidal, sin raquis, a 17,8 cm, blanca. Coberteras enteras amarillas.	Pegada con resina y entorchado simple con hilo negro.
Aserrada 171,4 cm 0,07 kg	Madera tallada.	*Entorchado simple con hilo de algodón sobre resina.	De vuelo, cortada, helicoidal sin raquis, a 19,5 cm, amarilla, azul y gris, especie: <i>Ara sp.</i> Coberteras enteras, 2 amarillas y 1 turquesa.	Pegada con resina y entorchado simple con hilo negro.
Aserrada 171,1 cm 0,10 kg	Madera tallada.	*Entorchado con hilo de algodón sobre resina.	De vuelo, cortada, paralela, sin raquis, a 21,2 cm, marrón y crema. Especie: <i>Parabuteo unicinctus</i> .	Pegada con resina y entorchado simple con hilo negro.
Aserrada 118,2 cm 0,02 kg	Madera tallada.	*Entorchado simple de lana sintética blanca sobre resina.	De vuelo, cortada, paralela, sin raquis, a 16,7 cm, negra y verde. Coberteras, cortadas, grises verdosas.	Entorchado simple con hilo y cubierta con resina.
Aserrada 119,2 cm 0,02 kg	Madera tallada.	*Entorchado simple de lana sintética blanca sobre resina.	De vuelo, cortada, paralela, sin raquis, a 16,1 cm, negra y verde. Coberteras, cortadas, grises verdosas.	Entorchado simple de hilo y cubierta con resina.

*La punta fue previamente introducida en la caña (astil)

Los Guarayo de la familia lingüística Tupi Guaraní están ubicados en el departamento de Santa Cruz, en la provincia de Guarayos, municipios de Ascensión de Guarayos, Urubichá y El Puente, en la región Brasileño Paranaense (Navarro y Maldonado, 2011). Al momento de instaurarse las misiones, muchos de los guarayos olvidaron sus actividades de subsistencia tradicionales como la caza y adoptaron la agricultura y ganadería como principales medios de subsistencia (Diez, 2011). Se conoce que sus flechas fueron hechas para la caza y pesca, elaboradas únicamente por hombres, las flechas de madera eran para aves y pequeños mamíferos, también utilizan el arco y flecha para la pesca, en esta actividad emplean el veneno de *ochobó* eventualmente, las anguilas son pescadas con lanza cortas y largas (Nordenskiöld, 2003 [1922]: 117).

El análisis de flechas guarayo se redujo a dos especímenes, descritos a continuación.

CUADRO 5. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES EN LAS FLECHAS GUARAYO ESTUDIADAS

Tipo, tamaño y peso	Punta		Pluma	
	Material técnica	Enmangue	Tipo de pluma, alteraciones y ubicación	Técnica de sujeción
Lanceolada 184,3 cm 0,08 kg	Caña recortada.	Entorchado cruzado de hilo de algodón sobre resina.	De vuelo, cortada, paralela, sin raquis, a 3,1 cm del culatín, franjas marrones y cremas.	Entorchado simple con hilo de algodón en los extremos.
Aserrada 147,7 cm 0,05 kg	Madera tallada	Introducida en la caña, entorchado simple de hilo de algodón y cubierto con resina.	De vuelo, cortada, helicoidal, sin raquis, a 0,5 cm del culatín, franjas marrones y cremas.	Entorchado simple con hilo de algodón en los extremos, cubierto por resina negra.

Los Moré Chapacura pertenecen a la familia lingüística Moré, se ubican en el departamento del Beni, en la provincia Mamoré, municipio de Puerto Siles (Diez, 2011), en las regiones ecológicas de la Amazonía y Brasileño Paranaense (Navarro y Maldonado, 2011). Pertenecen a la TCO Moré y tienen una alta vulnerabilidad, por su baja población de 64 habitantes y la invasión de ganaderos, siringueros, pescadores, madereros, etc. (Diez, 2011).

Entre las flechas de púa de hueso sobresale la *ut síu*, de tres puntas, usada para la pesca (Leigue, 1957: 60-65). En la caza de animales grandes, se usa la *muiyim* con asta de madera de palma y una púa de hueso (Ryden, 1942: 44). Mientras que entre las flechas de bambú, se destaca la *tapam papát* usada como puñal (Leigue, 1957: 61). Se conoce una flecha fabricada de una raíz bulbosa, llamada *taki kiwo* (*táqui* embate, *kiwo* bambú) y es usada en aves (Leigue, 1957: 61; Ryden, 1942: 44-45). Las aves cazadas son el pavo silvestre, papagayos, loros, perdices grandes, patos, garzas o zambullidores y aves de rapiña, de estas últimas solo usan sus plumas en flechas y accesorios (Leigue, 1957: 60-63).

El conjunto de flechas More estudiado es descrito en el cuadro hallado a continuación,

en el que sobresale la flecha de triple arpón o *ut síu*, también se encuentran las *tapam papát* (lanceolada).

CUADRO 6. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LAS FLECHAS MORÉ CHAPACURA ESTUDIADAS

Tipo, tamaño y peso	Punta		Pluma	
	Material y técnica	Enmangue	Tipo de pluma, alteraciones y ubicación	Técnica de sujeción
Triple arpón 84,6 cm 0,04 kg	Hueso afilado.	Entorchado simple con hilo de algodón, cubierto por resina negra.	De vuelo, cortada, paralela, con raquis, a 0,3 cm del culatín, especie: <i>Ana sp.</i> Coberteras enteras en el culatín, 1 amarilla y blanca, 1 roja y blanca, 1 celeste y gris.	Entorchado simple en los extremos, sectores cubiertos con resina negra y 2 puntos de sujeción anudados.
Arpón 84,4 cm 0,02 kg	Hueso afilado.	Entorchado simple con hilo de algodón, cubierto por resina negra.	De vuelo, cortada, paralela, con raquis, a 0,4 cm del culatín, especie: <i>Ana sp.</i> Coberteras enteras en el culatín y cuerpo, 5 rojas, 5 amarillas y 1 azul.	Entorchado simple en los extremos, sectores cubiertos con resina negra y 3 puntos de sujeción anudados.
Aserrada 82,7 cm 0,03 kg	Madera tallada.	Entorchado simple con algodón en los extremos, cubierto con resina y fibra vegetal en la parte central.	De vuelo, cortada, paralela, con raquis, a 1 cm del culatín, especie: <i>Ana sp.</i> Coberteras enteras en el culatín, 1 amarilla y blanca, 1 amarilla y roja, 1 turquesa y gris.	Entorchado simple con hilo de algodón en los extremos, sectores cubiertos con resina negra y 2 puntos de sujeción anudados.
Arpón 114 cm 0,06 kg	Clavo, recortada y martillada.	Entorchado simple con hilo de algodón, cubierto con resina negra.	De vuelo, cortada, paralela, con raquis, a 0,3 cm del culatín, marrón.	Entorchado simple con hilo de algodón en un extremo y 4 puntos de sujeción anudados.
Lanceolada 79,2 cm 0,03 kg	Caña recortada.	Entorchado simple de hilo de algodón, cubierto con resina negra por sectores.	De vuelo, cortada, helicoidal, con raquis, a 0,4 cm del culatín, especie: <i>Ana sp.</i> Coberteras, enteras en el culatín, 1 roja y gris, 1 amarilla y blanca, y 1 azul y gris.	Entorchado simple con hilo de algodón en los extremos, cubiertos con resina negra y 2 puntos de sujeción anudados.
Arpón 84,1 cm 0,02 kg	Hueso afilado.	Entorchado simple de hilo de algodón cubierto con resina negra.	De vuelo, cortada, paralela, con raquis, a 0,3 cm del culatín, especie: <i>Ana sp.</i> Coberteras enteras, 6 rojas, 3 amarillas, 2 azules y 1 marrón.	Entorchado simple con hilo de algodón en los extremos, cubiertos con resina y 2 puntos anudados.

Los Pacahuara pertenecen a la familia lingüística Pano, provienen del departamento de Pando, fueron trasladados en 1968 a los municipios de Riberalta y Exaltación del departamento del Beni, pertenecen a la TCO Chácobo-Pacahuara, se ubican en la región amazónica (Navarro y Maldonado, 2011). En la actualidad la caza y la pesca son actividades complementarias a la recolección y la agricultura (Diez, 2011).

Las flechas estudiadas son descritas a continuación.

CUADRO 7. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES EN FLECHAS PACAHUARA ESTUDIADAS

Tipo, tamaño y peso	Punta		Pluma	
	Material técnica	Enmangue	Tipo de pluma, alteraciones y ubicación	Técnica de sujeción
Aguja 203,4 cm 0,06 kg	Madera (<i>chonta</i>) tallada.	*Entorchado simple con hilo de algodón y cubierto por pigmentos marrones.	De vuelo, cortada, sin raquis helicoidal, a 11,1 cm del culatín, color marrón.	Entorchado simple con hilo de algodón y cubierto con resina.
Aserrada 205,5 cm 0,06 kg	Madera (<i>chonta</i>) tallada.	*Entorchado simple con hilo de algodón y cubierto por pigmentos marrones.	De vuelo, cortada, sin raquis helicoidal, a 9,6 cm del culatín, color marrón.	Entorchado simple con hilo de algodón y cubierto con resina.
Aserrada 215,7 cm 0,07 kg	Madera (<i>chonta</i>) tallada.	*Entorchado simple con hilo de algodón y cubierto por pigmentos marrones.	De vuelo, cortada, sin raquis helicoidal, a 11,5 cm del culatín, color marrón.	Entorchado simple con hilo de algodón y cubierto con resina.

*La punta fue previamente introducida en la caña (astil)

Los Pano Yaminawa son de la familia lingüística Pano, se encuentran en el departamento de Pando, en la provincia Nicolás Suárez, municipio de Mukden Bolpebra, en la región ecológica de la Amazonía (Navarro y Maldonado, 2011), la mayor parte de su población se encuentra al sur del Perú y al sur de Brasil, mientras que en Bolivia solo alcanza a 150 personas, según datos etnográficos de 2009 (Diez, 2011). Sus actividades económicas principales son la caza y la pesca, utilizando para ello arcos especiales “tienen dos tipos de flechas y seis clases de puntas de flecha, para diferentes animales” (Diez y Murillo, 1998: 234). Ambas actividades son complementadas por el cultivo de arroz, yuca, plátano y maíz, productos con los que comercian para obtener mercadería foránea (Diez y Murillo, 1998: 231).

En la muestra pano yaminawa, se destaca una pieza con arpón doble, entre otras que son detalladas en el siguiente cuadro.

CUADRO 8: CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES EN LAS LANZAS PANO YAMINAWA ESTUDIADAS

Tipo, tamaño y peso	Punta		Pluma		Culatín
	Material y técnica	Enmangue	Tipo de pluma, alteraciones y ubicación	Técnica de sujeción	
Arpón 168,4 cm 0,09 kg	Clavo, cabeza recortada y martillada.	Entorchado simple de hilo de algodón y cubierto con resina negra.	De vuelo, cortada, helicoidal, con raquis, a 2 cm del culatín, color marrón.	Entorchado simple en los extremos, hilo de algodón, cubierto por resina.	Entorchado cruzado.
Arpón 162,4 cm 0,06 kg	Clavo, cabeza recortada y martillada.	Entorchado simple con hilo de algodón y cubierto con resina negra.	De vuelo, cortada, helicoidal, con raquis, a 1,5 cm del culatín, marrón.	Entorchado simple en los extremos con hilo de algodón y cubierto con resina.	Entorchado cruzado y cubierto con resina.
Arpón 158,9 cm 0,08 kg	Hueso afilado.	Entorchado simple con hilo de algodón y cubierto con resina negra.	De vuelo, cortada, helicoidal, con raquis, a 2,3 cm del culatín, color marrón.	Entorchado simple con hilo de algodón en los extremos, uno de estos, cubierto con resina.	Entorchado cruzado y cubierto con resina.
Arpón 160,6 cm 0,08 kg	Madera tallada en punta de forma afilada.	Entorchado simple con hilo de algodón y cubierto con resina negra.	De vuelo, cortada, helicoidal, con raquis, a 1,7 cm del culatín, color marrón.	Entorchado simple con hilo de algodón en los extremos, sectores con resina negra.	Entorchado simple con hilo de algodón.
Arpón 139,1 cm 0,06 kg	Hueso hervido y afilado.	Entorchado simple de hilo de algodón y cubierto con resina negra.	De vuelo, cortada, helicoidal, con raquis, a 2,1 cm del culatín, color marrón.	Entorchado simple con hilo de algodón en los extremos, sobre una capa de resina negra.	Entorchado simple con hilo de algodón.
Arpón doble 157,6 cm 0,08 kg	Madera tallada en la punta de forma afilada.	Entorchado simple con hilo de algodón y cubierto con resina negra.	De vuelo, cortada, helicoidal, con raquis, a 2,1 cm del culatín, color marrón.	Entorchado simple con hilo de algodón en los extremos y cubierto en algunos sectores con resina.	Entorchado simple con hilo de algodón.

Los Sirionó pertenecen a la familia lingüística Tupi Guaraní, están ubicados en los bosques húmedos y sabanas del municipio de San Javier del departamento de Beni y en la región Brasileño Paranaense (Navarro y Maldonado, 2011). Pertenecen a la TCO del pueblo Sirionó (Diez, 2011).

Las actividades principales son la agricultura, la caza, la pesca y la recolección. Sus arcos y flechas son de gran tamaño, existen dos tipos de flecha u óva: una con punta recta, dentada y de madera de *chonta* (Monje, 1978 y Ryden, 1941: 57), utilizada en la caza de monos y aves; y la otra, con una punta de bambú, destinada a la caza del jaguar y otros animales grandes (Ryden, 1941). El algodón, usado en el enmangue, es un artículo importante entre los Sirionó, de modo que es retirado de las flechas rotas, para ser reutilizado (Ryden, 1941: 60). Para la elaboración de flechas recurren a las plumas de la *yacú* o pava (Ryden, 1941: 59), las plumas están dispuestas de tal manera que permiten mantener la dirección del disparo y producir el movimiento giratorio de tamaña saeta (Monje, 1978).

La muestra sirionó se detalla en el siguiente cuadro.

CUADRO 9
Características principales en flechas y lanzas sirionó estudiadas

Tipo, tamaño y peso	Punta		Pluma	
	Material y técnica	Sujeción	Tipo de pluma, alteraciones y ubicación	Técnica de fijación
Lanza arpón 199,1 cm 0,16 kg	Madera tallada.	Entorchado simple con hilo de algodón, sobre una capa de resina.	De vuelo, cortada, paralela, con raquis, a 2,8 cm del culatín, color marrón.	Pegada con resina negra y entorchado simple de fibra vegetal, seguido de uno de hilo de algodón.
Flecha lanceolada 244,5 cm 0,16 kg	Caña recortada.	Pegada con cera negra, sujeta con un entorchado simple de hilo de algodón (verde y rojo).	De vuelo, cortada, paralela, con raquis, a 3,8 cm del culatín, franjas marrones y cremas.	Entorchado simple de fibra vegetal (cubierto por resina negra) y de hilo de algodón.
Flecha aguja 248,6 cm 0,12 kg	Madera tallada.	Introducida en la caña y sujeta con entorchado simple de hilo de algodón.	De vuelo, cortada, helicoidal, sin raquis, a 1,7 cm del culatín, color marrón.	Entorchado simple de fibra vegetal (cubierto por resina negra) y de hilo de algodón.

Análisis de distancias en la muestra estudiada

Con el objetivo de establecer similitudes y diferencias entre los grupos estudiados, se realizó un estudio de distancia, para el que se recurrió al programa Spss, adecuado para realizar agrupaciones de acuerdo a características cualitativas comunes, sin presentar un grado de subjetividad.

Como resultado se observa que a nivel macro se conforman dos bloques grandes y diferenciados. El primero compuesto por los grupos pano yaminawa, pacahuara, sirionó, guarayo, chimán y algunas flechas y lanzas ayoréode o araona. A un nivel menor se puede observar que las seis lanzas pano yaminawa han formado un conjunto sólido y homogéneo; sin embargo, se parece a los conjuntos pacahuara y sirionó, dos grupos que guardan una

gran similitud entre sí. En este primer bloque llama la atención el pequeño conjunto formado por dos especímenes ayoréode y una flecha guarayo, muy separada de la otra flecha elaborada por este grupo. Por otro lado, se encuentran nueve de las diez flechas chimán analizadas, mezcladas con algunos ejemplos ayoréode y araona, seguidas de un segundo grupo de cuatro lanzas araona, con una flecha guaraya intrusiva.

El segundo bloque muestra dos conjuntos bastante consistentes, en primera instancia se halla un segundo conjunto de cinco especímenes ayoréode, seguido de todas las flechas moré chapacura con características homogéneas, al igual que sucede con el grupo pano yaminawa en el primer bloque, pero a diferencia del mismo en este caso se nota un elemento chimán intrusivo.

El estudio de distancias entre cada flecha permite apreciar que algunas culturas como los Pano Yaminawa o los Moré Chapacura, tenían una producción más estandarizada que el resto y al mismo tiempo, una producción mucho más local. En esta misma categorización se podría incluir a las lanzas araona, puesto que un grupo de cuatro conforma una muestra relativamente homogénea, las únicas dos lanzas que se separaban del grupo fueron talladas en una sola pieza de madera, con adjuntos de plumones en el extremo inferior del astil. Por otro lado, existen otros grupos como los ayoréode y en menor medida los chimán, que tenían una producción más heterogénea, compartiendo rasgos entre sí. Al igual que sucede en el caso de los pacahuara y sirionó.

La escasa coherencia entre las flechas guarayo, posiblemente se deba a la pequeña muestra analizada: dos flechas. Sin embargo, en estos dos ejemplos se pudo notar diferencias en cuanto a morfología y técnicas.

En relación con las plumas, tenemos en el segundo bloque a los grupos pacahuara y sirionó, ambos situados en la región amazónica del país. En el tercer grupo se observan dos especímenes ayoréode y una guarayo, las cuales podrían presentar similitudes por su ubicación en la región Brasileño Paranaense del departamento de Santa Cruz. En el cuarto bloque vemos especímenes de tres grupos, chimanes y ayoréode comparten la región Brasileño Paranaense, mientras que los chimanes y araona la región amazónica. En el penúltimo bloque observamos cinco especímenes ayoréodes separados de los bloques que habitan la región Brasileño Paranaense, lo que podría indicar que pertenecen a personas que habitan en la región chaqueña. Por último se tiene un bloque de flechas moré chapacura y chimán, ambos grupos comparten las regiones amazónica y Brasileño-Paranaense.

Conclusiones y consideraciones finales

Los resultados del análisis nos permiten inferir elementos comunes para todos los grupos, relacionados con el uso de las mismas materias primas. Entre las más frecuentes se encuentra el junco, la madera de la cual se pudo identificar la *Bactris gasipaes* o *chonta*, los huesos, el hilo de algodón, la fibra vegetal, la resina, la cera y las plumas, todos estos elementos son fáciles de hallar en la Amazonía, haciendo de las particularidades —geomorfológicas, de vegetación y de fauna— de cada región biogeográfica una de las razones de similitudes y diferencias entre las flechas analizadas.

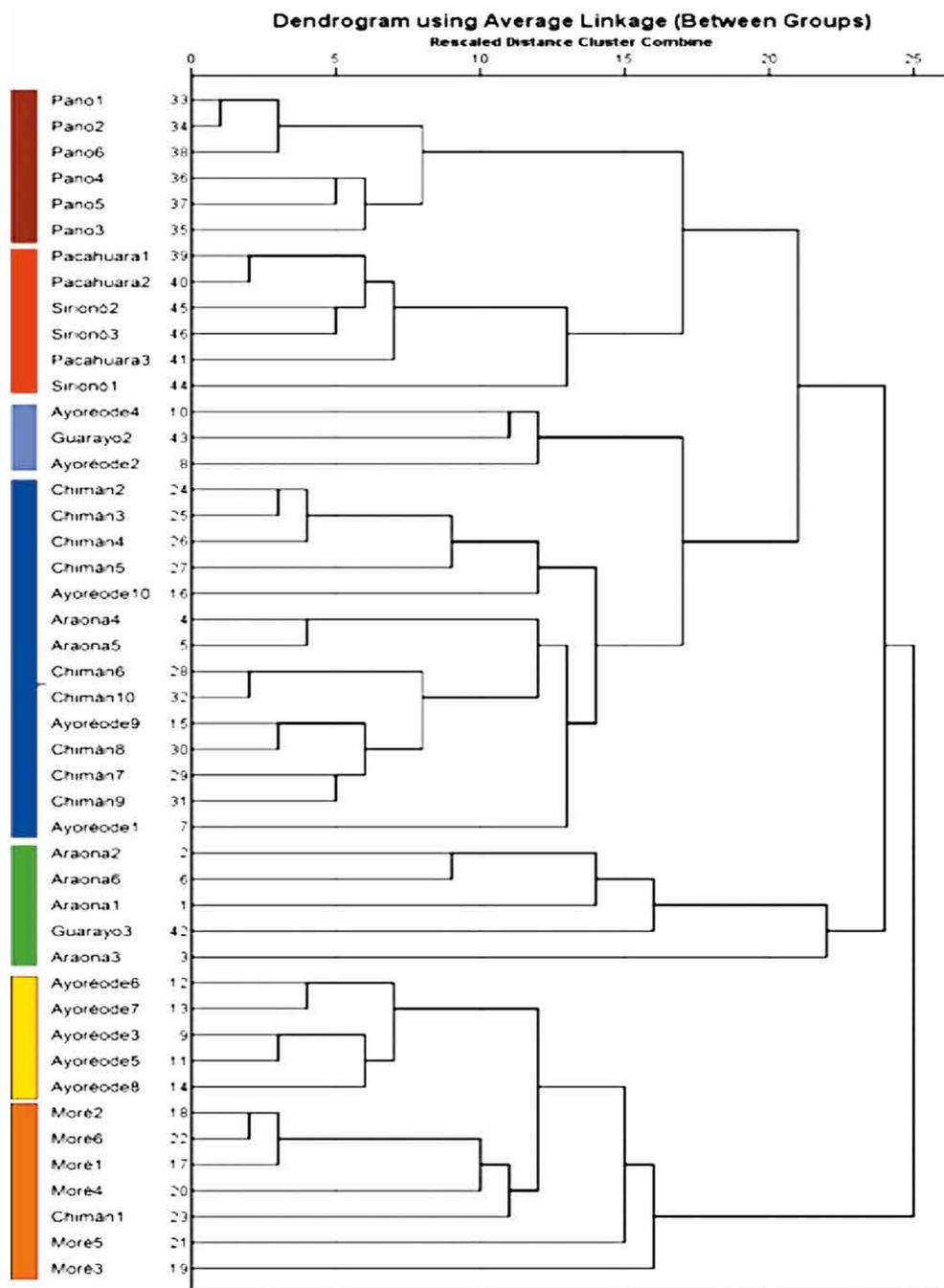


Figura 8. Dendrograma de análisis de las distancias entre las muestras analizadas

En cuanto al plumaje se observó el uso de plumas coberteras y plumas de vuelo, si bien no se pudo determinar las familias y especies de aves utilizadas (con excepción de la presencia de las familias *Psittacidae* y *Accipitridae*, especie *Parabuteo unicinctu*), se evidenció que existen especies utilizadas por varios grupos, seguramente debido a la abundancia de estas aves en todas las regiones ecológicas de la Amazonía. Se observan plumas de vuelo de tonalidades marrones que podrían pertenecer a especies de pavas de monte (*Cracidae*), de buitres (*Cathartidae*) o de aves de rapiña (*Accipitridae*), que según bibliografía son especies frecuentes en la elaboración de flechas y adornos por parte de los grupos étnicos (Ryden, 1941: 59; Leigue, 1957: 63 y Bórmida y Califano, 1978: 54).

No debe sorprendernos que estas culturas recurran a elementos inmediatos de su habitat, no sólo por cuestiones prácticas, sino también por razones que se encuentran asociadas con sus rituales y simbolismo vinculados con las aves. La presencia de flechas de golpe o embotantes en la muestra analizada son evidencia de estas creencias, que son reflejadas en la cultura material.

Llama la atención la incorporación de nuevos elementos en la gama de materias primas, como el uso de clavo industrial por parte de los pano yaminawa y moré, además del uso de alambre de bronce que sustituye, en las flechas ayoréode, al alambre de hierro, mencionado por Bórmida y Califano (1978). Estos nuevos elementos son el resultado del constante trato con personas ajenas a su grupo étnico, como comerciantes, madereros siringueros, etc. Diez y Murillo (1998) mencionan brevemente la importancia del comercio para los Pano Yaminawa, en otros estudios, se hace una referencia a los Moré, y la exhibición de hilos azules en flechas, al ser obtenidos de los blancos (Ryden, 1942: 45).

Los tipos de puntas y la tecnología usada son compartidas entre estos grupos, por ejemplo: el entorchado simple para el enmangue de la punta o en la sujeción de la pluma, es una constante en varios de ellos, diferenciándose por su calidad. Lo mismo sucede con las técnicas de tallado en putas aserradas de madera, el afilado en puntas de arpón hechas con hueso y el recortado del junco para las puntas lanceoladas.

Los Araona, Ayoréode, Chimás, Moré y Sirionó suelen colocar la pluma de manera paralela al astil, mientras que los Guarayo utilizaron ambas formas, extraño ya que esta característica le da velocidad a las flechas y lanzas (Lyon, 1991). El raquis no es evidente en especímenes araona, chimán y pacahuara, mostrando una mayor prolijidad y finura a la hora del tratamiento de las plumas. Por otro lado, la presencia del raquis, en las flechas moré chapacura, lanzas pano yaminawa y flechas guarayo, y la mayor parte de los especímenes ayoréode y sirionó, evidencia un tratamiento menos minucioso, posiblemente respondiendo a una cuestión práctica y de rapidez en la elaboración.

Se evidenció que solo los pacahuara optan por colocar la pluma de forma helicoidal continuamente. Otro aspecto que varía ligeramente de grupo en grupo es la combinación de técnicas de sujeción de la pluma, en las flechas moré se combina un entorchado simple con el anudado; los chimán pegan la pluma al astil primero y luego la aseguran con un entorchado simple; los guarayo solo realizan el entorchado en los extremos de la pluma, características que pueden responder a las particularidades propias de cada cultura, además de las preferencias del individuo a la hora de la producción; y los

araona disponen las plumones en la parte inferior del astil sujetos por un entorchado simple y discontinuo.

El hecho de que las técnicas de manufactura de flechas y lanzas sean compartidas por grupos pertenecientes a diversos grupos lingüísticos, permite sugerir una transmisión intergrupala de conocimientos que trasciende fronteras étnico-lingüísticas. Esto nos permite reflexionar acerca de la suposición común de que las técnicas materiales deben guardar una correspondencia exacta con fronteras culturales estáticas.

Bibliografía

- BÓRMIDA, Marcelo y CALIFANO, Mario. 1978. *Los indios Ayoróede del Chaco Boreal. Información básica acerca de su cultura*. Buenos Aires.
- BUTCHER, G. S. y ROHWER, S. A., 1989. *The evolution of conspicuous and distinctive coloration for communication in birds*. *Current Ornithology*, 6: 51–108.
- CAMACHO CASTILLO G. 1988. *Chimanes Cambas y Collas, las relaciones interétnicas en las tierras bajas tropicales del Beni 1982-1985*. Sin editor. Bolivia.
- CAMACHO NASSAR, Carlos. 2010. *Entre el etnocidio y la extinción. Pueblos indígenas aislados, en contacto inicial e intermitente en las tierras bajas de Bolivia*. Informe IWGIA 6. Bolivia.
- CHANDLER AC. 1916. *A study of feathers, with reference to their taxonomic significance*. *University of California Publications in Zoology*, 13: 243–446.
- DIEZ, Álvaro. 2012. *Compendio de etnias indígenas y ecoregiones*. Ed. Plural. La Paz, Bolivia.
- DIEZ, Álvaro. 2011. *Compendio de etnias indígenas y ecoregiones*. Ed. Plural. La Paz, Bolivia.
- DIEZ ASTETE, Álvaro, MURILLO, David. 1998. *Pueblo Indígenas de las Tierras Bajas. Características Principales*. Ministerio de Desarrollo y Planificación del Asuntos Indígenas y Pueblos Originarios, Programa Indígena-PNUD. La Paz, Bolivia.
- DOHREMWEND, Robert E. 2007. *La lanza: Un arma efectiva desde La Antigüedad*. *Revista de Artes Marciales Asiáticas*, Vol. 2, N°2, págs. 8 – 35.
- DOVE CJ. 1997. *Quantification of microscopic feather characters used in the identification of North American plovers*. *Condor*, 99: 47–57.
- JENNI, L. y WINKLER, R., 1994a. *Moult and ageing of European Passerines*. Academic Press, London.
- LAYBOURNE, R. C. Y C. DOVE. 1994. *Preparation of Bird Strike Remains for Identification*. Proc. Bird Strike Comm. Europe 22, Vienna 1994, 531-543.
- LEIGUE, Luis. 1957. *El Iténez Salvaje*. Ministerio de Educación. Departamento de Arqueología, Etnografía y Folklore. La Paz, Bolivia.

- LYON, Patricia. 1991. *Feathers are for flying*. En: *The Gift of Birds. Featherwork of Native South American People*. (Eds.) Ruben Reina y Kenneth M. Kensinger. *The University Museum of Archaeology and Anthropology University of Pennsylvania, Philadelphia, PA*. Págs. 70-77
- MARTÍNEZ DE ALEGRIA, Fernando; MORA Concepción. 2000. *Objetos de "Arte Plumario" del Museo Nacional de Antropología*. *Anales del Museo Nacional de Antropología*, N 7: 191-230.
- MONJE, R. 1978. *La nación de los Sirionó*. Sin editor. La Paz, Bolivia.
- NAVARRO G. y M. MALDONADO. 2011. *Geografía Ecológica de Bolivia: Vegetación y Ambientes Acuáticos*. Fundación Simón I. Patiño. La Paz, Bolivia.
- NORDENSKIÖLD, Erland. 2003 [1922]. *Indios y Blancos*. APCOB. Plural. La Paz.
- _____ 2001 [1924]. *Exploraciones y Aventuras en Sudamérica*. Apcob. Plural. La Paz.
- QUEREJAZU, Lewis. 2002. *La Historia Cultural de los Indígenas Sudamericanos de Erland Nordenskiöld*. En: Araos, Juan (Editor). *Yachay – Revista de Cultura, Filosofía y Teología*. Año 19, No. 35. Instituto Superior de Estudios Teológicos. Universidad Católica Boliviana. Cochabamba.
- ROBERTSON J, C HARKIN y J GOVAN. 1984. *The identification of bird feathers: scheme for feather examination*. *Science and Justice*, 24: 85–98.
- RYDEN, Stig. 1942. *Notes on the Moré Indians. Rio Guaporé, Bolivia*. *Ethnos* Vol. 7, N° 2-3. Stockholm.
- _____ 1941. *A study of the Sirionó Indians. The humanistic Foundation of Sweden Göteborg*.
- RUDNICK, J. A., T. E. KATZNER, E. A. BRAGIN y J. A. DEWOODY. 2007. *Species identification of birds through genetic analysis of naturally shed feathers. Molecular Ecology Notes*. The Authors Journal compilation. Blackwell Publishing Ltd.
- SAGÁRNAGA, Jedú. 2003. *Breve diccionario de la cultura nativa en Bolivia*, Ed. CIMA. La Paz.
- SAVALLI, U. M., 1995. *The evolution of bird coloration and plumage elaboration. A review of hypotheses*. *Current Ornithology*, 12: 141–190.
- SEAR, J. C., 2004. *Mucho más que plumas*. Ed. A. Omedes. Barcelona – España. Págs. 193.
- VILLAR, Diego. 2014. ¿Los últimos Pacaguaras? *C.M.H.L.B. Caravelle* 103 (2014): 51-65 Toulouse.

Arte Plumario en el Altiplano Paceño: historia, danza y técnicas de los plumajes en comunidades Aymara del departamento de La Paz, Bolivia

Gloria Villarroel Salgueiro, Johnny Guerreros Burgoa y Richard Mújica Angulo¹

Resumen

El presente documento es producto del estudio titulado “*Investigación sobre Arte Plumario en el Altiplano Paceño*” impulsado por el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) en la gestión 2015. La investigación tuvo el objetivo de generar interpretaciones comparativas acerca de la producción y uso del arte plumario en relación con la música y el ciclo productivo, en algunas localidades del altiplano del departamento de La Paz. Para cumplir este objetivo el presente texto recurre a tres miradas, la primera histórica que nos acerca a conocer la importancia de las aves y de las plumas; la segunda realiza el análisis de las fiestas en el altiplano paceño en correlación con las dazas: *Qina Qina*, *Sikuri Mayura*, *Muqululu* y *Qina Qina Mollo* y la tercera desarrollará las técnicas y simbolismos del uso y elaboración de piezas con plumas.

Palabras claves: Arte plumario, Altiplano paceño, técnicas plumarias, danzas, *Qina Qina*, *Sikuri Mayura*, *Muqululu* y *Qina Qina Mollo*.

Introducción

El presente texto es producto de una investigación que tuvo el objetivo de generar una serie de interpretaciones comparativas acerca de la producción y uso de arte plumario en relación con la música y el ciclo productivo, a partir de datos de campo recolectados en algunas localidades del Altiplano paceño. En el proceso de investigación se identificaron

1 Los autores son investigadores integrantes de *Pacha Kamani: Espacio Intercultural de Práctica e Investigación Ancestral*, centro de acción cultural que realiza actividades desde el año 2006:

- Gloria Villarroel Salgueiro, es licenciada en Antropología y magister en Desarrollo Económico por el Postgrado en Ciencias del Desarrollo de la Universidad Mayor de San Andrés (CIDES-UMSA), correo electrónico: gvillarroel.salgueiro@yahoo.es.
- Johnny Tito Guerreros Burgoa, es licenciado en Historia, licenciado en Antropología y magister en Estudios Latinoamericanos por el Postgrado en Ciencias del Desarrollo de la Universidad Mayor de San Andrés (CIDES-UMSA), correo electrónico: johnnyguerreros@gmail.com.
- Richard Mújica Angulo, es licenciado en Antropología y maestrante en Estudios Críticos del Desarrollo en el Postgrado en Ciencias del Desarrollo de la Universidad Mayor de San Andrés (CIDES-UMSA), correo electrónico: richard.mujica@yahoo.es.

cinco ámbitos que dieron el marco general de exposición y organización de la información: el primero referido a la investigación del arte plumario; un segundo ámbito se dedica a lo histórico; el tercero al contenido social y festivo; un cuarto a los aspectos técnicos y simbólicos; y un quinto estudia el uso, circulación y permanencia del arte plumario en las danzas autóctonas.

En la primera sección, ***enfoques de la investigación del arte plumario***, se introduce al conocimiento de las investigaciones sobre el *arte plumario*. Es una revisión que aproxima a las tendencias investigativas en este tema y a las técnicas del arte plumario como un espacio de estudio que tienen mucho por abordar.

En la segunda sección, ***presencia y representación de las aves y plumas en el área andina: una visión histórica***, se presenta la relación del tema histórico y el arte plumario. En primera instancia se realiza un acercamiento a la presencia de las aves en el área andina, a partir de investigaciones realizadas sobre el periodo Prehispánico y Colonial. Asimismo, se hace referencia a las representaciones y usos de las aves, debido a que las mismas tienen una gran trascendencia en la vida de los habitantes del área andina, ello explica su presencia en la cerámica, pintura y textiles. Se hace mención, también, a cómo las plumas formaron parte de diversas danzas presentes a inicios del siglo XIX y estos registros nos permiten comprender porque muchas de las danzas, analizadas más adelante, continúan utilizando plumas como parte principal de su indumentaria.

La tercera sección está dedicada al ***espacio y tiempo festivo del arte plumario paceño***. En esta se describe el contexto de práctica de las danzas, el tiempo y ciclos climatológicos, productivos y festivo-musicales donde el contexto implica a las fiestas, épocas, ciclos productivos y práctica musical.

La cuarta sección, ***plumajes y danzas, y su articulación con los ciclos, contextos y técnicas del arte plumario***, aborda al arte plumario en las danzas paceñas mostrando su articulación con el tiempo festivo y musical. Se inicia con un mapeo de las danzas que llevan plumajes en su atuendo, esta idea espacial se cruza con el entendido del tiempo, expresado en los ciclos productivos, climatológicos y festivos y, la descripción contextualizada de la articulación de algunas danzas: el *Qina Qina*, *Sikuri Mayura*, *Muqululu* y *Qina Qina Mollo*. Posteriormente, se estudia el flujo de la circulación y el alquiler del arte plumario en algunas danzas. Con todo, esta sección muestra tanto el uso del arte plumario presente en las danzas paceñas y a las danzas organizadas en el espacio y tiempo festivo. Estos criterios originados en un conocimiento ancestral se proyectan y articulan con nuevas dinámicas económicas, sociales y de política pública.

En esta misma sección, se describe la técnica y simbolismo del uso y elaboración de piezas con plumas, en ella se ha establecido dos partes: primero, se presenta la pieza en análisis por tipo de prenda, se desarrolla una descripción de los aspectos de origen de las plumas y de la elaboración de la prenda; la segunda realiza un análisis comparativo entre tipos de piezas, identifica coincidencias de técnicas como ser el prendido de plumas y las formas de elaboración del soporte de las mismas.

La quinta sección, ***uso, circulación y permanencia del arte plumario de las danzas autóctonas***, presenta consideraciones acerca de las funciones y cuidado del arte plumario,

los factores de desuso o desaparición del arte plumario y las estrategias de continuidad y práctica: circulación, préstamo y venta del arte plumario.

En suma, a partir de esta investigación se pretende mostrar la necesidad de reconocer la significancia de las aves y de su plumaje. Un espacio poco explorado en nuestro país, pero con grandes necesidades de sostenibilidad y participación intersectorial. Por estas particularidades se agradece al MUSEF el haber permitido realizar esta investigación. Asimismo, reconocemos el aporte de cada una de las personas participantes en este estudio, ya que permitieron acercarnos desde sus vivencias y prácticas al arte plumario visible en diversas danzas vinculadas a un tiempo festivo y musical, y que también es parte de la identidad de los mismos, pese al asedio constante y múltiple.

1. Enfoques de la investigación del arte plumario

Antes de abordar el tema del arte plumario en Bolivia, conviene realizar una breve revisión de los enfoques que abordaron los estudios del arte plumario. Por ello, se propone dos breves subcapítulos, en el primero se realizará una aproximación a las tendencias de los estudios sobre el arte plumario, identificando los principales o preponderantes; y el segundo abordará la necesidad de estudiar el arte plumario desde sus técnicas específicas.

1.1. Aproximación a las tendencias de los estudios del arte plumario

El arte plumario se entiende como la elaboración de objetos por medio de plumas (Muñoz, 2006)². Dicha consideración, como lo señala Muñoz, es reflejo de “implicaciones cognitivas”, de supuestos y expresiones que corresponden a una visión del mundo: la eurocéntrica. Desde ya la noción de “arte” conlleva dichas implicaciones referidas a formas de expresión “estéticas” que surgen de un contexto socio-cultural específico (Barfield, 2000). Por lo cual, es necesario partir de este precepto, puesto que en este estudio también nos referimos al arte plumario como una manera de entender, desde la actualidad, “esos objetos tan enigmáticos como lo son las imágenes [y piezas] elaboradas con plumas” (Muñoz, 2006). Esta “manera de entender” nos llevó a reconocer que el arte plumario es un concepto empleado en las urbes, incluso aún no reconocido del todo. Asimismo, tampoco se usa, en el cotidiano de los pobladores indígenas del área rural de nuestro país; en su lugar, se refieren a estas piezas de diversas maneras, según su contexto lingüístico-cultural, de donde se identificó un término castellano en común: “plumaje” —al menos en el trabajo realizado en el departamento de La Paz y el Beni, donde pudimos aproximarnos—.

Realizada esta aclaración, también es pertinente descentrar la idea de que el arte plumario se enfoca únicamente en lo estético. Al respecto, tanto Muñoz (2006) como Colombres (2005) muestran la necesidad de ampliar dicha mirada. El primero, discute sobre la construcción histórica de los significados plumarios en procesos de colonización y busca “llamar la atención sobre las *múltiples dimensiones* de significado que se encuentran

2 De hecho, en varios estudios se emplea también “arte plumaria” como una distinción del “plumario” que sería la persona que realiza estas piezas.

presentes en las imágenes elaboradas con plumas” (Muñoz, 2006: 121). Esta idea es complementada por Colombres, quién traza un panorama de los diferentes enfoques que se realizaron sobre los “plumajes”; pues, además de resaltar el uso de las plumas en el contexto ritual, añade que “[l]os adornos plumarios [...] actúan como verdaderos códigos que transmiten mensajes sobre el sexo, la edad, el estado civil, la pertenencia clánica, la posición social, el papel ceremonial, el poder político y los niveles de prestigio” (Colombres, 2005: 132). Asimismo, no hay que dejar de lado, las cuestiones de género que Colombres apunta, ya que en la literatura etnográfica se observa que el mundo de las plumas, está reservado a los hombres, y que incluso existen prohibiciones hacia las mujeres sobre el uso y manipulación de estas piezas (Colombres, 2005). Todo ello expresa la importancia de romper la frontera del objeto mismo como elemento central de interpretación e incluir en el análisis el contexto sociocultural que le rodea.

En tal sentido, Colombres identifica cinco esferas desde las que se abordaron los estudios del arte plumario: Primero, es la mítico-religiosa, donde se usan las plumas para representar a los dioses y enfatizar el poder de los sacerdotes. La segunda sería la chamánica que se despliega en cuatro modalidades: 1) Terapéutica, para prevención y cura de enfermedades; 2) Mágico-propiciatorias, cuando se manipulan las fuerzas naturales para propiciar la provisión de alimentos, detener o provocar sequías e inundaciones, o expulsar infortunios, desviar malas artes, etc.; 3) Ceremoniales, relacionadas con los grandes rituales colectivos; y 4) Prácticas para entender el ensueño, acrecentar la sabiduría y recibir revelaciones. La tercera esfera es la social, donde el arte plumario cumple el papel de marcar la identidad del individuo, es decir, como ‘marcador social’ (ver también Muñoz, 2006). La cuarta, es la esfera política, relacionada con lo social, pero que se centra en hacer creíble el poder, imponiendo miedo y respeto como refuerzo de la autoridad. Y la quinta esfera sería la bélica, en este espacio los “plumajes” cumplirían la función de aterrorizar al enemigo y brindar protección mágica al usuario, tales elementos propiciarían la victoria.

Por otro lado, los significados atribuidos a las plumas varían según diferentes factores y culturas. Por un lado, la importancia que cada sociedad le da a un ave determinada, implica que en su valoración se toma en cuenta su tamaño, color, su vuelo, sus hábitos alimenticios y el lugar que habita, también es determinante para la producción del sentido la relaciones entre las plumas y con las estructuras (tejidos y cañas) donde se insertan (Colombres, 2005). Incluso, es necesario hacer énfasis en las técnicas utilizadas, ya que las plumas no son empleadas tal cual son extraídas de las aves, sino deben pasar por un proceso de modificación del color, brillo y forma muchas son recortadas solos así se puede realizar su incorporación a un conjunto armónico (Colombres, 2005). Estas consideraciones muestran la necesidad de analizar las técnicas empleadas en la elaboración de los objetos plumarios; así como conocer sobre la procedencia del ave y la forma de acceso a estas (Muñoz, 2006).

Con este panorama durante mucho tiempo, las investigaciones del área Andina, en especial lo referente a lo iconográfico, se han limitado al contenido visual de los objetos, llámense estos textiles, máscaras entre otros, pasando por alto el análisis de los materiales usados, el proceso de construcción y las técnicas presentes en la elaboración de las mismas

(Arnold y Espejo, 2013: 181). En este sentido, retomando lo planteado por Arnold y Espejo (2013), así como Colombres (2005), para el estudio del arte plumario se hace necesario el estudio de sus componentes, prestando especial atención a las estructuras y técnicas y principalmente no descontextualizar el análisis de dichas piezas o considerarlas simplemente como piezas de museo. Esta es una de las premisas que asume el presente trabajo siendo que realiza el análisis de las piezas del arte plumario (objetos) en relación a las prácticas culturales, en este caso las danzas y las festividades, logrando así comprender que las mismas tienen un rol y función.

A este respecto Ximena González Eliçabe en su trabajo titulado “Arte plumario en América” (2010) menciona lo siguiente:

El arte plumario, o plumaria, es una manifestación artística que se dio en diferentes sociedades de la antigüedad, en diversos lugares del mundo, como Asia, África, Oceanía y algunas islas del Pacífico, pero fue en la América precolombina donde adquirió una mayor relevancia, a juzgar por las numerosas piezas halladas elaboradas con variadas técnicas de plumaria.

Como era habitual en las culturas prehispánicas, el arte plumario estaba vinculado con el culto religioso, no tenía simplemente un fin estético. En las sociedades en las que aún prevalece, como en algunos grupos étnicos del Amazonas, además de su fin ritual, se utiliza para señalar las diferencias sociales entre los grupos. La pluma, como símbolo de prestigio y estatus social, sólo puede ser usada por guerreros, nobles o sacerdotes, puesto que ostenta autoridad y grandeza.

Los trajes de plumas son usados solamente en determinadas ocasiones. En los ritos de pasaje y fertilidad el chamán encarna a seres sobrenaturales capaces de comunicar distintos estratos del cosmos, el cielo y el inframundo; el traje es el vehículo que lo ayuda a atravesar ese espacio sagrado. En las danzas de carácter ritual los penachos comunican relaciones simbólicas. En algunas manifestaciones folclóricas de Bolivia encontramos, incluso actualmente, varios ejemplos de ello. Así entre los *moxos* los grandes tocados cefálicos de plumas dispuestas radialmente simbolizan el recorrido diario del sol, del naciente al poniente. También parecen indicar la mitad del año solar (el recorrido del sol entre los dos solsticios), representado por unas 180 plumas; la cola que sale del plumaje por la espalda simboliza al tigre o jaguar, animal sagrado relacionado con el sol. En la Puna argentina, cada año se lleva a cabo un ritual sincrético, el día de la Asunción de la Virgen; en los pueblos de Casabindo e Iruya se realiza la danza de los *smilantes*, los hombres más prósperos, ataviados con plumas de suri bailan en una ceremonia propiciatoria, relacionada con la fecundidad de la tierra, con el calendario agrícola.

La plumaria no sólo se usó en la vestimenta y el adorno personal; en Mesoamérica y Sudamérica las paredes de los templos se revistieron con tapices elaborados con plumas, se hicieron estandartes, escudos, flechas, abanicos, sombrillas, instrumentos musicales y objetos de culto (2010: 48).

El arte plumario, no es un elemento aislado, está vinculado a actividades sagradas y no solamente estéticas. Como se verá más adelante el uso de este tipo de prendas para diferenciar a los grupos. Así la pluma era un símbolo de prestigio y estatus social, que estaba destinada únicamente para los guerreros, nobles o sacerdotes, puesto que la

misma significaba autoridad y grandeza. En este sentido, el análisis del arte plumario está relacionado con aspectos tecnológicos y de técnicas de elaboración y los mismos llegan a cumplir una función social que trasciende al mismo objeto y se llega a integrar a la vida de las comunidades. Por lo tanto, consideramos pertinente plantear algunas interrogantes que guiarán el desarrollo de la presente investigación: ¿cuál es la significancia del arte plumario para las sociedades andinas y en específico para las comunidades que interpretan *Qina Qina*, *Sikuri Mayura*, *Muqululu* y *Qina Qina Mollo*? ¿Se puede hablar de una continuidad en la elaboración de piezas correspondiente al arte plumario? ¿Qué aspectos condicionan estos procesos?

1.2. Sobre los aportes del análisis de las técnicas del arte plumario

El arte plumario prehispánico en los Andes se expresa en mantos, tapices, jubones, penachos, túnicas y otros más que tuvieron relación con aspectos rituales y ceremoniales, políticos como diferenciación social entre castas de representación de autoridad y roles sociales. Varios elementos sirvieron para tal diferenciación, tipos textiles, uso de joyas y uso de plumas.

Las plumas fueron un elemento importante para las distinciones, al igual que otros elementos como las conchas, la coca, el ají o la sal³, las plumas también fueron elementos de intercambio y pago de tributos. El territorio andino fue un circuito de intercambios de integración comercial, dando como resultado elementos de uso ritual y económico, donde la pluma se constituye como un elemento de intercambio ritual y político.

La riqueza y variedad de piezas textiles y otras relacionadas al uso de plumas son un campo fértil de estudio del proceso de elaboración de una pieza con plumas. Existieron técnicas distintas para lograr piezas variadas, en el tema de prendas con plumas, estas se clasificaban en espesas y ralas que eran descartadas (Amezaga, 2006). Similar clasificación se realizaba en la cultura Inka, detalle reflejado por Bernabé Cobo, “[a]provechándose para esto de solas las plumas muy pequeñas y sutiles, las cuales iban cogiendo en la trama con un delgado hilo de lana y echándolas a un lado, haciendo de ellas las mismas labores y figuras que llevaban sus más vistosos cumbis” (Bollinger, 1996: 136).

Para el siglo XVIII varias técnicas textiles prehispánicas y técnicas de tejido con plumas comienzan a desaparecer, fue el caso Azteca, donde la técnica textil del mosaico en tapices para el siglo XIX se extinguió completamente por la escasa elaboración de prendas ceremoniales (Amezaga, 2006).

El uso de plumas y representaciones de aves son características de la mayoría de las culturas. Fueron utilizados para las representaciones de danzas, insertas en la orfebrería o cerámica, en los textiles y otros ornamentos. Se imitaba las alas de las aves, sobre todo la combinación de colores y formas de las plumas dieron resultados admirables convirtiendo la pieza en un objeto artístico.

3 Los yacimientos de sal doméstica en la sierra, ya fuesen canteras o manantiales, eran considerados de usufructo público, es decir, de acceso libre a cualquier persona de la etnia donde estuviesen ubicados y a otros individuos pertenecientes a etnias extranjeras: no se impedía el ingreso a nadie. Así acaecía en las salinas de Yanacachi (Yaros / Pasco), Cochac (Chinchaycocha), Cachi (Cajas / Tarma) y Cachicachi (Huanca), los cuales constituían focos de concentración multiétnica. Los interesados llegaban sin exigencia de “pasaportes” ni de licencias específicas. Pero en la costa era diferente: allí cada yacimiento de sal conformaba la propiedad de un *ayllu* de salineros que, por lo usual, tecnificaba su explotación, transporte y comercialización (Contreras, 2008).

Las plumas se seleccionaban y recibían tratamiento para su uso en distintas técnicas de inserción de plumas. Estas técnicas tienen ciertas particularidades en cuanto a las culturas que crearon diversas piezas de arte plumario. La cultura Azteca, por ejemplo, utilizó plumas en soportes de diferentes formas.

Las más habituales eran las que se confeccionaban con el procedimiento de cosido, amarrado, anudado y pegado mediante distintas resinas de origen natural. En algunos casos las técnicas se entremezclaban (...) El centro de la pluma se sujetaba atándolo o cosiéndolo con hilos al armazón, y las plumas debían de ser colocadas de manera uniforme para que se alisasen como de manera natural y no se enredaran con el movimiento (Amezaga, 2006: 383-384).

En cambio, las técnicas peruanas en tapiz del siglo XVIII eran realizadas “...con la técnica prehispánica de cosido de hileras de pluma a tejido. Las plumas, largas o cortas, están cosidas al tejido con un atado en espiral, con el llamado «punto de caseado o de amarre».



Figura: 1.1. Detalle, cosido de pluma al tapiz. Fuente: Amezaga (2006: figura 4)

Esta técnica consistía — como se puede apreciar en la figura 1.1— en ir cosiendo la pluma al mismo tiempo que se trabajaba el tapiz” (Amezaga, 2006: 386).



Figura: 1.2. Trama cosida. Fuente: Extraído de Amezaga (2006: figura 5)

Otra técnica (figura 1.2) para adherir plumas en el tapiz consiste en:

(...) la trama tiene cosida sobre ella un hilo de algodón grueso con un punto similar al denominado ‘bastilla’, donde van cosidas las plumas, y también observamos una resina a modo de argamasa que sujeta las plumas en algunas zonas (Amezaga, 2006: 386).

La técnica de amarrar las plumas por el cáñamo es la más utilizada y común en las culturas andinas, una segunda consiste en prender sobre la tela una a una las plumas en hileras cubriendo toda la superficie, una tercera es amarrar las plumas sobre un soporte. Amezaga identifica las más habituales como aquellas que “eran las que se confeccionaban con el procedimiento del cocido, amarrado, anudado y pegado mediante distintas resinas de origen natural” (2006: 386).

Los trabajos que mayor énfasis pusieron en el análisis de la técnica del arte plumario proceden de México, algunos de sus representantes son: Elena Isabel Estrada de Gerlero

con *El arte plumario colonial novohispano y el grabado europeo*; *El arte plumario en México* de Teresa Castello Iturbide, publicado en 2006; Eliseo Ramírez con *La sombra de los dioses. Arte plumario en el Amazonas y México*, cuyas obras son réplicas de piezas de arte plumario, trabajadas durante varios años; el trabajo de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo ofrece, también, cursos de especialización del arte plumario; y Mercedes Amezaga Ramos con su trabajo *Restauración de plumería sobre tejido en el Museo de América: aplicación de nuevas tecnologías*; entre varios otros.

También se registra las experiencias de restauración de arte plumario del Museo de América en España o el Museo de Buenos Aires y museos involucrados. En Bolivia existe un estudio de las técnicas de arte plumario realizado por Alejandra Bravo *El arte plumaria entre el pasado y el presente* (1999). Existen muchos otros trabajos desde el área arqueológica que hacen mención a las técnicas, pero no profundizan en el tema.

Esta corta revisión de trabajos plantea un panorama amplio en el estudio de las técnicas plumarias prehispánicas y sus legados actuales. Por ello, las técnicas que se describirán más adelante pretenden ser un aporte al conocimiento de las técnicas de arte plumario de danzas autóctonas del departamento de La Paz, es decir, mostrar la relación entre la pieza, su contexto e historia.

2. La presencia y representación de las aves y plumas en el área andina: una visión histórica

Para hablar de las plumas es necesario referirse a las aves y para conocer a las aves es fundamental poder ingresar al mundo de las plumas. Las aves tanto por sus facultades y por sus características fueron apreciadas por los pobladores del área andina. Las sociedades andinas reconocieron las facultades de las aves, quienes al tener la capacidad de surcar por el firmamento fueron consideradas como mensajeras de los humanos frente a las entidades divinas. Otro elemento fundamental de las aves son las plumas, altamente valoradas para el uso en algunas prendas de las autoridades y en las vestimentas de los danzantes. El uso de las plumas y las aves en sí mismas, bajo estas características, adquieren gran significancia para las sociedades andinas.

La descripción de la fauna, y en algunos casos de la flora, americana fue una tarea que realizaron algunos exploradores, soldados, funcionarios y religiosos como respuesta a la petición de información de las autoridades, deseosos de conocer y aprovechar las ventajas que ofrecía el nuevo continente. En las descripciones realizadas por los cronistas y viajeros sobre los animales que habitaban el nuevo continente se destacaron los que moraban en el agua, sean lagos, ríos o mares, los animales de tierra y los del aire. En estos diversos escenarios las aves son las únicas que se podían encontrar en los tres ambientes —agua,

tierra y cielo—, y a partir de ello ser reconocidas como mensajeras de lo divino y tener ciertas características sobrenaturales⁴.

Así el rol de las aves y su interacción con los seres humanos, en el periodo prehispánico, fue descrito por Guamán Poma de Ayala en su obra *Nueva crónica y buen gobierno*. En este trabajo el autor destacó la significancia de las aves para la población del área andina, debido a que estas les proveían de alimentos e insumos que eran utilizados para el pago del tributo al Inka.

(...) jóvenes de doce a dieciocho años mientras cuidaban los rebaños de llamas o alpacas ‘cojían con lazos o ligas a los pájoros llamados auchiua, yutu, quiuiyo, tacami, auas, recreo y hacían de la carne petaquillas y las plumas las guardaban para los incas y capac apocuna y para capitanes tenía este oficio’. Tiempo atrás se habían entrenado (entre ‘nueve y doce [a]ños’) en atrapar ‘pajaritos menudos’ que llaman pájaros pulidos, quinte, uaychau, chayna, urpay, y otros pájaros que hay; la carne la hacían charqui petaquillas y las plumas lo guardaban para la pluma y cunpi de pluma y otras galanterías del Inca y principales y capitanes aucamayoc cuna... (Millones y Schaedel, 1980: 61-65).

De la descripción realizada por Guamán Poma ([1615]1980) y recuperada por Millones y Schaedel (1980), se puede reconocer la importancia de las aves para el imperio inkaico y como la misma era la actividad principal de los jóvenes en el área andina (véase las figuras 2.1 y 2.2). Según Guamán Poma, la caza de aves era una actividad complementaria al pastoreo realizado principalmente por los jóvenes, entre nueve y doce años, quienes mientras cuidaban a sus animales procedían a cazar ciertas especies de aves, en procura de su carne que era conservada a través de la deshidratación y la obtención de las plumas que eran guardadas con cuidado para ser entregadas como forma de tributo al Inka⁵.

4 A este respecto Andrés Gutiérrez Usillos mencionaba que “[l]as aves suelen vincularse con lo sagrado, puesto que la facultad de volar y ascender a los cielos sólo la poseen las divinidades. El ave puede ser una encarnación de la divinidad o una epifanía, es decir, el vehículo a través del cual los dioses se manifiestan, un mensajero entre los dioses y los seres humanos” (Gutiérrez Usillos, 2002: 313). Con esta base el autor logra identificar algunas características de las aves presentes en el área andina, por ejemplo: los *búhos* y las *lechuzas* son aves depredadoras nocturnas, por lo que su simbología tiene relación con la noche y la muerte, el hecho de que puedan ver y volar sin dificultades en la oscuridad y ser extremadamente silenciosa hace que se les conozca como “espíritus de la noche”, esta situación hace que sean temidas por ser consideradas como mensajeras de la muerte.

El *pelicano* es conocido por su destreza en el agua y el aire, su principal habilidad es la pesca y por ello las culturas dedicadas al mar, navegantes, comerciantes y pescadores tuvieron a estas aves como sujetos de veneración. Su vinculación con el mar lo caracteriza como “divinidad” o intermediaria ante la divinidad del mundo marino. Por su parte el águila se constituye en un símbolo de prestigio, lo mismo que sus plumas que son usadas en ciertas ceremonias, por su cercanía con el cielo y las divinidades. El *gallinazo* es un ave que convive con los seres humanos y está asociado a los castigos que reciben los infractores, en la costa peruana es considerado sagrado por estar relacionado con el Sol, aunque también se lo conoce por ser mensajero de la muerte.

En cambio, los *loros* y *guacamayos* con plumajes de vivos colores (rojos, verdes, amarillos, azules) están vinculados con la luz del día, por estas características son considerados como divinidades o mensajeros del Sol. Los loros y guacamayos en la parte andina están presentes en la memoria de los pueblos de Cañari (Ecuador) y los Airo-Pai (Ecuador y Perú), se relata que después del diluvio no existían mujeres y los pobladores de estas zonas tomaron a estas aves como sus parejas, ellas les ayudaron en las actividades domésticas y en la procreación. Son estas características, tanto positivas y negativas, que permiten entender la importancia de las aves y de sus plumas en la vida social, cultural, económica y política de las sociedades de América Latina.

5 A este respecto Murra (1987), en el análisis de las formas de tributo de las poblaciones andinas hacia el Inka, indica que estaba contemplada la realización de actividades de servicio personal. Entre estas actividades se destaca la designación de veinte indios encargados de trabajar con las plumas, es decir, la elaboración de ciertos atavíos solicitados por el Inka para uso personal o para sus allegados. Según Saignes, esta forma de organización del tributo por parte del Inka se extendía a las zonas de frontera, a las que solicitaba productos de la selva entre los que se incluían las plumas, esencias preciosas y pieles de animales.

Llama la atención que el mayor volumen de la actividad cinegética, en tanto tributo, estuviera dedicada a conseguir plumas de colores y texturas delicadas. ¿Dónde y cómo podían consumirse tal cantidad de estas clase de tributo? La explicación más plausible nace del análisis de las festividades incaicas, así como de cierto tipo de tocados o ropajes donde se empleaba dicho material (Millones y Schaedel, 1980: 65)

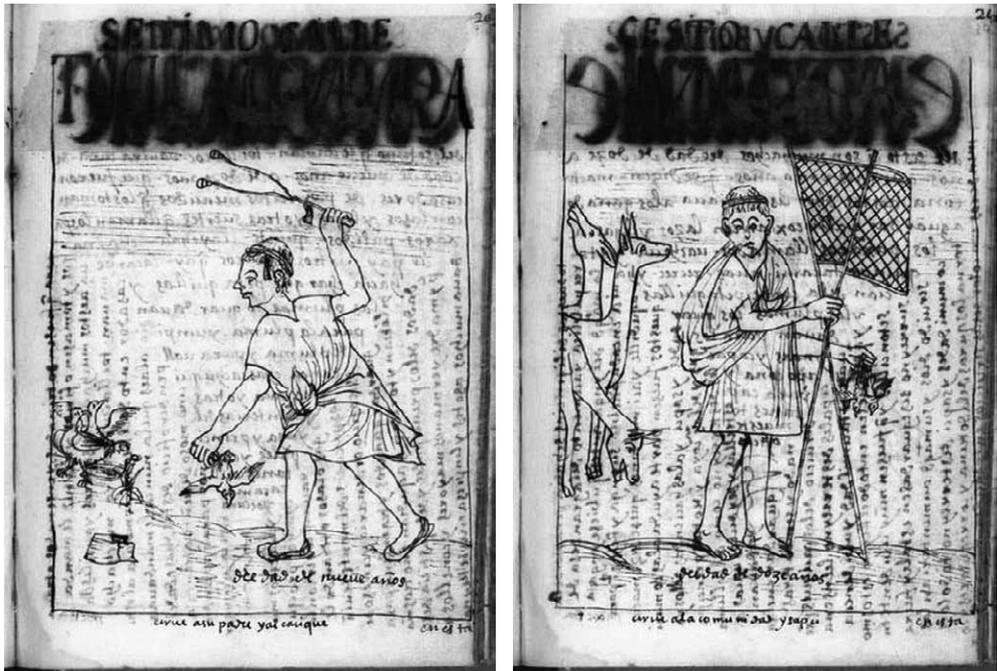


Figura 2.1 y 2.2. Caza y recolección de aves. Fuente: Guamán Poma de Ayala ([1615] 1980: 206 y 208)

El dato proporcionado por Millones y Schaedel (1980), en relación al uso de las plumas como elemento de tributo, es fundamental y más aún los usos que tenían las mismas en las prendas de los tiempos festivos, práctica que se mantuvo con el transcurrir del tiempo, tal como se verá en el siguiente acápite. La jerarquía que tenían las plumas, al ser parte importante de la vestimenta de las autoridades o de tiempos especiales hace que la misma se convierta en un elemento altamente buscado y valorado, y que requería de un alto conocimiento y destreza para el tratamiento de las misma ya sea en la elaboración de las prendas o en la conservación de las mismas⁶. A este respecto es importante rescatar lo mencionado por Jesús García Ruiz:

⁶ La elaboración de la indumentaria con plumas requiere de una gran habilidad, como se verá más adelante, el poder trabajar con este tipo de materia exige conocimientos tanto en la selección del ave, como en el tratamiento de la pluma y fundamentalmente dominio de las técnicas para fijarlas en la prenda a utilizar. Otro dato relevante es la significancia que tendrá cada una de las plumas y sus representaciones, ya que las mismas tienen vinculación con las actividades agrícolas o son parte de actividades rituales.

La civilización chimú (1000 a 1470 d.C.) se distingue por el trabajo de las plumas y el oro. Al igual que los aztecas en Centroamérica, los chimús recurrieron a las plumas para confeccionar sus vestidos y adornos. La técnica consistía, a partir de un tejido de base hecho de algodón o con cierto tipo de fibras, en colocar las plumas superpuestas doblando la parte final y sujetándolas con varios tipos de nudos. Los mantos así elaborados pasaban a integrar el vestuario ceremonial, siendo, además de bellos, impermeables (García, 1984:11).

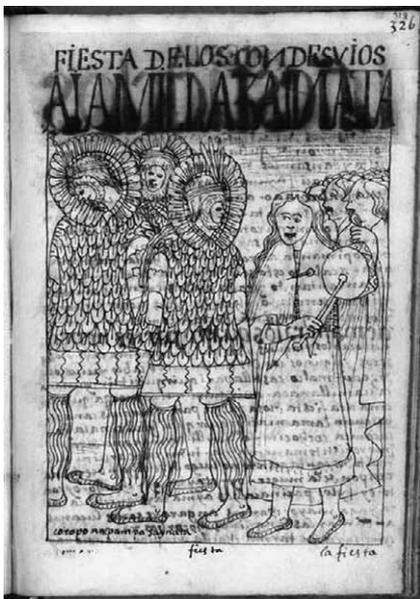
En este sentido el arte plumario, para Gisbert et al. (2008) era considerado uno de los trabajos más delicados y altamente valorados, para tal afirmación los autores recurren a la descripción realizada por Cobo en 1620:

Las telas de plumería eran de mayor estima y valor (que los *cumbis* y la *abasca*), y con mucha razón; labrándolas en el mismo *cumbi*, pero de forma que sale la pluma sobre la lana y la encubre al modo de terciopelo. El aparejo que tenían para este género de telas era muy grande, por la innumerable multitud y variedad de aves que cría esta tierra de tan finos colores, que excede todo encarecimiento (Gisbert et al., 2008: 60).

La importancia de las plumas radica en el trabajo que conllevaba la elaboración de las prendas, que se entrelazaban con textiles de vivos colores. El resultado de la combinación de las plumas con el textil era tan vistoso que el mismo Cobo mencionaba que “[e]l lustre y resplandor y visos destas telas de pluma eran de tal hermosura, que si no es viéndolo, no se puede entender” (Gisbert et al., 2008: 60). Así los tejidos plumarios, según Gisbert et al, tenían cierta dedicación y figuras de la misma suerte que los *cumbis*.

Las plumas también tenían otros usos: cosidas o entrelazadas para formar sombrillas, tal cual aparecen depictadas en Guamán Poma (Fojas 138,140 y 142); servir alfombra donde pisaría en Inca (Molina 1959:41); constituirse en ‘la cubierta y techo’ de las casas de los principales (el señor de Anchiconca en el relato de Avila) (1966:209)... (Millones y Schaedel, 1980: 67).

También es importante mencionar el uso de plumas en los tocados cefálicos inkas, Gisbert et al. (2008), recuperando lo propuesto por Bertonio, menciona que se denomina *kausu* al plumaje de los inkas o chinchasuyos que eran dos plumas, a manera de cuernos, colocados delante del *llauto* o del sombrero. Asimismo, las plumas, según los datos de Guamán Poma, eran utilizadas en coronas y trajes que cubrían todo el cuerpo (véase las figura 2.3, 2.4 y 2.5). Los tocados utilizaban principalmente plumas de flamencos, garzas (*pariguanas*) y *suris*. También las plumas fueron insertadas en pectorales, que los aymaras denominaban como *sipi* o *siphi*, que era un plumaje hecho a manera de cuello o “lechuquillas” que se colocaban como diadema en la cabeza (Gisbert et al., 2008: 60).



Figuras 2.3 y 2.4: Vestimentas y tocados confeccionados con plumas en el área andina. Fuente: Guamán Poma de Ayala ([1615] 1980: 328 y 322).



Figura 2.5. El “Capitán” del Andesuyu con tocado y vestimenta de plumas. Fuente: Guamán Poma de Ayala ([1615] 1980: 169)

Así Gisbert et al. (2008) establecen que el trabajo con las plumas era considerado similar al de las flores porque se hacían muchas flores de plumas⁷. Sobre el particular, Bertonio ([1612] 1984) indica que “huayta” significaba “plumaje o flores” y los artesanos dedicados a esta materia o “plumajeros” eran llamados como “huayta camana”. Las autoras (2008) basadas en la revisión del *Memorial de Charcas*, indica que los Charcas, Caracaras, Chuis y Chichas eran los que hacían trabajos en plumas para uso y aderezo.

En este entendido, los múltiples usos de las plumas denotan un dominio y desarrollo de técnicas por parte de los pobladores en el

7 A este respecto es importante revisar la sección de este trabajo que explica como el trabajo con plumas busca principalmente la representación de flores y en muchos casos dichas flores están acompañadas de aves. Asimismo, estas flores con sus vistosos colores representan el momento de fertilidad y prosperidad.

manejo de estos elementos; pero, las plumas no solo eran utilizadas para los atuendos o accesorios de las autoridades, ya que las mismas formaban parte de las actividades festivas y religiosas. El valor que adquirirían las plumas estaba relacionado con las percepciones que se tenían de las aves al considerarlas como seres que tenían una vinculación con lo divino y sagrado.

Dentro del denso repertorio que constituye el mundo animal en los diversos ámbitos religiosos del antiguo Mediterráneo las aves constituyen un signo especial. Son, ante todo, *sema* o señal (más bien, un complejo universo de señales) que anuncia trabajos cotidianos y estaciones del año, un vehículo que relaciona el espacio de los hombres con el de los dioses. Sirven de vínculo entre ambas esferas, la humana y la divina, la terrenal y la celeste (Olmos, 2009: 243).

El carácter sobrenatural de las aves es descrito también por Gisbert (2008a: 152), quien menciona que los loros tenían el “don del habla”, por la semejanza de sus sonidos con las palabras de los seres humanos, por ello destaca que “...los mismos pájaros que allí habitaban eran fantásticos pues para algunos de ellos, como los loros, tenían el don del habla, llegando a considerárseles como poseedores de poderes sobre naturales”. A este respecto, también, es destacable el hecho descrito por Garcilaso de la Vega en Potosí a mediados del siglo XVI con un ave, exactamente un loro, y citado por Gisbert et al. (2008 a) que podía comunicarse y podía identificar el lugar de origen de los indígenas y esta acción sorprendía a los pobladores, quienes lo consideraban un ser sobrenatural vinculado al diablo (*supay*).

En Potosí, por los años de 1554 y 55 hubo un papagayo de los que llaman loro, tan hablador, que los indios e indias que pasaban por la calle les llamaba por sus provincias... como que tuviera noticia de las diferencias de tocados que los indios en tiempo de los Incas traían en la cabeza para ser conocidos. Un día de esos pasó una india hermosa... haciendo la palla, que son de sangre real. En viéndola el papagayo dio grandes gritos de risa, diciendo ‘Huayru, Huayru, Huayru’, que es una nación de gente más vil y tenida en menos que otras. La india pasó avergonzada... cuando llegó cerca, escupió hacia el papagayo y le llamó zupay, que es diablo. Los indios dijeron los mismo (...) (Gisbert, 2008a: 152).

Las características sobrenaturales que tenían ciertas aves hacían que los indígenas las considerasen como divinas, y por ende se les atribuía una conexión con lo sagrado (véase figura 2.6).

Para el hombre andino ciertos pájaros transmitían oráculos y eran portadores de la voz de la divinidad, tal el caso del famoso pájaro Indi, del cual Sarmiento de Gamboa dice lo siguiente: “Y Mango Inga traía consigo un pájaro como halcón, llamado Indi al cual veneraban todos y el tenían como cosa sagrada, o, como otros dicen, encantada...”, lo traían “guardándolo siempre en una petaquilla de paja a manera de cajón... El cual dejó por mayorazgo después a su hijo”. Se vuelve a hablar de este pájaro en la historia del

último Inca que gobernó plenamente antes de la llegada de los españoles, pues Sarmiento nos dice: “Como el pájaro Indí que Manco Capac había traído de Tambotoco, lo hubiesen heredado los sucesores suyos, y antes de este Maita Capac siempre lo habían tenido cerrado en una petaca o cajón de paja, que no la osaban abrir, tanto era el miedo que le tenían, mas Maita Capac, como más atrevido que todos, deseoso de ver que era aquello que tanto guardo sus pasados, abrió la petaca y vido el pájaro Indí y habló con él: ca dicen daba oráculos” (Gisbert, 2008a: 153).

Figura 2.6. Mujer con ave de color verde. Fuente: Extraído de *Prendedores, topos y mujeres* (Fernández, 2015)

Así las plumas fueron utilizadas en diversos vestuarios utilizados por las autoridades políticas y también en algunas danzas que eran parte de ciertos rituales y actos festivos. A este respecto, Millones (1993) establece que las plumas y los colores de las mismas tienen significaciones vinculadas al rango y a la procedencia:

De ser un guacamayo el ave representada, el rango de significaciones se amplía, ya que este animal figura como uno de los orígenes de la humanidad, desde la perspectiva de los Cañaris (Molina 1943:15, 16). Loros y aves de color están presentes en los keros, en general acompañando a los guerreros que luchan contra los Incas, como indicando su procedencia selvática, la que refuerzan con la profusión de elementos tomados del reino vegetal. El tema se repite en la pintura colonial... (Millones, 1993: 280).

Otro aspecto importante es el valor que tenían las aves para los pobladores, puesto que las consideraban como nexos con la divinidad por sus características sobrenaturales. Tal fue la importancia de las aves y de sus plumas que las mismas aparecen representadas en diversos soportes como la cerámica, pinturas y textiles. Así un espacio idóneo para conocer la presencia de las aves en el imaginario de las poblaciones andinas, principalmente en el periodo Prehispánico, Colonial y parte de los inicios de la República, es a través de las representaciones hechas tanto en la cerámica, las pinturas y los textiles⁸. La representación iconográfica de las aves en diferentes soportes nos permite comprender la importancia de estas para la vida de los pobladores, es a partir de estos registros (testimonios) que podemos acercarnos y conocer la significancia de estos.



Entre las representaciones más significativas de las aves en el área andina, del actual territorio boliviano, se encuentran las ofrendas de cerámica tiwanakota que fueron encontradas en la isla Pariti, en el lago Titicaca⁹.

La diversidad del colorido y plumaje de los patos, en contraste con la regularidad de las representaciones de llamas, podría imitar la dualidad de género. Esto se refuerza por el vínculo entre hombre y pato en una efigie masculina, y porque las efigies de llamas retratan a hembras preñadas. Sin embargo, todas las efigies animales poseen pitón, estando ausente la diferenciación funcional de la dualidad hombre-mujer. Otra posibilidad es que se reproduzca la diferencia entre las dos efigies masculinas de cuerpo entero, una polícroma y asociada manifiestamente al pato, y la otra asimilada a la llama por el engobe rojo y el vientre prominente (Villanueva C., Juan y Korpisaari, 2013: 95).

La presencia de las aves en la cerámica, tanto en representaciones estilizadas y otras con detalles, permite comprender la significancia del águila y del pato para las culturas andinas. Como se mencionó anteriormente, ambas aves tienen concepciones diferenciadas, el águila, por ejemplo, al volar a gran altura es considerada como un mensajero de la divinidad y los patos, según Guamán Poma (1980: 175, 221 y 306), eran parte fundamental de la alimentación de la nobleza inka, asimismo la crianza de patos silvestres estaba destinada para la extracción de plumas y la fabricación de mantas¹⁰.



Figura 2.7. Representación de aves. Fuente: Arze y Medinaceli (1991: 32)

Las portadas de algunas iglesias del periodo colonial son otro espacio donde se registra la presencia sutil de las aves, el espacio pictórico, también, testimonia su presencia, un claro ejemplo de esta situación es el lienzo de Sayri Tupac y Tupac Amaru, donde en la mano derecha de una Ñusta llamada Cusi Huaracay aparece un loro o papagayo (véase la figura 2.6). La presencia de esta ave, si bien puede parecer casualidad o un simple adorno, demuestra la importancia del loro o papagayo para las sociedades andinas, al ser un ave que tenía la facultad de hablar y volar, por lo que era considerado como un mensajero o vínculo con la divinidad. Adicionalmente, esta ave al estar al lado de la mujer nos recuerda que los loros o papagayos asumieron el papel de “mujeres reproductoras” y a través de ello las poblaciones del Ecuador y Perú lograron repoblar el mundo después del diluvio (Gutiérrez Usillos, 2002: 313).

Los textiles también han sido un espacio fértil donde las aves aparecen representadas. A este respecto, Gisbert (2008b) trae a colación una imagen donde se ven bordadoras trabajando en la fabricación de una alfombra, en esta la naturaleza y las aves son los elementos principales (Figura 2.8).

10 Para mayor referencia de la importancia de las aves para las sociedades andinas, principalmente de las que habitan en las cercanías del lago Titicaca, ver el trabajo de Terrazas Sosa (2007).

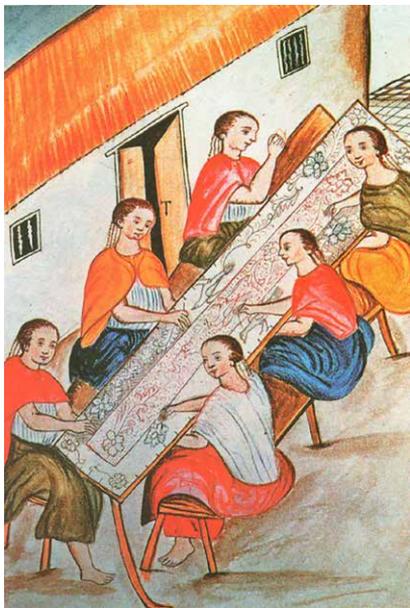


Figura 2.8. Bordado donde se muestra a mujeres trabajando una alfombra según Martínez Compañón (1780-89). Fuente: Gisbert et al. (2008: 121)

Figura 2.9. Carnaval Paceño retratado por Melchor María Mercado a mediados del siglo XVIII. Fuente: Mercado (1991: lámina 40)

La fascinación por las aves y sus plumas, tanto por sus colores y significados, ha sido registrada por Melchor María Mercado (1991) quien retrató entre 1841 y 1869 las actividades cotidianas y las danzas presentes en todo el territorio boliviano. Así la celebración del carnaval paceño constituye, precisamente, una de las representaciones más

claras del uso de plumas en algunas danzas en La Paz (1991: lámina 40), en esta escena se observa a bailarines acompañados por dos músicos que llevan sombreros con plumas de colores, estas plumas nos recuerdan a los tocados de la danza del *Qina Qina*, que como se



verá más adelante aún mantienen el uso de las plumas en los sombreros (véase figura 2.9).

Otro ejemplo interesante del uso de plumas, en las danzas de La Paz, es la lámina 116 de Mercado el “Sicuri. Guacatocora”, en ella se puede apreciar a un músico con plumas de *suri* en su tocado; también, en otra lámina resalta la presencia de un músico del carnaval paceño que lleva un sombrero con plumas de diversos colores (ver figuras 2.10 y 2.11).



Figuras 2.10 y 2.11. Danzantes usando plumas. Fuente: Mercado (1991: láminas 116 y 189)

En este breve repaso por las representaciones iconográficas de las aves y el uso de las plumas tanto en el periodo Prehispánico, Colonial y parte de la República, se observa que las mismas han tenido una gran trascendencia para las poblaciones del área andina. Las aves presentes en la cerámica, pintura o textiles no corresponden a un solo género, son diversas las especies que acompañan a autoridades o grupos de artesanos. De las diferentes aves, la presencia del loro o papagayo es una de las constantes probablemente por su relación con la divinidad y su capacidad de “habla”, también aparece



el cóndor como símbolo de victoria y poder. Asimismo, quedó establecido una constante en el uso de las plumas en las vestimentas, de las autoridades y posteriormente por los danzantes de inicios del siglo XIX. El uso de estas prendas tiene una fuerte relación con el simbolismo de cada ave y el plumaje en sí mismo transmitía un mensaje relacionado con la producción agrícola, la protección contra ciertos fenómenos naturales (lluvia, granizos, entre otros) y la conexión con lo divino.

En lo que sigue, y con estos lineamientos, mostraremos la relación del arte plumario en su contexto festivo, a través del análisis de ciertas danzas y de la elaboración de los objetos plumarios. Estas dos miradas permitirán conocer, en primera instancia, la continuidad de ciertas prácticas, principalmente a nivel de danza, y en segunda instancia el proceso (conocimientos y técnicas) de elaboración de las piezas. A nivel de danzas, si bien los primeros registros sobre los usos de plumas en las vestimentas de algunos danzantes, lo tenemos gracias a los dibujos de María Melchor Mercado y a las crónicas que registran para el siglo XVI la elaboración de prendas con plumas. La elaboración de dichas piezas requería de una gran destreza, tanto en la selección de las piezas (plumas), el armado y la conservación de las mismas. Con estos datos en las siguientes secciones y a partir del trabajo de campo, se estudiará estas técnicas y conocimientos que aún se mantienen; mas cabe destacar que algunos de estos están en peligro de extinguirse.

Es a partir de estos procesos que encontramos, a través de una lectura entre líneas, una continuidad en relación a la importancia de las plumas y la permanencia de algunos conocimientos, vinculados tanto a la selección, la elaboración y la conservación de las piezas. Así el uso de las plumas en algunas danzas, como se verá en la segunda parte de este texto, tiene un gran significado tanto a nivel ritual y festivo. En relación a este ámbito, se observará que los pobladores de las comunidades estudiadas a lo largo del tiempo fueron otorgándoles a estas prácticas sentidos y significaciones, es decir, que se conforman en referentes de su identidad, las propias dinámicas de las expresiones culturales y los pobladores, posibilitan que estas danzas, sus vestimentas e instrumentos musicales se extiendan e influyan en otras regiones.

Algo similar ocurre con los conocimientos y técnicas vinculadas con la elaboración del arte plumario, al existir una continuidad de la misma; sin embargo, no podemos saber cuántos cambios se han dado, debido a que principalmente no existen registros de los mismos, tal situación se dificulta más porque la mayoría de estos conocimientos han sido transmitidos de forma oral; pero sí podemos conocer algunos detalles de estas técnicas a través de las piezas que son resguardadas por los propietarios, algunas de estas tienen entre 80 y 60 años de vida y uso, fueron heredadas, a través de la revisión de las mismas se puede conocer algunos detalles sobre su elaboración. Sobre este punto hay que hacer referencia a que también la incursión de ciertas religiones protestantes, principalmente desde la década de los ochenta, han influido en la desaparición de varias piezas, puesto que fueron consideradas como objetos de idolatría.

3. Espacio y tiempo festivo del arte plumario paceño

El arte plumario en las danzas paceñas además de ser uno de sus elementos más vistosos también se articula con el tiempo festivo y musical, es decir, cobra mayor significado que el uso ornamental. Esta sección se iniciará realizando un mapeo del departamento de La Paz con las danzas que llevan plumajes en su atuendo; esta idea espacial se cruza con el entendido del tiempo, expresado en los ciclos productivos, climatológicos y festivos; y, la descripción de la articulación de algunas danzas contextualizadas: *Muqululu*, *Qina Qina*, *Qina Qina Mollo* y *Sikuri Mayura*.

El departamento de La Paz tiene la peculiaridad territorial de contener diferentes pisos ecológicos (Muñoz Reyes, 1991). Estos espacios diferenciados también son contexto de diferentes formas culturales presentes en los pueblos indígenas de esta región (Molina Barrios y Albó, 2012). Cada uno de estos espacios y grupos, al mismo tiempo, es escenario de formas de expresión cultural, que en el caso de esta investigación se refiere a diversas formas festivas, de danza y música. Si bien La Paz siempre fue uno de los espacios privilegiados para las aproximaciones y estudios sobre la música y la danza, especialmente “autóctonas” (Bedregal de Conitzer y Gonzalez Bravo, 1956; Fortún, 1966, 1978; Paredes, 1949, 1970), trabajos realizados en las últimas tres décadas profundizan las pesquisas (Bangert, 1995; Bigenho et al., 2015; Cajias, 2012; Gutiérrez C. y Gutiérrez, 2009; Mújica Angulo et al., 2012; La Paz, 2009; Quispe, 2008; Schramm, 1992; Sigl y Mendoza, 2012b; Ticona, 2003; Vega, 2002) mostrando la complejidad y multiplicidad de este ámbito. Sin embargo, en estos, la temática del arte plumario solo se reduce a una mera cita referencial, esa es otra de las motivaciones que impulsan este trabajo.

3.1. Espacio de las danzas y sus plumajes

Primero, se comenzará mostrando un panorama de las danzas que emplean plumajes como parte de la indumentaria. De todo este *corpus*, se realizará una primera tipificación entre aquellas danzas que emplean el plumaje como elemento fundamental, de aquellas que lo hacen de forma reducida y/o complementaria.

Las danzas denominadas “autóctonas” en La Paz reúnen a un gran número de expresiones. A partir de algunos trabajos realizados, en especial con el registro elaborado por el Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, se tienen al menos 150 danzas aún vigentes (La Paz, 2009). Aunque, dicho número implica cierta duplicidad, ya que se estaría contando variantes que existen por región o municipio las cuales pueden poseer el mismo nombre. Tal es el caso del *Sikuri* o el *Qina Qina*, que dependiendo de la región o localidad presenta considerables diferencias musicales, y en especial en su indumentaria. Por ello, consideramos relevante remarcar estas variantes existentes por cada danza según la localidad, y no únicamente generalizarlas a partir de su denominativo.

La presencia de los plumajes en las danzas paceñas actualmente no está generalizada, del esbozo señalado, se podría enumerar 68 danzas “autóctonas” identificadas. De ellas, considerando sus variaciones, aproximadamente se tienen 40 danzas en las cuales el arte plumario no está presente; en otras 9 danzas su presencia es reducida o



complementaria, mientras que en 12 de ellas es fundamental contar con plumas como parte de la indumentaria. El siguiente cuadro grafica lo señalado.

Figura 3.1. Mapa del departamento de La Paz y lista de danzas que emplean arte plumario.

Nº	Presencia de arte plumario	
1	Fundamental	<i>Chiriwanu</i> <i>Chuqila (Choquela)</i> <i>Kambraya</i> <i>Llano Wayli</i> <i>Mimula</i> <i>Muqululu (Mokolulu)</i> <i>Qarwani</i> <i>Qina Qina (Quena quena)</i> <i>Sikuri Mayura (Italaque)</i> <i>Suri Sikuri</i> <i>Waka tinti</i> <i>Wititis</i>
2	Complementaria	<i>Ayawaya</i> <i>Chatre/Chatrepuli</i> <i>Chunchus</i> <i>Jachi Siku</i> <i>Lichiwayus</i> <i>Qhachwiri</i> <i>Warini (Choquela)</i> <i>Wayquli (Pullu pullu)</i>
3	No presente/no identificada	<i>Awki Awki, Baile de la tierra (Cu)</i> <i>Anata (Qhachwiri), Chhaxi, Ch'u</i> <i>(Wayño), Kusillos, Lakita, Lecos, L</i> <i>(musiñu), Muyu, Palla palla, P'aq</i> <i>(anatiri), Phuna, Pifanada, Pinki</i> <i>Saya, Semba, Siwi siwi, Soldado L</i> <i>Danzanti, Uxusiri y Waychu.</i>

Fuente: Elaboración propia con base en datos de la Gobernación del La Paz (2009)

3.2. Tiempo y ciclos climatológicos, productivos y festivo-musicales

A continuación se muestra la relación de las festividades con los ciclos mayores de producción agrícola y los tiempos climatológicos, y cómo se articulan con las expresiones musicales y de danza.

3.2.1. Fiestas, épocas, ciclos y entorno

Antes de proseguir, y en procura de tener una idea cabal de la interpretación de la música y la danza, y como estas se relacionan con las piezas de arte plumario, a continuación se desarrollará el entendido de espacio-tiempo para la cultura andina aymara, partiendo de la *“pacha”*.¹¹

Para Estermann (2006) *pacha* es entendida como *kosmos*, pese a los sentidos y significados tan diversos del término “pacha”, propone esta categoría como uno de los elementos centrales del pensamiento andino, ya que desde un punto de vista filosófico, “pacha significa el ‘universo ordenado en categorías espacio-temporales’” (2006: 157); así, relaciona el “pacha” con el vocablo griego “kosmos” pero manteniendo la inclusión del mundo y del ser humano en la naturaleza. En suma, “*pacha* es ‘lo que es’, el todo existente en el universo, la realidad” (2006: 157), el cual, para este autor, significa un principio de “relacionalidad cósmica”.

Por otro lado, Lozada (2007) plantea tres modelos de interpretación de la visión andina del mundo. Primero, la *visión agrocentrica del mundo*, según esta las actividades de la vida andina giran en torno a la agricultura (actividad económica), esta visión se plantea como un eje para el lenguaje, la percepción, la filosofía, la religión, la organización social, la tecnología, la ciencia y el arte; sin embargo, para no caer en determinismos, el autor complementa esta visión con la importancia del agua. Como segundo enfoque, se tiene la *realidad como flujo cósmico* que toma como centro el papel e importancia del agua y su significado como flujo de vida, a través de este enfoque se vinculan las dimensiones (*pacha*) que conforman la realidad para el andino. Finalmente, como tercer modelo, se tiene a la *tetra-dimensional del concepto de pacha*; pues, luego de reconocer la dificultad y crítica que tiene el entendido de *pacha* (además de su significado tiempo-espacio) en sus tres “espacios” (*manqha*, *aka* y *alax*), plantea la importancia de añadirle un cuarto componente que combina el pasado con el futuro (*nayra*). En suma, el autor ratifica el papel dinámico del *pacha* y el rol que el sujeto tiene, no como eje del mundo, sino como parte integrante y dependiente de este.

Para ejemplificar este concepto interdependiente del tiempo-espacio (*pacha*), Lozada (2007) afirma que la música, en su contexto, es un elemento *integrador* de las *pacha*, ya que comunica “los componentes de la totalidad espacial-temporal”. Esto también se manifiesta en la “producción musical” planteado por Stobart (2006), ya que la música integra lo espiritual con lo material, lo humano con lo no-humano, el pasado con el futuro (Sánchez, 2001; Stobart, 2006). Así, la utilización de un instrumento musical concreto se

11 Si bien estas construcciones ideológico-filosóficas pueden ser criticadas por su esencialismo (Arnold, 2008), estas se citan como una forma “ideal” del entendido de tiempo-espacio.

enmarca en un *pacha* (época) específico porque incide en los fenómenos climatológicos necesarios para el ciclo agrícola y ritual, es decir, se habla de la facultad de la música como “ordenador del tiempo” (Mújica et al., 2012).

3.2.2. Contexto, producción y práctica musical

Para aproximarnos al concepto de música que los aymaras tienen, hay que hacer referencia al momento de su práctica, vale decir los contextos productivos, festivos, rituales y otros. No es suficiente con mantener únicamente la mirada ortodoxa de una clasificación musical basada en los instrumentos musicales, las formas melódicas y los patrones rítmicos. También puede intentarse mostrar la relación que se entabla en la práctica musical con los ciclos vinculados a aspectos naturales y sociales.

Ya se ha mencionado en otros trabajos que la palabra música no encuentra traducción en el idioma aymara (Mújica, 2008; Mújica et al., 2012), puesto que esta se encuentra imbricada con otras prácticas como la danza (*thuquña*: danzar), el canto (*kirkiña*: cantar) o la interpretación del instrumento musical (*phusaña*: soplar). Esta compleja relación impulsó a la necesidad de evitar una mirada reducida que solo se refiera a “lo musical”¹². Y en un intento conceptual de mostrar esta vinculación, en otro trabajo también se optó por el uso del concepto de “forma de cultura expresiva” (Cánepa Koch, 2001) para referirse a esta compleja forma de relaciones musicales, de danza, canto y ritualidad (Mújica, 2014).

Así, la “práctica musical” (*phusaña - thuquña - kirkiñal jaylliña*) posee una relación interdependiente con el *pacha* (tiempo-espacio). En el cotidiano, esta actividad debe realizarse en momentos y tiempos específicos y contempla todo un sistema de conocimiento porque “cada música tiene su tiempo”. Con esto no se hace referencia al contexto musical, solamente, sino a un macro-contexto de ejecución y práctica, que no solo vincula la práctica musical con las actividades sociales o festivas, sino que, en medio de estas, manifiesta la importancia del carácter ritual-vital de la música; ya que, según esta concepción, se vincula la práctica musical con dos grandes ciclos temporales: los ciclos vitales y los agropecuarios y climatológicos.

Gran parte del calendario festivo tiene una vinculación con los ciclos agropecuarios y vitales. Los instrumentos musicales se relacionan con estos ciclos, más aún subrayan su vinculación con los ciclos climatológicos. Así la actividad musical se ordena en dos tiempos: *jallupacha* (tiempo de lluvia) y *awtipacha* (tiempo seco). En consecuencia, el aymara clasifica a sus instrumentos musicales según la época en que son ejecutados: el *pinkillu* y la *tarka* pertenecen al *jallupacha*; y el *siku* y la *qina* al *awtipacha*. Los primeros tienen un “pico” o “tapa” (canal de insuflación) que ayuda a producir el sonido; mientras que los segundos (*qina* y *siku*) son *q’asa*, pues no tienen “pico” (sin canal de insuflación). La alteración de este precepto implicaba serias consecuencias, si se tocaba el *pinkillu* en *awtipacha*, venían las lluvias; y viceversa, si se toca el *siku* en *jallupacha*, vendrá el viento y la helada excesiva, alterando el orden climatológico. Por el contrario, respecto al orden temporal implica que el *pinkillu* en *jallupacha* asegura las lluvias; y la *qina* y *siku* en *awtipacha* garantiza una buena

12 Lo cual corresponde al debate sobre la investigación de la música en su contexto: la música como cultura (Merriam, 1964) o la música como sistema (Roza, 2011), entre otros enfoques.

CUADRO N° 1. DESCRIPCIÓN DE LA PLUMA

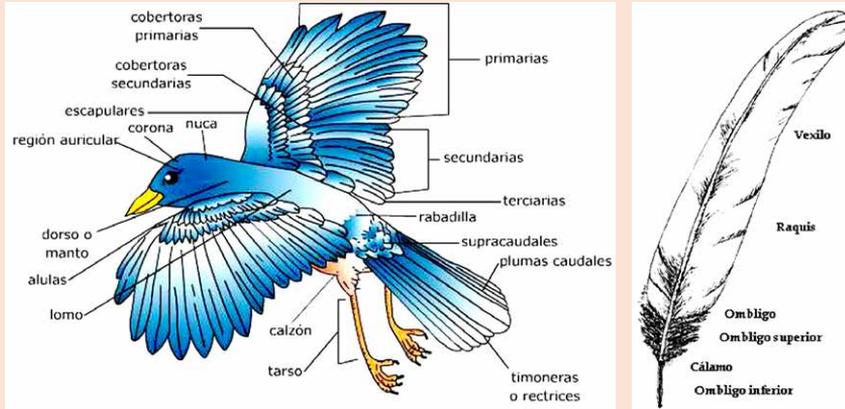


Figura C 1: Topografía del ave **Fuente:** (Valenzuela, s/f)

Es importante comprender las funciones y partes de las plumas, para introducirnos en el estudio de las estructuras del arte plumario. Según Zaida Ortega (Ortega, s/f), las plumas se dividen en partes diferenciales, como se muestra en la imagen (Figura C 2).

La figura C2 identifica la estructura de las plumas utilizadas en las piezas. El cálamo es la sección por la cual se prensa la pluma a la estructura, se prefieren plumas con un estandarte completo y en buen estado, se deja de lado aquellas con predominancia de barbas sueltas o plumones. En función de la longitud del cálamo la sujeción de las plumas tendrá mayor o menor dificultad y mayor cuidado.

La forma de las plumas depende de su función, tamaño, estructura y solidez. Es así que se identifican:

Plumas primarias: Su función es el vuelo, se llaman también remeras. Se localizan en los extremos de las alas, su forma es larga y fuerte.

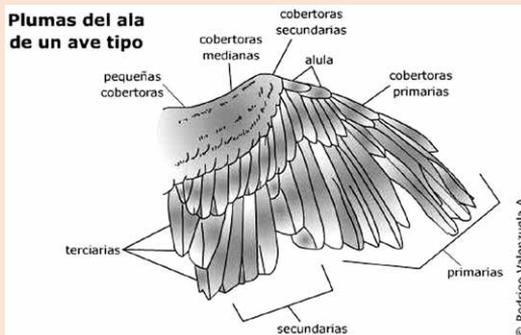


Figura C 3: Partes del ala de un ave **Fuente:** (Valenzuela, s/f)

Plumas secundarias: se encuentran en la parte interna del ala junto a las primarias, se insertan en el antebrazo. Son denominadas plumas remeras.

Plumas alulas: disminuyen la turbulencia del aire en el vuelo.

Plumas timoneras o rectrices: pertenecen a la cola, su función es dirigir y maniobrar el vuelo, también pueden servir para el cortejo como sucede en los faisanes y liras.

Plumas cobertoras: se encuentran debajo de las plumas del ala, son plumas que acompañan al ala para darle una superficie aerodinámica y soporte, su tamaño puede variar.

4. “Plumajes” y danzas: contextos y técnicas del arte plumario

Seguidamente, se realizará una tarea simultánea: la descripción de algunas *formas de cultura expresiva* (Cánepa, 2001; Mújica, 2014) del departamento de La Paz, donde la presencia del arte plumario es significativa; asimismo, se describirán las piezas de arte plumario presentes en cada una de ellas. Señalaremos su contexto territorial, festivo y expresivo, denotando la articulación de estas danzas con los ciclos climatológicos y productivos. También se describirá cada pieza en función a las declaraciones de los entrevistados, trabajo que permitió la identificación de tres categorías de análisis: la descripción de los aspectos del origen de las plumas, lo referido a la elaboración de la prenda y el contenido simbólico¹³.

De forma complementaria y comparativa, se analizaron las piezas cruzando la información lograda en el trabajo de campo con datos bibliográficos de especialidad, con las piezas y las *Fichas de Registro de Arte Plumario* de la colección del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (FRAP-MUSEF¹⁴) a fin dar cuenta de la estructura de elaboración por tipo de piezas de la danza correspondiente. Siguiendo un orden alfabético, se iniciará con el análisis de la danza del *Muqululu*, luego los *Qina Qina* (de Ingavi y Mollo), para concluir con el *Sikuri*.

4.1. Muqululu

La danza del *Muqululu* posee un amplio territorio de práctica identificando las provincias Camacho, Omasuyos, Los Andes y Pacajes. La aproximación a esta danza, para el caso de este estudio, se realizó en la comunidad de Sorejapa del municipio de Huarina de la provincia Omasuyos.

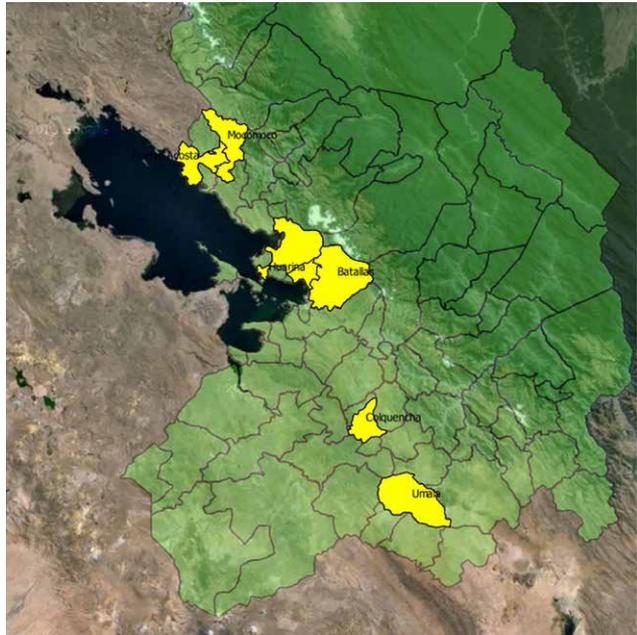


Figura 4.1. Mapa del departamento de La Paz, señalando los municipios donde hoy se interpreta el *Muqululu*. Fuente: Elaboración propia, basados en el trabajo de campo

4.1.1 Contexto festivo y musical

Su contexto festivo subraya a dos principales festividades: la fiesta de la Cruz el 3 de mayo

¹⁴ De aquí en adelante se hará uso de la sigla “FRAP-MUSEF”, asignada por este proyecto para hacer referencia a las “Fichas de Registro de la Colección Arte Plumario” (FRAP) del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).

y Natividad el 8 de septiembre. Según la comunidad puede presentarse en otras festividades dentro de este mismo periodo.

Figura 4.2. *Muqululu* de Huarina en el festival del Compi Taucu. Foto: Mújica (2010)



El *Muqululu*, desde un sentido amplio, es una combinación de música y danza. Pero en ella solo participan varones, consecuentemente en

esta danza no se canta. El instrumento musical también es la *qina* (aerófono de estructura tubular que lleva un bisel en el extremo superior de forma rectangular o cuadrada), del cual varía sus nombres: *muqululu* o *pusi p'ia*; es decir, por una parte, lleva el apelativo de la misma danza y por otra hace referencia a su estructura morfológica, ya que *pusi p'ia* significa “cuatro agujeros”; los cuales están en la parte frontal de la *qina*. Dos tamaños conforman el conjunto: la *tayka* y la *male*, de 80 cm y 53 cm respectivamente (Cavour, 2010). Debido a la dificultad de su interpretación, actualmente se le añadió un pico o canal de insuflación, por lo cual el instrumento se asemeja a un *pinkillu*¹⁵.

Esta danza posee una pieza de arte plumario: la *panqarilla*. Este es un tocado que cubre la cabeza y que lleva una serie de flores hechas de plumas. Tres de ellas son las que predominan en el tocado: la flor de la papa, del haba, y el *sank'ayo*¹⁶; sin embargo, Alejandro Mamani enfatiza la importancia de la papa como eje de su representación (Alejandro Mamani, 10 de julio de 2015). Además, las partes del tocado, también hacen referencia a una planta, tal es el caso de los tallos, las ramas y los botones, como se menciona en el libro *No se baila así nomás...* de Sigl y Mendoza:

(...) con lo cual la danza estaría hablando de los tiernos frutos de la papa que están creciendo por debajo de la hermosa flor que se ve como tocado cefálico (ch'uqil panqara), interpretación que esa muy de acuerdo con el significado que se suele dar a las bolachas panqarillas: frutos y flores de papa, una representación que anticipa el próximo ciclo agrícola (la danza es practicada en plena época seca) (Sigl y Mendoza, 2012b: 607).

4.1.2. *Panqarilla*

15 Para mayor referencia sobre los cambios en la organología de los instrumentos musicales ver Borrás (2002).

16 *Sank'ayu* (Aimara) Sustantivo. Fruto agri dulce comestible de una especie de cactus que no crece en altura y tiene flores rosadas o lilas (Layme Pairumani, 2004).

a) Descripción de los aspectos de origen de la pluma

La pieza principal es un armazón con forma de flores y hojas. Posee tres tipos de plumas correspondiente a la *pariwana* (*Phoenicopteridae*), *wallata* (*Chloephaga melanoptera* o *Cauquén Huallata*) y al gallo, ave de corral. El sombrero sostiene un armazón con dos varillas gruesas como pilares que sirven como sostén a las flores hechas de plumas y a las hojas. La base posee plumas de gallo provenientes de la cola y el pecho, son largas y coloridas.

Existen dos tamaños de flores: grandes y pequeñas. Las grandes tienen dos dimensiones: grandes y pequeñas, las grandes son de color blanco y rojo. Las blancas denominadas flor de papa, son de pluma de *wallata* de la parte del pecho de este animal, son curvadas y dan forma a la flor, el color del ave es blanco, por ello no es necesario teñir la pluma. Las flores rojas denominadas flor de *panti* (flor de dalia, según Layme, 2004), provienen de la cola de la misma ave, *wallata*, y se la tiñe con anilina.

Las flores pequeñas denominadas *amuchi*¹⁷ fueron elaboradas con plumas de *pariwana*, son rosadas, no son teñidas, generalmente cada grupo de *amuchi* tiene tres flores. Por último, se encuentran las hojas de pluma de *wallata* pequeñas llamadas *laphi*¹⁸, teñidas con anilina verde.

El acceso a la materia prima depende del tipo de ave. Las plumas de *wallata* se obtienen cazando al animal en el lugar donde vive, lagos o ríos, las primeras horas de la mañana son las más adecuadas porque durante estas horas el ave no vuela y se le puede agarrar. Las plumas de la *pariwana* se obtiene cazándola, esta ave habita en el lago Poopó. En cambio, el acceso a las plumas del gallo es más factible por ser un animal doméstico.



Figura 4.3: Panqarilla de la comunidad Sorejapa, municipio Huarina, provincia Omasuyos. Foto: Pachakamani (2015)

b) Aspectos de elaboración de la prenda

El tiempo de elaboración aproximada de la *panqarilla* es de dos semanas. Tiene una altura de 80 centímetros a 1 metro de alto y la misma depende de la resistencia del portador, ya que el peso en la cabeza puede ser de 1 kilo. Se utiliza diferentes elementos

17 *Amucha* (aimara) sustantivo. Capullo de la flor. Sinón: *amu*, *amuchu* (Layme, 2004).

18 *Laphi* (aimara) sustantivo. Hoja de las plantas. Sinón: *llaqa* (Layme, 2004).

de construcción en función de las partes de la *panqarilla*. La estructura es sostenida por un sombrero de lana de oveja de color blanco. En el sombrero se construye un armazón de varillas de madera llamados “*charros*” de medio centímetros de grosor y una altura de 10 cm, forrados de lana verde, están unidas a dos anillos de paja trenzada, una en la parte superior y otra en la parte inferior, esta estructura está forrada con tela de tocuyo (ver figura 4.4).

Figura 4.4. Detalle de la estructura del sombrero.

Fuente: Elaboración propia

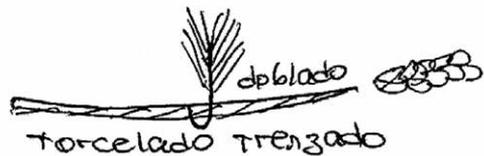
Las plumas de gallo de 10 a 12 cm de largo están trenzadas a un cordel de lana de oveja hilada, la pluma está sujeta por el cálamo doblado. Tiene 5 cordeles trenzados con plumas sujetadas que se fijan a la tela formando cinco niveles de plumas. Estos cordeles con plumas se amarran a la estructura sostenida por el sombrero.



Figura 4.5: Detalle de la disposición de las plumas y trenzado con plumas de gallo en el sombrero. Fuente: Elaboración propia



En los *charros* de 80 cm se construye los tallos para las flores, los tallos están contruidos con alambre forrado de lana verde. Las ramas están contruidas con



varillas delgadas de *chhaxraña*, estas se doblan, pero no se rompen. Se utiliza cartón para sujetar las uniones del tallo y la flor. El grupo de flores grandes y pequeñas se llama *llaqa*, en un *charro* existen tres *llaqa*.

Figura 4.6: Detalle de las flores de plumas. Fuente: Elaboración propia

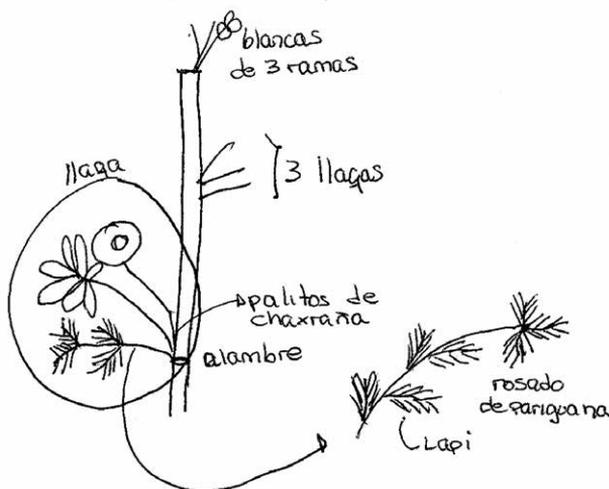
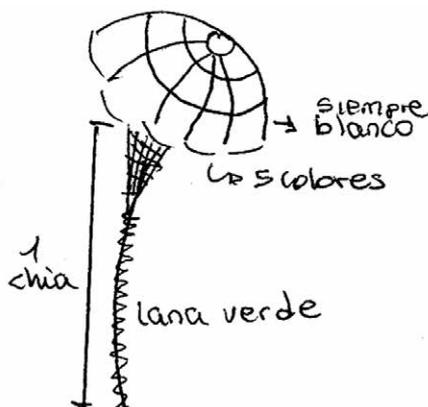
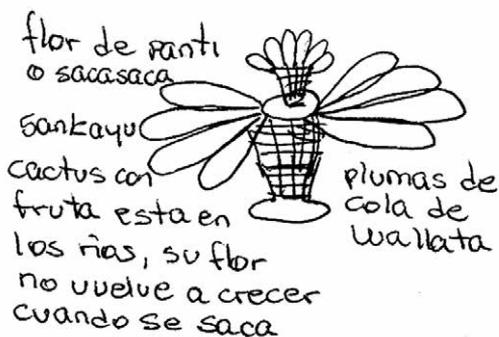


Figura 4.7: Detalle de las flores de plumas. Fuente: Elaboración propia

c) Aspectos simbólicos de la pieza



La *panqarilla* representa a las plantas en florecimiento: las grandes blancas son de la papa; las grandes rojas de la *panti*¹⁹, también se llaman *sacasaca*, son las flores de *sank'ayu* del cactus que se encuentra en los ríos; y las pequeñas llamadas *amuchi* son las flores a punto de florecer. El conjunto representa a los productos del sembradío en florecimiento²⁰.

Así, el *Muqululu* se muestra en mayor relación con el entorno natural, concretamente con el crecimiento de la papa. Al respecto, Sigl y Mendoza (2012b) recogen testimonios que indican que la indumentaria del *Muqululu* haría alusión a la planta de la papa, complementada con las flores de mayor vistosidad del lugar. Estos datos se relacionan con la época de interpretación de esta danza, la fiesta de La Cruz, el 03 de mayo; antiguamente

19 *Panti* (Aimara) sustantivo. Dalia, flor de dalia (De Lucca, 1983).

20 Las *panqarillas* son elaboradas con plumas de *pariwana* (flamenco) y *wallata* (ganso silvestre), animales íntimamente ligados al anuncio de las lluvias, por lo que estos tocados podrían interpretarse también como un intento de apropiarse del buen augurio que representan estas aves (Sigl y Mendoza, 2012a).

se habría interpretado esta música alrededor de las *chacras* al momento de la cosecha de la papa.

Figura 4.8: *Panqarilla* de Sorejapa. Foto: Pachakamani (2015)

d) *Panqarillas* de otras comunidades. Análisis de las piezas del MUSEF

El análisis de la pieza de la comunidad de Sorejapa, se complementa con cuatro piezas de la colección del MUSEF:

1. *Moqolulu* Omasuyos, Laquita. Pancara, código 4011.
2. Diadema aymara. La Paz, código 4344.
3. *Moqolulu*. Aymara. Omasuyos. La Paz, código 17961.
4. Conquenda. Sombrero Phusipia. La Paz, código 18163.



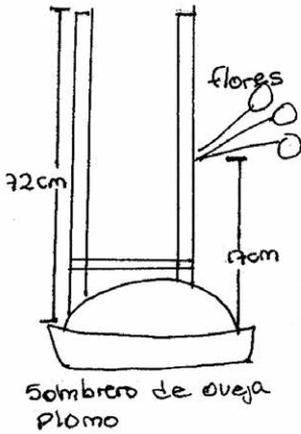
A continuación, se describirá cada pieza, para luego analizar en conjunto sus estructuras.

***Moqolulu* Omasuyos, código 4011**

Figura 4.9: *Panqarilla*, código 4011. Foto: FRAP -MUSEF

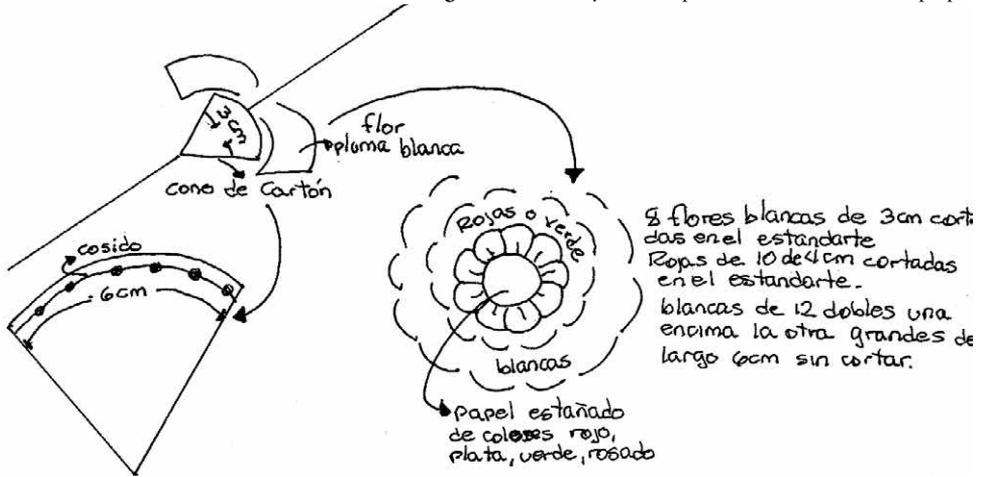
La estructura está sostenida por un sombrero plomo de oveja. Sobre el sombrero se ensambló una estructura de varas gruesas de 2 cm de grosor y con un alto de 72 cm, estas están unidas por varas de 22 cm de largo a 68 cm, midiendo desde la base. Las varas son los pilares de la estructura de las flores, todas están envueltas con lana roja y sujetas por un *r'isnu* delgado de 1 cm de grosor, con diseño de letras, que da 4 vueltas alrededor del sombrero, una vuelta vuelve sobre sí para sujetar mejor la varilla pilar.

Figura 3.6: Estructura del sombrero. Fuente: Elaboración propia



A partir de los 17 cm, midiendo desde la base, comienza el montaje de las ramas de las flores. Los tallos de las flores son de alambre de 2 mm de espesor y 7 a 8 cm de largo. En toda la estructura de un pilar existen 8 niveles de flores, cada una con tres flores.

Figura 4.10: Tallos y flores de pluma. Fuente: Elaboración propia



Los dos primeros niveles tienen flores blancas con plumas del mismo color, con centro de plumas verdes o rojas y un subcentro de plumas blancas. Las plumas blancas externas tienen un largo de 6 cm sin cortar, aunque pueden ser cortadas en el estandarte para dar forma a la flor. Las plumas verdes y rojas usadas como centro de la flor, son de

4 cm y fueron cortadas en el estandarte y las plumas blancas empleadas como subcentro tienen un largo de 3 cm y fueron cortadas en el estandarte. Todas ellas están sujetas por un cono que varía de color en cada flor, pudiendo ser de color rojo, verde, rosado y plata.

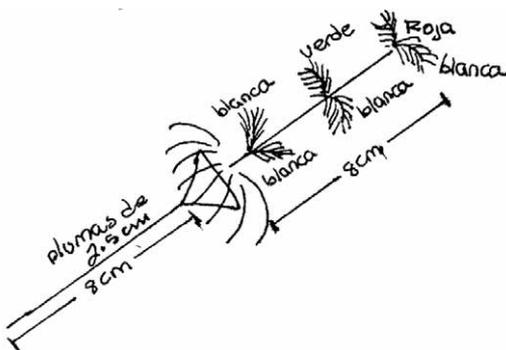


Figura 4.11: Detalle del tallo. Fuente: Elaboración propia

Desde el tercer nivel las flores aumentan su tamaño, según asciende el nivel. En el tercer nivel las plumas externas son de 7 cm de largo y en el sexto nivel la pluma externa mide 9 cm. Cada flor tiene un tallo que sale del centro de la flor con tres niveles de plumas de par en par, comenzando por el color blanco, verde y rojo a la punta. Este tallo mide 8 cm en el octavo nivel solo hay una flor sujeta en la punta del pilar, la pluma externa mide 10 cm, de ella sale un tallo con 4 niveles de plumas de par en par a lo largo de su tallo.

Las plumas según las FRAP del MUSEF pertenecen a la *Ardeidae* Garza blanca o *Ardeidae Ardea Alba* y provienen del área cobertora corporal.

Diadema Aymara, La Paz, código 4344

Estructura de base sujeta a un sombrero de oveja, mide 14 cm de alto, realizada con cinco ramas principales que arman la estructura, de 2 cm de espesor y de número 12 distribuidos por los anillos de paja. Esta estructura está forrada con tela de tocuyo, y en la base existen plumas de gallo trenzados por el cálamo. Se identificó la existencia de 8 hileras con plumas para formar 8 niveles.



Figura 4.12: Diadema, código 4344. Fuente: FRAP - MUSEF

A partir de esta estructura base, se introduce dos varas de 27 cm de largo que sirven como refuerzo a las varas de 1 metro con 50 cm de alto como pilares de las flores, ambos amarrados por lanas. Estas varas pilares tienen dos uniones, una a los 91 cm y desde esta unión otra a 40 cm.

Existen cinco tipos de flores, flores de papa –se toma la referencia de la *panqarilla* de Sorejapa– con plumas blancas de largo 12 a 14 cm, flores de cactus con plumas de largo de 14 cm, flores parecidas a las *amuchi* de Sorejapa, flores con plumas rosadas y amarillas, otras como capullos pequeños; y verdes como hojas con un largo de plumas de 13 a 20 cm. Cada flor y hojas con tallos de 13 a 20 cm están forradas con lana verde.



Figura 4.13: Moqolulu, código 17961. Fuente: FRAP - MUSEF

Moqolulu, Aymara, Omasuyos, código 17961

La estructura base es similar a la diadema Aymara, código 4344, hecha de ramas incluyendo los círculos superiores e inferiores de unión, con una altura de 26

cm. En la base de la estructura se encuentran plumas de loro, seguida de plumas blancas, otras dos hileras de plumas rosadas teñidas y una hilera más de plumas verdes teñidas. Todas las hileras fueron trenzadas con lana sintética y entre ellas se adhirieron las plumas. No se tiene registro en la ficha de registro e inventario FRAP de la procedencia de las plumas.

Las varas pilares poseen cuatro tipos de flores. Flores blancas, con tallo de 7 a 12 cm de varillas de *chbaxraña*. Flor rosada pequeña con tallo de *chbaxraña* de 31 cm. Flor con tallo de 8 a 10 cm rosadas y amarillas de plumas de 13 cm de largo. Flores rosadas y amarillas con tallo de 6 cm y plumas de 4 cm.

Conquenda, sombrero phusipia, código 18163

La base de estructura es similar al *Mugolulu Omasuyos* (código 4011) hecha con varillas con una altura de 16 cm, que son 8 varillas alrededor del sombrero. La estructura está forrada con tela de tocuyo. Sobre esta estructura están sujetas hileras de plumas adheridas a lana trenzada, cada hilera de diferente color. La base inicia con una hilera de plumas verdes, seguida de una hilera de plumas moradas, posteriormente la hilera de plumas verdes, luego amarillas, blanca, 2 hileras de plumas moradas, 2 hileras de plumas amarillas, verde, rojo, 2 hileras de plumas blancas, y 3 hileras de plumas multicolores (naranja, morado, rosado, rojo verde) y finalizando 2 hileras de plumas amarillas. Cada adhesión de plumas tiene una distancia de 1 cm en la hilera. Las plumas miden de 8 a 12 cm.



Figura 4.14: *Conquenda*, código 18163. Fuente: Colección MUSEF

En la punta de cada varilla está sujeta una flor con plumas externas blancas de 6 cm de largo, tiene tres centros, uno de plumas verde en una flor, en la siguiente este centro es rojo, estas plumas miden 4 cm de largo. Tiene un subcentro de cartón blanco en cono y otro cono de papel estañado de colores plata, rosado, verde y naranja; cada flor posee un distinto color de cono de papel estañado.

De cada flor salen dos ramas con cuatro niveles de plumas pares, verdes, blancas, rojas y blancas en la punta. Las ramas están adornadas de lentejuelas, cada rama está envuelta con lana; uno con lana roja y blanca y otra de lana blanca y azul.

Según la FRAP-MUSEF, las plumas provienen de la *Ardeidae Ardea Alba o Egretta Thola*, son plumas cobertoras.

e) Análisis comparativo de las piezas

Sobre el origen de las plumas

De las piezas anteriormente descritas²¹ solo el *Muqolulu* con el código 4011 refiere el origen de las plumas. En esta pieza, según la FRAP-MUSEE, las plumas de las flores blancas provienen de la *Ardeidae* Garza blanca, del área cobradora corporal y no así de la *wallata*²² como aseguran los entrevistados. La *wallata*²² en su clasificación taxonómica pertenece a la familia *Anatidae*, patos y gansos.



Figura 4.15: *Anatidae Chloephaga melanoptera* o Cauquén Huallata. Fuente: Franke (2010)

Tampoco se tiene el registro sobre el origen del tipo de pluma de las flores de cactus y las flores *amuchi* pequeñas y *laphi* (hojas de las flores). Se necesita mayor precisión para asegurar el origen de las plumas; sin embargo, vale apuntar que las plumas del sombrero, en la parte inferior de la *panqarilla* de la comunidad Sorejapa, son de la cola del gallo²³.

Sobre la estructura de la pieza

Se ha encontrado tres partes en la estructura. Una estructura base de palitos que se arma en el sombrero, otra estructura de varillas como pilares de sujeción de las flores; y la tercera, la estructura de flores.

Dos son los aspectos diferenciales a considerar: la dimensión de los elementos y su distribución. Sobre el primero, se tienen las siguientes consideraciones: 1) Los palitos que se arman en el sombrero tienen en promedio 25 cm de alto, sobre ellas se forra con tela para sujetar las tiras de plumas alrededor. 2) Las varillas como pilares para el armazón de flores son en promedio 2 cm de grosor y su altura puede llegar a un metro y medio. Estas varillas son suficientemente fuertes para soportar el peso y la incorporación de las flores de plumas y prueban la capacidad del portador para resistir el peso y equilibrio,

21 Para este análisis no se considera la pieza “Conquenda. Sombrero *Phusipia*. La Paz (18163)”, pues su estructura no corresponde a las *panqarillas* antes descritas.

22 *Anatidae*. Los patos y gansos como la *wallata* pertenecen a esta familia. Son aves acuáticas, nadan, bucean, caminan y vuelan, forman parejas de por vida. Se alimentan de pequeños crustáceos y materia vegetal. Además de la rápida transformación de los ambientes acuáticos andinos, la cacería sin control es una amenaza constante para los anátidos. En Bolivia 24 especies, 8 en la Puna, 11 en los Valles y 5 en ambos ambientes. (Flores y Capriles, 2010: 31)

23 **Gallo o género *Gallus***. Ave doméstica pertenece a la familia *Phasianidae* del género *Gallus*, puede medir hasta 50 cm de largo con un peso de 8 libras. La cola está compuesta generalmente por plumas oscuras grandes y arqueadas que brillan de color azul, púrpura o verde bajo la luz. Son ideales para la cría doméstica, se aprovecha su carne y huevos, se adaptan muy rápido al medio ambiente. Los agricultores crían las aves por necesidad de procurarse una fuente de ingresos y alimentación adicional.

Existen diferentes tipos de gallos, las que se presentan son las que se acercan al tipo de pluma usada en la pieza del *muqolulu*. El Leghorn (blanco), Rhode-Island-Red (plumas rojas con pardo y matices de negro, Castellana Negra y tipo Menorca (ambas de plumas negras), Prat (cuerpo de plumas rojas con cola verdosa). (FAO, 2013)

sobre todo cuando el viento es fuerte. 3) Dimensiones del largo de las flores tanto blancas, como rojas de cactus, estas pueden llegar de 6 cm de largo a 12 cm lo mismo sucede con las flores pequeñas *amuchi* y las plumas como hojas.

Sobre la diferencia en *la distribución de los elementos en la estructura*, se puede mencionar:

- 1) La estructura base está sujeta a un sombrero de lana de oveja, y se incorporan tiras de plumas de gallo o en otros casos las mismas plumas de *wallata*, teñidas o plumas de loro.
- 2) El sombrero original de la danza *Mogolulu* fue elaborado de palitos y paja enrollada o trenzada formando círculos a los cuales se amarra los palitos forrados con tela.
- 3) Las flores que difieren también en la elaboración. A ellas se les ha incorporado materiales de cartón, para sujetar las plumas de una flor, pueden ser redondas como monedas o cuadrada, otras en forma de cono, con papel de colores.
- 4) Se ha incorporado como tallos, material de alambres, persistiendo la presencia de tallos de *chbaxraña*²⁴.
- 5) Difiere entre las piezas presentadas en el número de flores sean blancas (de papa), rojas, rosadas y amarillas (cactus) y las pequeñas que están a punto de florecer.

Por otro lado, como *aspectos similares* se tienen: 1) Existe la presencia de tres tipos de flores, la flor de papa, plumas blancas, las flores de cactus, plumas rojas y las plumas en capullo para florecer, rojas pequeñas. 2) La presencia de dos varillas pilares de la estructura de flores sujeta a un armazón como sombrero o sombrero de lana de oveja. Todo ello para representar la producción en florecimiento. 3) La técnica para sujetar las plumas de la base, que rodean a la estructura del sombrero, es el trenzado de tiras de lana de oveja y al tiempo que se trenza se sujeta las plumas. 4) En la manera de unión de las plumas para formar las flores se ha identificado dos técnicas: Primero, amarrando con un hilo el cálamo de la pluma, hilo que da vueltas sobre el cálamo. Segundo, amarrando con hilo y cosiendo los espacios entre cálamos.

4.2. *Qina Qina*

El *Qina Qina* (Quena Quena) se extiende prácticamente por todo el altiplano paceño, como caso de estudio se tomó la región próxima al lago Titicaca. Los *Qina Qina* de este sector presentan varios elementos comunes y al mismo tiempo particularidades que caracterizan a cada localidad. Por lo cual, como se verá luego, se puede hablar del *Qina Qina* como un género concreto de musicalidad que presenta sus propias variantes locales.

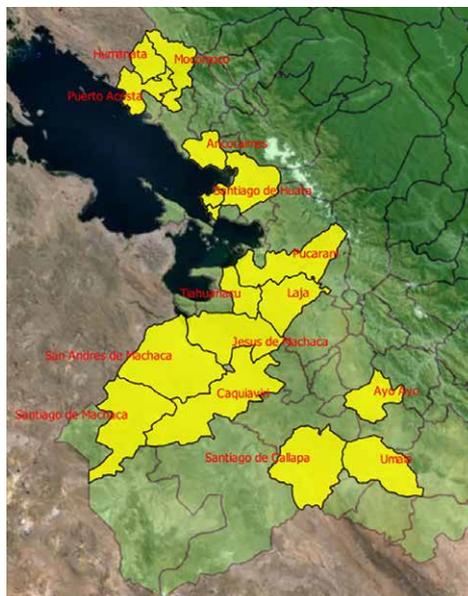


Figura 4.16. Mapa del departamento de La Paz, señalando los municipios donde hoy se interpreta el *Qina Qina*. Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo y datos de Mújica (2014)

4.2.1. *Contexto festivo y musical*

El contexto temporal donde se ejecuta el *Qina Qina* nos lleva a referirnos al calendario festivo. Es así que la presencia de esta danza nos ubica en ciertas festividades a lo largo del año. Las principales son: la fiesta de la Cruz (3 de mayo), Espíritu (movible en junio), Corpus Christi (movible en junio), San Pedro (29 de junio), Santiago Apóstol (25 de julio) hasta la Virgen del Rosario (02 de octubre). Cada festividad tiene mayor preponderancia sobre las otras según el calendario de cada localidad. El siguiente cuadro muestra la presencia del *Qina Qina* en otras provincias del departamento de La Paz:

Nº	Provincia	Municipios
1	Aroma	Umala, Ayo Ayo
2	Camacho	Puerto Acosta
3	Ingavi	Jesús de Machaca, Desaguadero, Tiwanaku
4	Larecaja	Huancané
5	Los Andes	Laja, Pucarani
6	Manco Kapac	Copacabana
7	Muñecas	Ayata (denominado “ <i>Qina Qina Mollo</i> ”)
8	Murillo	Aucapata
9	Omasuyus	Achacachi, Ancoraimes (Turrini)
10	Pacajes	Caquiaviri, Comanche (Calla Centro) y Callapa (denominado “ <i>Qinachu</i> ”)

Figura 4.17: Presencia del *Qina Qina* en el departamento de La Paz. Fuente: Mújica (2014:153)

Esta danza reúne tanto a mujeres como a hombres, cada uno con un rol específico. En el caso de los varones, ellos son los intérpretes de la *qina*, mientras las mujeres les acompañan con el canto en momentos específicos de la pieza musical. Ambos danzan mientras se interpreta la música. También se tiene a otros personajes como ser el *k'usillu*²⁵, que tañe la *wankara* (tambor), y los *jilaqata*²⁶ que danzan alrededor del grupo en representación de las antiguas autoridades locales²⁷.

El principal instrumento musical empleado, y que le da nombre a la danza, es la *Qina* (quena). Este es un aerófono de estructura tubular que lleva un bisel rectangular o cuadrado en el extremo superior, denominado boquilla o *k'asa*, es decir la *qina* no tiene canal de insuflación. Además, este instrumento tiene siete orificios para su digitación, seis de ellos están en la parte frontal y uno en la cara posterior. El tamaño del tubo, tanto el largo como su diámetro, influyen en la sonoridad característica de cada región²⁸.

Figura 4.18: *Qina Qina* de la comunidad de Jutilaya en la fiesta de Tata Santiago, detalle de la *llaqa*. Foto:

25 *K'usillu* (aimara) sustantivo. figurado. adjetivo. Personaje jocosos y disfrazado con máscara que ejecuta el tambor en las fiestas (Layme Pairumani, 2004).

26 *Jilaqata* (aimara) sustantivo. Jefe. Autoridad principal del *ayllu* o de la comunidad (Layme Pairumani, 2004).

27 Otras investigaciones que abordan al *Qina Qina* son los trabajos de (Cavour, 2010; Gutiérrez. y Gutiérrez, 2009; Paredes, 1970; Schramm, 1992; Sigl y Mendoza, 2012b)

28 Por ejemplo, la *Qina* de Tiwanaku se conoce por su gran diámetro (*thuru* o grueso) en contraposición a la de Jesús de Machaca donde el instrumento es más delgado. Tanto la *qina* de Tiwanaku como la de Jutilaya miden aproximadamente 50 cm.; en cambio, el diámetro del Tiwanaku es de 3.3 cm., mientras que en Jutilaya es de 2.7 cm. Por el contrario, la *qina* de Jesús de Machaca es delgada en diámetro.



Pachakamani (2015)

Las piezas de arte plumario identificados en el *Qina Qina* son el *llayt'u*²⁹, la *llaqa*³⁰, la *chakana*, la *ch'uxña phuyu*. Según la región, y hoy dependiendo del acceso, la presencia de estas piezas varía, como se ve en el siguiente cuadro:

Pieza	Tiwanaku Prov. Ingavi	Jutilaya Prov. Camacho	Santiago de Callapa Prov. Pacajes	Jesús de Machaca prov. Ingavi
<i>Llayt'u</i>	X	X	X	X
<i>Llaqa</i>		X		
<i>Chakana</i>				X
<i>Ch'uxña phuyu</i>	X		X	X

Figura 4.19: Piezas de arte plumario presente en *Qina Qina* de cuatro localidades. Fuente: Elaboración propia con base en el trabajo de campo

29 *Llayt'u* (aimara) No estandarizado. sustantivo. Plumas de loro asegurados en cuerdas y después en maderos, para el baile del “*ch'uxña*” verde (Miranda, 1970).

Llayt'u (Quechua) *Pillu*. s. Corona. Guirnalda de la cabeza en señal de premio o dignidad real (Laime Ajacopa, 2007).

30 *Llaqa* (aimara) No estandarizado. sustantivo. Hojas tiernas de la cebada y otros cereales. // Plumas pequeñas y delgadas que tienen las aves (Fuente: Ludovico Bertonio, Vocabulario de la lengua aymara, 1984).

Figura 4.20: Piezas de arte plumario presente en *Qina Qina*: *Layt'u y llaqa* de Jutilaya (izquierda), *ch'uxña phuyu* de Tiwanaku (centro) y Santiago de Callapa (derecha). Foto: Pachakamani (2015)



se puede partir de un análisis de su práctica, concretamente podemos señalar tres aspectos. Primero, en cada uno de los casos, la interpretación del *Qina Qina* se realiza en el periodo comprendido entre mayo a octubre. Este periodo coincide con el final de la cosecha (mayo) y el inicio de la siembra (septiembre, octubre); además, según los relatos de sus practicantes estas actividades agrícolas eran acompañadas por esta danza: “Antes, cada comunidad sabía bailar en sus *chacras*, sabían subir al cerro en [la fiesta de la Cruz, y la fiesta principal del *Qina Qina* era San Pedro aquí en Tiwanaku” (Alfredo Quispe, 27 de junio de 2015). Segundo, este periodo también implica una frontera temporal que para este caso se vincula con los fenómenos climatológicos, concretamente con la época seca y fría, denominada *awtipacha*.

Los ejecutantes del *Qina Qina* afirman que esta danza “atrae el viento para que haya buena helada” y con ello procurar el clima propicio para la deshidratación de la papa, es decir, para la elaboración del *ch'uñu*: “para eso es pues, para traer helada tocamos *qina*, por eso en la fiesta del Tata [Santiago] ¡viento siempre sopla grave...! Ahora la helada menos era, el *ch'uñu* no ha salido bien, seguro porque nos estamos olvidando del *Qina Qina* es [...]” (Justino Sullcamani, 25 de julio de 2015)³¹.

Finalmente, esta danza tiene relación con la práctica ritual de la observación de constelaciones, principalmente, en las festividades de la Cruz (3 de mayo) y Espíritu, cuando se realizan rituales en los cerros de cada comunidad, los cuales son acompañados del *Qina Qina*. En estos momentos se realiza la observación dos constelaciones: la Cruz del Sur (Cruz *wara wara*) y las Pléyades (*qutu*), lo cual permite conocer el tipo de clima, y con ello determinar la época de siembra y la calidad de frío que se tendrá (Mújica, 2014).

Lamentablemente, nuestros entrevistados no pudieron establecer el significado que hoy tienen las otras piezas plumarias. Empero cabe subrayar la relación que estas piezas

31 Para mayor referencia ver Mújica (2014) y Zelada Bilbao (2009), en ambos casos se muestra la relación entre esta música y el *juyphi* (helada) como elemento fundamental para la elaboración del *ch'uñu*.

tienen con las partes de plantas y flores. Este aspecto se enfatiza en la siguiente danza.

4.2.2. El *llayt'u*

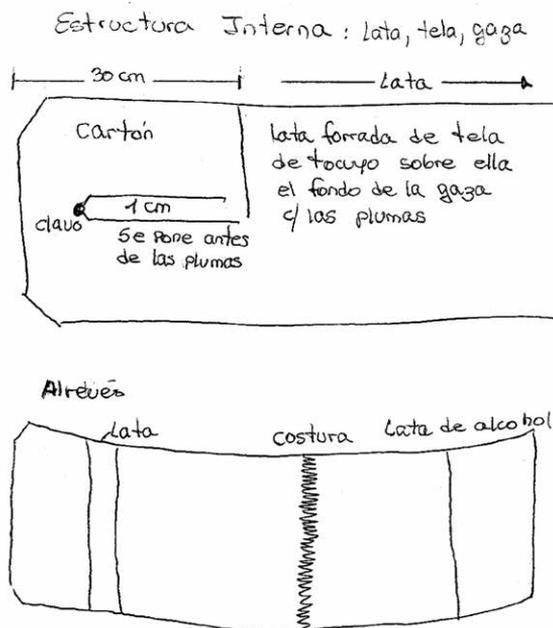


a) *Llayt'u* de Jesús de Machaca

Para el análisis de esta pieza nos centramos en el *llayt'u* de la comunidad Titicani Pucani de Jesús de Machaca, del municipio de Jesús de Machaca de la provincia Ingavi. Este *llayt'u* perteneció a Luis Paño Sánchez abuelo de Santiago Condori, quien heredó la prenda. Su abuelo le enseñó la interpretación de la música de *Qina Qina* y otras formas musicales como el *moqolulu* y la *chuqila*. Por tanto, esta pieza ha pasado de generación en generación en la misma familia.

Las plumas utilizadas en la prenda son de colores: verde, amarillo y rojo, sin teñir, según las declaraciones del entrevistado son del pecho de un guacamayo.

Figura 4.21: *Llayt'u* Jesús de Machaca. Foto: Pachakamani (2015)



Elaboración de la prenda.

Sobre la forma de elaboración de la pieza se puede afirmar que esta tiene una estructura de lámina metálica con una unión de cartón a los extremos. Esta estructura forrada con tela y otra tela de tocuyo que envuelve a la estructura. Sobre ella se envuelve la tela con plumas, como se muestra en las figuras 4.22 y 4.23:

Figura 4.22: Estructura interna del soporte de *llayt'u* de Jesús de Machaca. Fuente: Elaboración propia

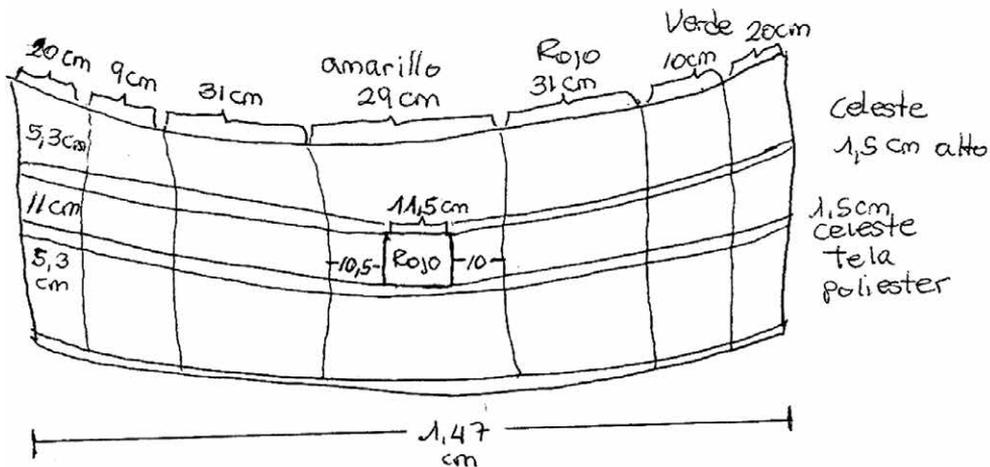


Figura 4.23: Estructura externa del soporte de las plumas del llay'u de Jesús de Machaca. Fuente: Elaboración propia

Las plumas se disponen en grupos de colores verde, rojo y amarillo. Cada grupo tiene diferentes dimensiones: el área verde tiene un largo de 10 cm, el área de plumas rojas tiene un largo de 31 cm y el largo de las plumas amarillas de 29 cm. En el centro del área de plumas amarillas existe un rectángulo de plumas rojas de 11 centímetros de largo por 10 de ancho. Estas plumas están pegadas a la tela al parecer con cola. Cada grupo está ordenado con grupos de tres plumas amarradas con hilo, a una distancia de un centímetro entre cada grupo y un centímetro hacia abajo, como se muestra en la figura 4.24.

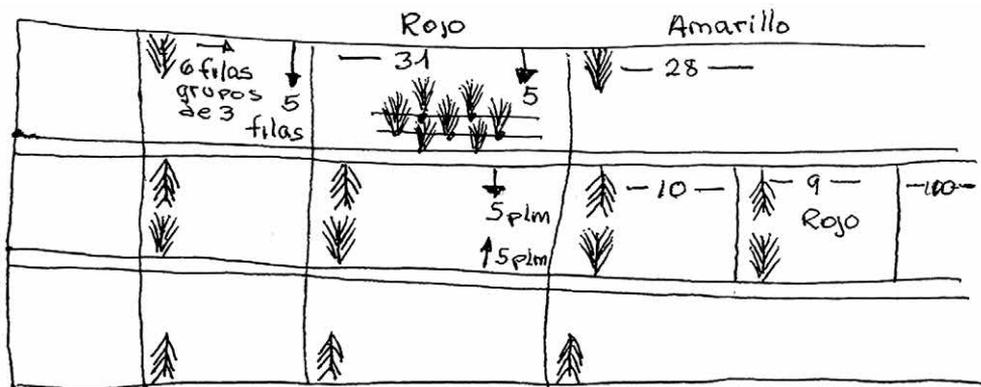


Figura 4.24: Estructura de la disposición de las plumas del llay'u de Jesús de Machaca. Fuente: Elaboración propia

Las plumas de las variedades de guacamayo que fueron utilizadas para la elaboración del llay'u son del pecho, son plumas cortas con una longitud de 2,5 cm de largo correspondientes a las plumas rojas y amarillas. Mientras que las plumas verdes varían entre 3 a 4 cm de largo.

El sombrero está elaborado con paja enroscada en anillos. La bóveda está elaborada de lana de oveja, forrada de tela en su parte externa. El ala del sombrero se sujeta el *llyay'u* con ayuda de hilos gruesos de lana o tela delgada en forma de tiras. Actualmente, el sombrero original no existe, se sujeta a otro sombrero de tela sobre un sombrero de oveja que reemplazan al original.

b) *Llyay'u* de la comunidad Causaya

En la comunidad Causaya del municipio de Tiwanaku, provincia Ingavi, se conversó con Alfredo Quispe que es propietario de esta pieza. Él desconoce el origen de las plumas, y a diferencia del caso anterior, la pieza no fue heredada, sino comprada hace varios años de un comunario de Causaya. Don Alfredo es una de las pocas personas que tienen su propio *llyay'u*, en la comunidad de Causaya, la mayoría los alquilan de las comunidades Seqeri y Keriphuju del municipio de Pucarani, provincia Los Andes. El precio de alquiler es aproximadamente de 120 bolivianos.



Figura 4.25: *Llyay'u* de Causaya. Foto: Usnayo (2015)

Elaboración de la prenda. Tiene una estructura de cartón, forrada de tela con 45 cm de largo y ancho de 27 cm, sobre ella se prendió grupos de tres plumas, amarradas con hilo y adheridas a la tela con pegamento.

Existe un área sin plumas de 18 cm a partir del cual se comenzó a prender plumas verdes con un ancho de 9 cm, también existe un área de plumas rojas con un ancho de 18 cm, otra área de plumas amarillas de 27 cm, posterior a ella un área de plumas rojas de ancho 18 cm, y finalmente un área de plumas verdes de loro de 9 cm. En las áreas de los extremos presenta las plumas verdes de loro con un largo de 4 cm.

Al centro del área amarilla existe una sección de color rojo de 12 cm de largo y ancho de 6 cm. Las plumas de esta área tienen un largo de 2,5 cm.

Todas las áreas con pluma están sobrepuestas con dos hileras de perlas. A los extremos de la estructura existen dos orificios para sujetar el sombrero. El sombrero está construido de lana de oveja forrada con tela, el ala de paja también fue forrada con tela.

c) *Llyay'u* de otras comunidades. Análisis de las piezas del MUSEF

Para este análisis también se tomó dos *llyay'us* del MUSEF:

1. *Llyay'u* de *Qina Qina*, código 4195-2.
2. *Llyay'u* de *Qena Qena*, código 4093.



Llayt'u de Qina Qina, código 4195

Tiene un sombrero de paja como base para sujetar el armazón de plumas. El sombrero está elaborado de paja en anillos enroscados forrado de tela, el ala tiene una altura de 12 cm con un diámetro de 23 cm. Se armó una estructura de madera con cartón forrado de tela sobre la cual se sujeta otra tela con plumas.

El armazón de plumas tiene una longitud de 92 cm por 16 cm, con un área de 10 cm sin plumas a partir del cual se arma las plumas, seguidas de un área de plumas verdes de 9 cm, un área de plumas rojas de 30 cm, un área de plumas amarillas de 27 cm al centro de este un área de plumas rojas de 10 por 9 cm, un área de plumas rojas de 30 cm, un área de plumas verdes de 9 cm y un área sin plumas de 10 cm. En las áreas sin plumas existen dos orificios que sirven para pasar un cordel y asir la estructura de plumas al sombrero.

Figura 4.26: *Llayt'u*, código 4195. Fuente: Colección MUSEF

Las plumas están dispuestas de tres en tres amarradas por el cálamo e incrustadas a la tela. La posición de las plumas es por áreas, existen tres áreas como franjas de disposición direccional de las plumas a lo largo de la estructura. Dos franjas externas en las cuales las plumas miran al exterior (con el raquis hacia al exterior), dispuestas en tres filas de



1 cm de espacio, entre grupos de plumas tanto hacia arriba como abajo. Una franja central, en ella las plumas miran al centro, en esta misma franja existe un cuadrado de plumas blancas y amarillas.

Llayt'u de Qina Qina, código 4093

El sombrero que sostiene el armazón de plumas es de la danza folklórica de *kullawada*. Con un armazón de 78 cm de largo y 13,5 cm de ancho de cartón forrado con una tela, sobre ella se costura otras de colores, verde, rojo y amarillo. Esta pieza no tiene áreas sin plumas.

Figura 4.27: *Llayt'u*, código 4093. Fuente: Colección MUSEF

Las plumas verdes, rojas y amarilla se disponen en el color de tela correspondiente. Las plumas están en posición horizontal. En el área verde las plumas de 30 cm, están dispuesta hacia las plumas rojas. En el área amarilla de 30 cm, las plumas también están en dirección de las plumas rojas; y en el área roja de 18 cm las plumas comienzan a ser cosidas por el cálamo a partir del área verde y se encuentran con el vexilo en el área amarilla. Estas plumas están cosidas por el cálamo de una o dos plumas, también tienen puntadas en el raquis o el vexilo.

Al principio de cada área las plumas tienen un orden, luego las plumas llenan espacios. Cada pluma tiene un largo de 2 cm a 10 cm, no todas son del mismo tamaño.

d) Análisis comparativo de las piezas

Sobre el origen de las plumas

La pieza *llay'u* de *Qina Qina* con el código 4195 presenta plumas de *Psittacidae Ara Chloroptera*³², esta referencia estima que las plumas del *llay'u* de Jesús de Machaca y del *llay'u* de *Tiwanaku* corresponden a este tipo de ave, las plumas provienen del área cobertora del ave.



El área central del *llay'u* de *Qina Qina* con el código 4195 posee plumas coberteras de *Psittacidae Ara Ararauna*³³. En cambio, los *llay'us* de Jesús de Machaca y *Tiwanaku*, las plumas parecen corresponder a la misma ave *Psittacidae Ara Chloroptera*³⁴. Las plumas de esta variedad según los entrevistados corresponden al área del pecho del guacamayo, sin embargo, el registro del MUSEF indica plumas cobertoras. Todas tienen la misma longitud 2,5 cm.

Figura 4.28: Guacamayo azul

Figura 4.29: Guacamayo azul. Fuente: Enkerlin s.f.).

- 32 *Psittacidae*. Son las parabas, loros, cotorras y catitas, habitan en bosques, sabanas arboladas y matorrales espinosos. Mayormente verdes se alimentan de nueces, semillas, frutas y brotes. Tiene parejas de por vida y nidifican en huecos, se movilizan en bandadas formadas por parejas y grupos familiares. Los sexos varían en tamaño, no así en el plumaje. Las parabas son más grandes, se caracteriza por su cara desnuda delineada por plumas hirsutas, la cola larga, escalonada y puntiaguda. Los loros y amazonas incluyen especies que “hablan”. Los Pericos, Catitas y Cotorras son más pequeños. Muy apreciadas como mascotas. En Bolivia habitan 50 especies, 9 en los Valles y 2 en la Puna (Flores y Capriles, 2010). Las variedades encontradas en las piezas analizadas son guacamayo azul y amarillo o denominado *Ara ararauna*, guacamayo rojo o escarlata o denominado *Ara macao*, Guacamayo Rojo y Verde o denominado *Ara chloroptera*, Loro verde o Amazona.
- 33 El guacamayo azul y amarillo o denominado *Ara ararauna*. Es natural de América, se encuentra en Panamá, Colombia, Venezuela, Guayanas, Ecuador, Perú, Paraguay, Brasil y en Bolivia específicamente en las regiones este y norte. Mide de 73 a 86 centímetros, se caracteriza por presentar en la cabeza, el lomo y la cola de color azul, el pecho de color amarillo y las plumas de frente son de color verde. Para su reproducción pone tres huevos entre enero y febrero (Inrena, 1990).
- 34 Guacamayo Rojo y Verde o denominado *Ara chloroptera*. Se encuentra en Venezuela, Colombia, Brasil, Ecuador, Paraguay, Argentina, Perú y en Bolivia al nor-este de este territorio. Las plumas de la cabeza y el cuerpo son de color rojo, las plumas de las alas tiene colores rojo, azul, verde, la cola con plumas rojas y azules (Inrena, 1990).

Las variedades de pluma que fueron utilizadas para la elaboración del *llayt'u* provienen del área del pecho del ave. Son plumas cortas con una longitud de 2,5 cm de largo correspondientes a las plumas rojas y amarillas; mientras que las plumas verdes varían entre 3 a 4 cm de largo y están presente en el *llayt'u* de Tiwanaku.

Sobre la estructura de la pieza

La pieza posee tres partes: primero, el sombrero que sostiene la estructura; segundo, una estructura base de metal o cartón forrado con tela; y tercero, tela sobre la cual se prende las plumas.

Dos son los aspectos diferenciales a considerar: la dimensión de los elementos y su distribución. Sobre el primero: 1) Las medidas de longitud y ancho varían en todas las piezas. 2) Variación en largo de plumas. Sobre la diferencia en la *distribución de los elementos en la estructura*, se puede mencionar: 1) Utilizan diferentes materiales de base como cartón, doble cartón, láminas de metal y láminas de madera. Cada una de estas debe ser resistente para que la pieza no se deforme al montarse al sombrero, ya que sus dimensiones pueden exceder al metro de largo. 2) En el tipo de *Llayt'u* de *Qina Qina*, código 4093 la disposición difiere a las anteriores, quizá por ser una pieza muy actual. 3) El sombrero que sostiene la estructura se usa de distintas formas para sostener la estructura.

Por otro lado, el *llayt'u* de *Qina Qina* código 4093, difiere de las anteriores en varios aspectos, como ser: 1) La estructura base de esta pieza está elaborada de cartón con tela forrada. Las dimensiones de esta estructura tienen a los extremos un ancho de 13,5 cm y se va ensanchando hasta llegar al centro, este tiene un ancho de 19 cm. Sobre la tela que cubre el cartón se ha cosido telas del color de las plumas, sobre ellas se ha dispuesto plumas del color de la tela. 2) Al igual que los anteriores *llayt'us*, se usó colores amarillo, rojo y verde, en ese orden, esta característica es una de las diferencias entre *llayt'us* anteriores. Las plumas no son de guacamayo, son plumas teñidas, según la FRAP son de gallo. 3) La disposición de las plumas en forma horizontal. 4) No forman grupos de tres, están cosidas de forma individual sujetas por el cálamo y el raquis de dos o tres puntadas a lo largo del estandarte según el tamaño de la pluma. Los tamaños varían entre plumas pequeñas de 2 cm y grande entre 4, 9 y 10 cm. 5) Existe un orden en fila de plumas al inicio y al final de sector de color, el resto del espacio las plumas están dispuestas para llenar espacios. 6) Se presume que esta pieza no tiene muchos años de antigüedad, la ficha de referencia no tiene este dato. Por estas características esta pieza difiere en tamaño de estructura, uso de plumas, disposición de las plumas y colores de sector de plumas. Sin embargo, su valor recae en el intento de reproducción de un *llayt'u* antiguo para un uso actual en la interpretación del *Qina Qina* y posibilitar la continuidad del uso de esta pieza.

Finalmente, como aspectos similares se tienen: la estructura de base y la disposición de las plumas. En lo que a la estructura de base se refiere, si bien el material interior difiere entre lámina de metal, doble cartón o venesta, esta se forra con una tela de tocuyo, aspecto idéntico entre las tres piezas. Sobre esta tela se forra con otra tela donde se dispone las plumas, esta tela se denominada en el mercado como mosquitero, este material facilita el prensado de las plumas para seguir un orden lineal.

Por otro lado, sobre la disposición de las plumas, las piezas *llayt'u* de Jesús de Machaca, *llayt'u* de Tiwanaku y el *llayt'u* con código 4195 se tiene: 1) Plumaz de longitud de 2,5 cm desde el cálamo hasta la punta del estandarte, forman grupos de tres amarradas por el cálamo por un hilo para ser sujetas a la tela mosquitero dejando entre grupos de tres un centímetro, a los lados y arriba y abajo. 2) Estas plumas están dispuestas en función del color, existen grupos de color verde, rojo y amarillo. Las plumas de estos grupos de colores también forman franjas a lo largo del armazón. En las franjas externas el estandarte de las plumas está dispuesto con vista al exterior. En la franja del centro el estandarte de las plumas mira al interior, encontrándose estandarte con estandarte. 3) Las franjas de color tienen un espacio sin plumas de 1 cm que las divide a lo largo de la estructura. Este espacio está cubierto por una tela delgada en el caso de Jesús de Machaca, por una tira de perlas en el caso de Tiwanaku, y en el caso de *Llayt'u* código 4195 no se encontró una cubierta, pero puede pensarse que la tenía. 4) Los grupos de tres plumas tienen una distancia entre una y otra de un centímetro, tanto a los lados como hacia arriba y debajo de forma intercalada. 5) Estas plumas están pegadas a la tela, se estima que se usó cola, así es posible su fijación permanente y duradera.

Sobre el significado de la pieza

Los entrevistados no sugieren interpretaciones, sin embargo, Sigl y Mendoza enuncian una aproximación:



Estos *llayt'u* es como el mundo en la cabeza [...] Se dice, dentro de esto acoge toda la sabiduría. (bailarín de Quena Quena (...)) El *llaytu* generalmente utilizaban los capos del Quena Quena, ellos utilizaban el *llaytu*, el arco, como una corona [...] Los *likus*, como los directores del conjunto (bailarín de Quena Quena, 29.06.10) (Sigl y Mendoza, 2012a: 507).

4.2.3. *Phuyu*³⁵

a) *Phuyu* de *Qina Qina*, comunidad Causaya de Tiwanaku

Esta pieza pertenece a Alfredo Quispe de 70 años de edad, la compró de otro comunario de la misma comunidad “hace años atrás”. Las plumas que la conforman son de loro, pero existen otras al centro de la prenda, el origen de ellas es desconocido.

Figura 4.30: *Phuyu* de Causaya. Foto: Usnayo (2015)

35 *Phuyu* (aimara) sustantivo. Pluma de ave.

Elaboración de la prenda. La estructura está conformada de hileras de plumas sujetas a un cordón de lana. Este cordón contiene 6 hileras de lana torcelada de oveja. Cada cordón tiene 50 plumas dispuestas con espacio entre una y otra de 1,5 cm. Este cordón se une a otros dos para reunir tres cordones con plumas para formar uno solo.

La pieza se compone de 32 cordones de tres cada uno, cosidos para formar una estructura de plumas de 36 cm de largo y ancho 54 cm. Los cordones tienen un espacio sin plumas a cada lado. Los cordones de plumas, al unirse, tienen estos extremos sin plumas que se trenzan entre sí, formando una trenza gruesa de cordones a cada lado de la estructura; esta trenza tiene un grosor de 6 cm, como se muestra en la figura 4.31.

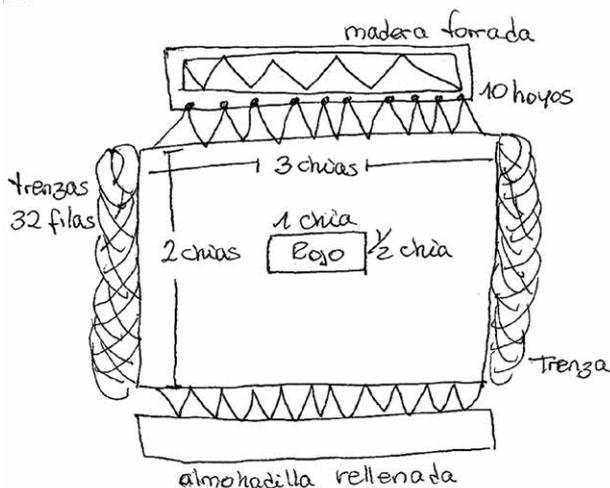


Figura 4.31: Estructura *phuyu* de Causaya.
Fuente: Elaboración propia

Las plumas están unidas una por una por un hilo que las atraviesa a una altura de 5 cm. Cada pluma tiene un largo de 11 cm. A los costados de la estructura de plumas hay un hilo que las une de tres en tres, figura 4.32.

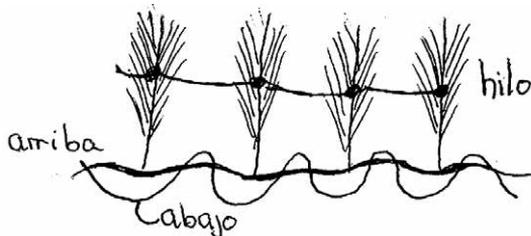


Figura 4.32: Detalle del amarre de las plumas.
Phuyu de Causaya. Fuente: Elaboración propia

En el extremo superior de la estructura de plumas se encuentra cosida una tabla de madera forrada con tela y adornada con espejos. Tiene un largo de 58 cm y ancho 10 cm.

En la parte inferior de la estructura de plumas hay una almohadilla de tela reforzada para impedir que la estructura de plumas lastime al portador. Esta almohadilla tiene un largo de 56 cm y ancho de 11 cm.

b) *Phuyu* de *Qina Qina*, comunidad de Callapa

Las piezas se registraron en oportunidad de la demostración de la danza del *Qina Qina* en la comunidad Santiago de Callapa.



Figura 4.33: Santiago de Callapa. Foto: Pachakamani (2015)

Elaboración de la prenda. La estructura está conformada por hileras de plumas de 36 a 38, todas sujetas por el cálamo doblado. La hilera es de lana de oveja torcelada de 4 hilos. Las plumas están unidas con hilo delgado algunas por el raquis y otras por los vexilos, la hilera tiene una longitud de 60 a 65 cm de largo. Todas tienen plumas de loro verde, seis hileras tienen plumas de colores blanco y rojo al medio de las plumas verdes.

Los conjuntos de tres hileras de plumas hacen una sola, las tres cosidas con otra lana, forman cordones de tres hileras de plumas.

La pieza consta de un armazón cuadrado construido de varillas y alambre. Las varillas son de medio centímetro y están paralelamente dispuestas de forma vertical a una distancia de 10 cm. Están unidas por un alambre como reja de forma horizontal, sobre las varillas, a una distancia de 3 a 4 cm, formando 10 hileras de alambre. Cada unión de varilla con alambre es a través de un amarre de lana. Todo el armazón tiene una extensión de 78 por 65 cm.

En un extremo del armazón se incluyó una tabla forrada con tela que se une al alambre y las varillas de madera. La tabla de 13 x 10 cm tiene adornos de vidrio.

Posteriormente, cada cordón de tres hileras de pluma se va cosiendo a los alambres de forma horizontal, uno a uno hasta tener cordones de plumas cosidas a las 10 hileras de alambre. Los cordones de plumas, al centro de colores rojo y blanco se disponen al centro de la estructura. Una vez concluida esta estructura se amarra con una soga o cordón grueso de lana al costado de la *Qhawa*, pieza de la danza *Qina Qina*, y esta a su vez al cuerpo del músico.

c) *Phuyu* de otras comunidades. Análisis de las piezas del MUSEF

Se analiza la pieza descrita de la comunidad Causaya y Santiago de Callapa, junto a cuatro piezas pertenecientes a la colección MUSEF:

1. *Chana* o *k'epjaru*. Tiwanaku. Aymara. Ingavi. La Paz, código 17490.
2. *Chana* de *kena kena k'epjaru*. Tiwanaku. Ingavi. La Paz, código 27706.
3. *Llaqa* de *chojña*, código 28336.
4. *Chojña*, código 4143.

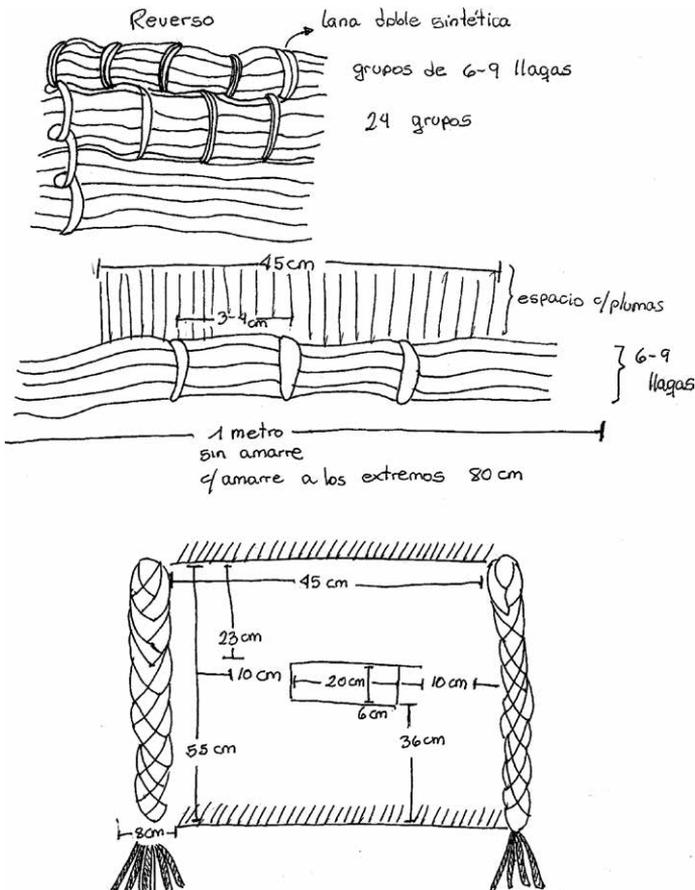
Chana o k'epjaru de Tiwanaku, código 17490

La estructura es la reunión de hileras de plumas dispuestas en cordones. Los cordones tienen de 24 a 25 plumas con una distancia entre plumas de 2 a 3 cm.



Las uniones de 6 y 9 hileras con plumas forman un cordón más grueso que es cosido con lana sintética, se unieron continuamente grupos de 6 a 9 hileras. La distancia entre las uniones de estos grupos es de 3 a 4 cm. La estructura (45 cm de ancho y 55 cm de largo) está compuesta por 24 de estos grupos.

Figura 4. 34: Chana o k'epjaru de Tiwanaku, código 17490. Fuente: Colección MUSEF



Las hileras de plumas tienen la unión de hilos torcidos de grupos de 6. A los costados existen espacios sin plumas, los cuales una vez que están unidas se trenzan a cada lado, estas trenzas tienen un grosor de 8 cm.

En la parte superior hay una tabla de madera forrada de tela de 50 cm de largo y 10 cm de ancho adornada de espejos y piezas de vidrio, está cosida a la estructura de plumas con ayuda de una lana sintética que atraviesa la tabla y los cordones de plumas. Lo mismo sucede con una almohadilla en la parte inferior de 40 por 10 cm, unida de la misma manera que la tabla.

Figura 4.35: Detalle del phuyu. Fuente: Elaboración propia

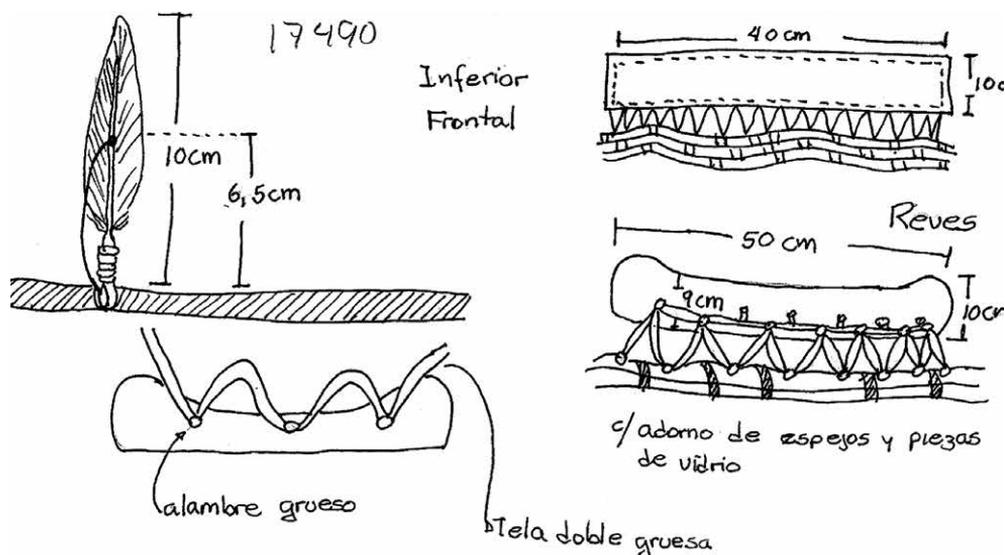


Figura 4.36: Detalle del *phuyu* y anudado. Fuente: Elaboración propia

Las plumas tienen un largo de 10 cm, todas las plumas están unidas por medio de un hilo a 6,5 cm de la base de la primera pluma, desde ahí todas las demás plumas se van uniendo entre sí. Algo parecido sucede a los costados de la estructura de plumas, al lado de las trenzas, existe una lana que une las plumas de tres en tres.

***Chana de kena kena k'epjaru*, código 27706**

Al igual que en la anterior pieza, se observa la misma agrupación de plumas e hileras de plumas. Los cordones de plumas, antes de conformar la estructura de plumas están unidas en grupos de 6 hileras de plumas, cada hilera de 25 plumas con espacio entre pluma y pluma de 3 cm. Cada hilera está formada por 3 hilos de fibra de oveja torcelados de colores rosado, rojo y naranja.



Figura 4.37: *Chana de kena kena k'epjaru*, 27706. Fuente: Colección MUSEF

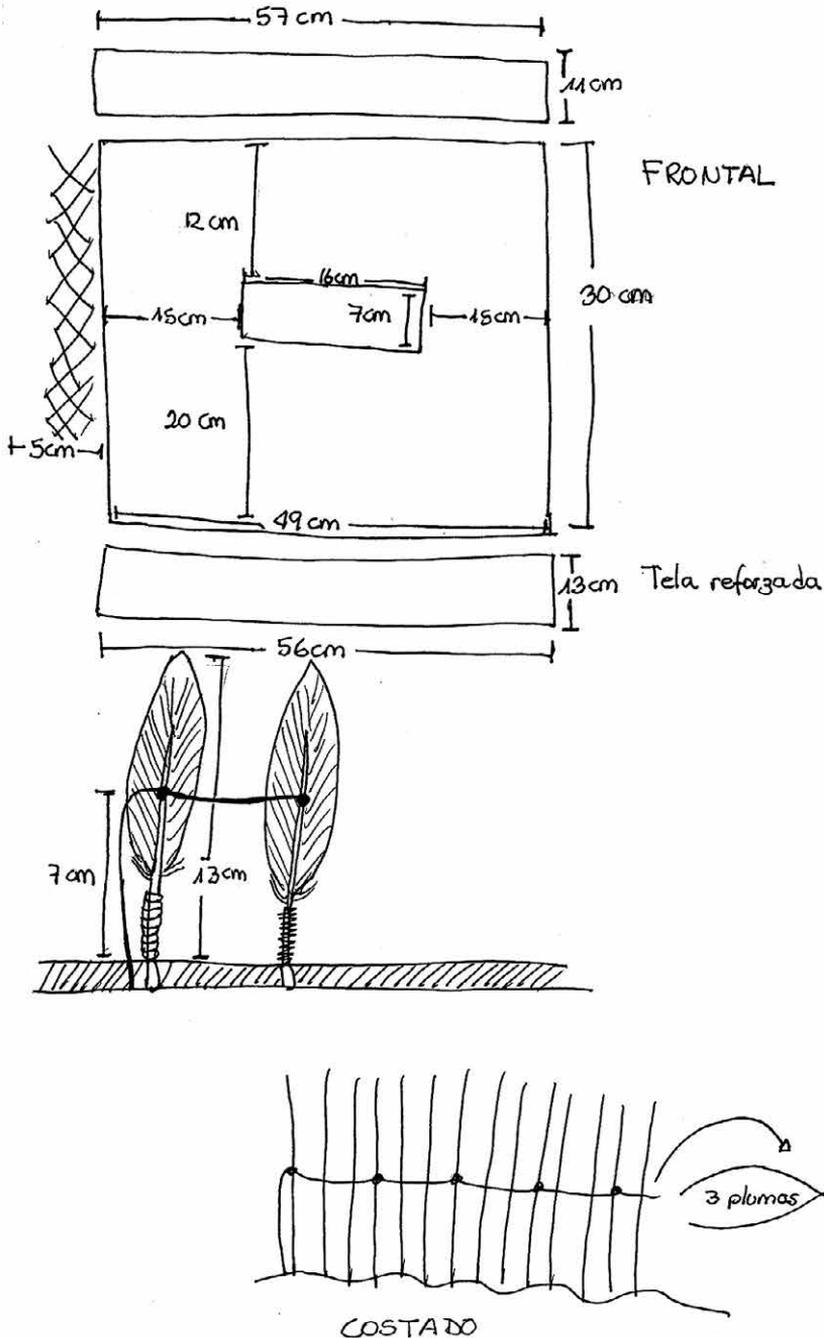


Figura 4. 38: Detalle de las hileras. Fuente: Elaboración propia

Los cordones son una reunión de 6 hileras de plumas previamente cosidas, forman 11 grupos, estos fueron unidos por otra lana que forma grupos de dos en dos cordones. Las uniones dan lugar a una estructura de plumas de 30 cm de largo por 49 cm de ancho. Al medio de las plumas hay un espacio de plumas de colores de 16 por 7 cm.

Cada pluma posee un tamaño de 13 cm, todas están unidas por un hilo a 7 cm de la base, del mismo modo que a los costados, las plumas, están unidas de tres en tres.

La estructura de plumas tiene en su parte superior una tabla de 57 por 11 cm y en la parte inferior de la misma manera, existe una almohadilla de 56 por 13 cm. Ambas unidas a la estructura de plumas por una lana que atraviesa a la estructura de plumas.

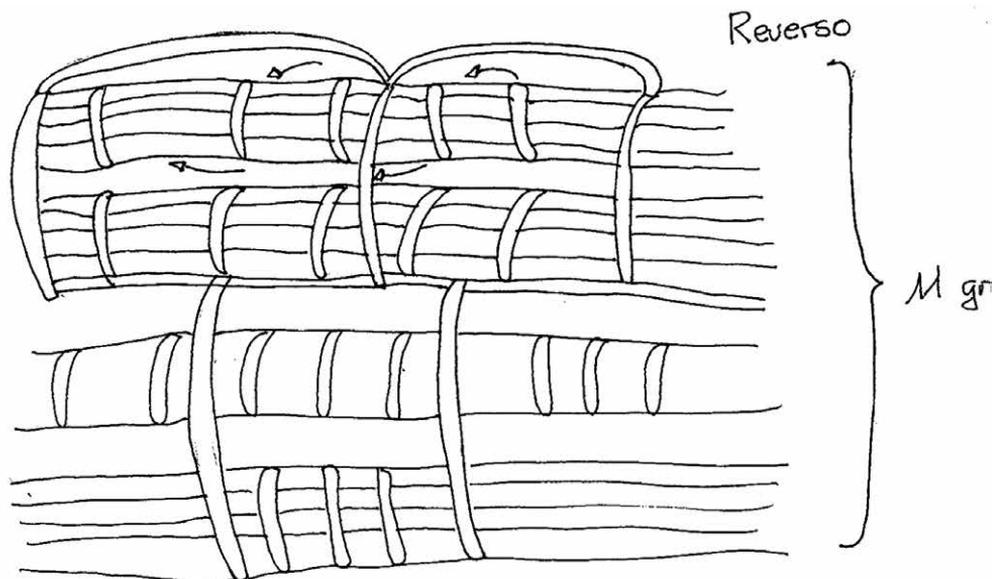


Figura 4.39: Reverso del Phuyu. Fuente: Elaboración propia

A los costados de la estructura de plumas se encuentran trenzas de un ancho de 5 cm, son el resultado de los cordones sin plumas a los extremos de las hileras de plumas.

Chojña, código 4143

Al igual que la anterior pieza, esta es un cordón de plumas. Igualmente la pieza es resultado de la unión de hileras de plumas, cada hilera de 3 a 4 hilos torcelados. Se tiene la misma técnica de amarre de la pluma por el cálamo. La pluma tiene un largo de 10 cm, cada pluma está unida entre sí por un hilo que la amarra una a una por el raquis. El cordón de plumas tiene una extensión de 90 cm incluyendo los extremos trenzados.

d) Análisis comparativo de las piezas

Sobre el origen de las plumas

En los registros FRAP del MUSEF, no están registradas el origen de las plumas de las piezas descritas. Sin embargo, en este documento se ha encontrado otro registro de una pieza denominada *Chojña* de *Qena Qena* con código 3992, la cual presenta similar estructura a las descritas.

Según esta ficha las plumas verdes provienen de la *Psittacidae Amazona Amazonica*³⁶, es decir, de loro verde y corresponden a las cobertoras alares, centrales caudales y laterales caudales. La parte central de plumas coloridas pertenecerían a la Garza blanca o *Ardeidae Ardea alba*³⁷, tipo caudales, además de la variedad de las *Icteridae*, o sea, aves como tojos, oropéndolas y maticos.



Figura 4.40: *Psittacidae Amazona Amazonica*
Foto: Rodríguez (s.f)



Figura 4.41: *Ardeidae Garza blanca o ardeidae Ardea alba*
Foto: Aguirre (s.f)

Sobre la estructura de la pieza

Se ha encontrado 4 partes en el total de la estructura del *phuyu*: una parte central de plumas formando una figura cuadrada; segundo, una tabla en la parte superior; tercero, una almohadilla en la parte inferior; y cuarto, las trenzas en los extremos de la estructura de plumas³⁸.

Dos son los aspectos diferenciales a considerar: la *dimensión de los elementos* y su *distribución*. Sobre el primero, la *dimensiones de los elementos de la estructura*, se tienen las siguientes consideraciones: dimensión de trenzas, largo de plumas, dimensiones de las

tablas, dimensión de las almohadillas, dimensiones de la estructura de plumas, dimensión del largo de cordón de plumas y el grosor del cordón de pluma. Sobre la diferencia en la *distribución de los elementos en la estructura*, se puede mencionar: la cantidad de plumas; la cantidad de cordones de plumas; la cantidad de reunión de cordones; la forma de unión de los cordones; el espacio entre pluma y pluma; la cantidad de hilos que forman la hilera y cordón de plumas; la decoración de las tablas de madera y las plumas de la parte central que difieren, pues no se conoce a qué ave pertenecen.

Por otro lado, los *aspectos similares* son dos: la estructura de base y la disposición de las plumas. Respecto a la estructura de base, para el caso de las dos primeras piezas (*chana* o *k'epjaru*. Tiwanaku, código 17490 y *chana* de *kena kena k'epjaru.*, código 27706), se tienen cuatro partes similares: 1) Presencia de tablas de madera en la parte superior forradas con tela; 2) Almohadillas elaboradas de tela que parecen tener un relleno o ser de telas; 3) Se observa trenzas a los costados de la estructura de plumas que unen los cordones sin plumas, los cual se comparte en todos los casos. 4) Si bien el cosido de los cordones en el reverso de la estructura de plumas difiere entre sí, lo similar es que este procedimiento permite la formación sólida de la estructura. 5) Mientras que en los dos últimos casos (*llaq'a* de *Chojña*, código 28336 y *chojña*, código 4143) se tiene hileras de cordones con plumas.

Finalmente, en lo que a la disposición de las plumas se refiere, en todos los casos se tiene las siguientes: 1) En los casos a y b, la estructura de plumas tiene un espacio en medio de plumas de colores, cuya procedencia no está establecida. 2) La unión de cada pluma por un hilo y a los costados de la estructura, las plumas también presentan uniones con un hilo que las atraviesa de tres en tres. 3) Cada pluma está sujeta a la hilera por un hilo enroscado en el cálamo. Se observa que los cálamos de las plumas son amplios, lo que permite doblarlas y sujetarlas con un hilo.

Sobre el significado de la pieza

En la investigación de Sigl y Mendoza sobre el significado de la pieza se arguye lo siguiente:

Ese *ch'uxña* significa los surcos de la papa. Por eso un color verde es, eso. Ahora esos espejos que se le ven se refiere al reflejo de las aguas cerca a los surcos (comunario de Phinaya, 03.05.10).

En los *ch'uxñas* más pequeños que cuelgan de la cintura o que son colocados sobre la *qhawa* suele haber “manchas” blancas y rojas que representan las flores. Cabe notar que esos círculos son elaborados con plumas de flamenco, el ave asociado con la llegada de las lluvias. A veces esos diseños son matizados con plumas de *wallata* una especie de ganso silvestre que habita el área acuática cuya presencia simbólica refuerza la asociación con el agua. (Sigl y Mendoza, 2012a: 742)

4.2.4. Llaqa

Para el estudio de este tipo de prenda se registró una pieza de la comunidad Jutilaya, Cantón Pacaures del Municipio Moco Moco, provincia Camacho del departamento de La Paz. En ocasión de la celebración de la fiesta del Tata Santiago el 25 de julio en la comunidad Jutilaya, diez bailarines tenían en sus espaldas cada uno una *llaqa*. A continuación presentaremos un resumen, las piezas compartían varios aspectos similares, solo variaban en las medidas.



Figura 4.42: *Llaqa* de Jutilaya. Foto: Pachakamani (2015)

a) Descripción de los aspectos del origen de las plumas y cuidado de las piezas

Los propietarios son dos hermanos: Víctor y Damián Flores, ambos de la comunidad de Layaqa de Ancoraimes, de la Prov. Omasuyos, ellos fletan las *llaqas* a comunarios cuyas danzas se festejan a lo largo del año. Ellos se mueven entre varias regiones para llevar las prendas personalmente a la fiesta y posteriormente llevárselas. Las cuerdas torceladas son denominadas por los hermanos, como *wayu* que quiere decir racimo, es la reunión de tres o cuatro cuerdas torceladas, cada una sujeta las plumas.

Los propietarios afirman que las piezas que fletan, algunas, fueron compradas y otras son herencia familiar. Se dedican el flete de *llaqas* desde hace varios años atrás, ellos son conocidos por quienes ejecutan la danza del *Qina Qina*.

También indican que las plumas son de loro y las cuidan con bastante esmero, cuando alguna *llaqa* presenta polillas la separan del resto y dejan de hacerla circular.

b) Aspectos de elaboración de la pieza

La pieza consta de una estructura de 4 metros por 87 cm, como promedio, esta se sujeta a la espalda del músico. Su nombre proviene de los cordeles con plumas que se denominan *llaqa* y que cuelgan de una viga³⁹.

Las *llaqas* se tienden en una viga previamente cepillada o una varilla larga. Las vigas difieren en longitud, algunas tienen 3,70 m otras 4 metros o menos.

Primero, se extiende cordeles de lana de oveja con una longitud mayor que la viga. Los cordeles están unidos por otro semejante, de esta manera se logra un grosor de 3 cm. Posteriormente se amarran las *llaqas* de dos en dos, teniendo cuidado que todas tengan la misma medida, se logra un total de 250 pares unas más y otras menos, algunas tienen dos partes 5 pares de *llaqas* con cordeles rojos, figura 4.43.

Cada *llaqa* se compone de un cordel de 8 hilos torcelados y plumas de 10 u 11 cm, sujetas por el cálamo, existen 22 a 25 plumas a lo largo del cordel. Cada pluma está atravesada por un hilo en el raquis. El largo de la *llaqa* en promedio es de 84 a 87 cm, solo el área de plumas mide 65 a 67 cm, figura 4. 44⁴⁰.

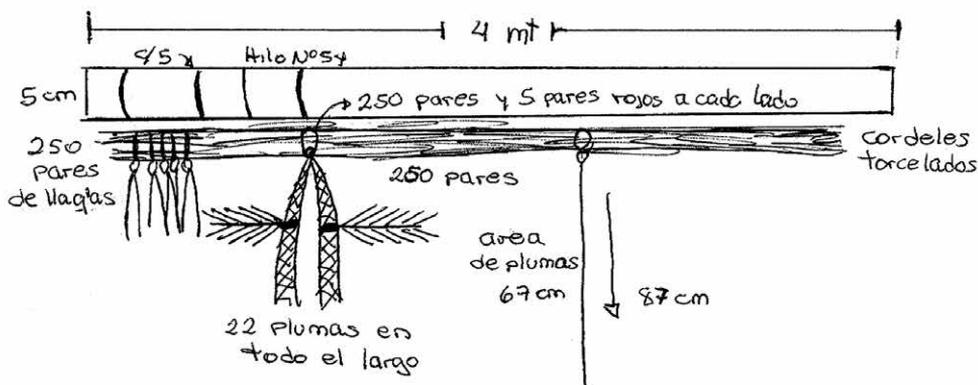
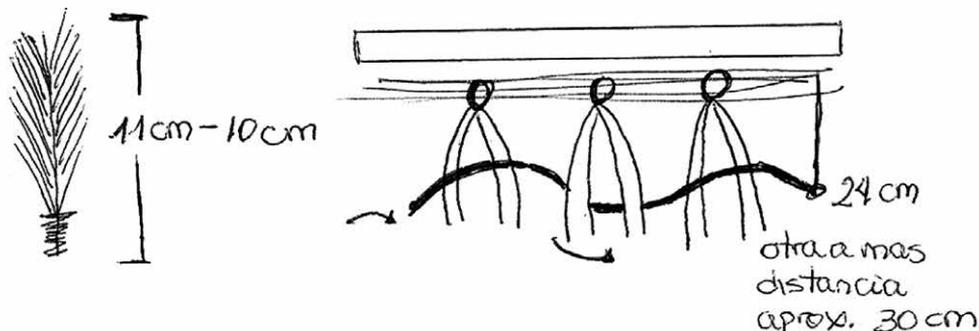


Figura 4.43: Llaqa de Jutilaya. Fuente: Elaboración propia

Figura 4.44: Detalle de la pluma y la unión entre *llaqas*. *Llaqa* de Jutilaya. Fuente: Elaboración propia



Una vez dispuestas las *llaqas* en el cordón se unen a la viga por medio de un cosido cada 5 o 6 pares de *llaqas*. Posteriormente, cada *llaqa* es unida con dos hilos sintéticos, uno a 24 cm de la viga y otro más a 52 cm desde la viga. Estos hilos atraviesan por encima de dos *llaqa* y por debajo de otras dos, luego por encima de dos, esto a lo largo de todas

las *llaqa*. De esta manera se logra una estructura unificada.

c) Elementos simbólicos

En lo que al significado de las prendas de arte plumario se refiere, resalta el significado de la *llaqa*. Como se verá en la siguiente sección, de forma resumida se puede decir que la *llaqa* está compuesta por un listón de madera, del cual cuelgan una serie de tiras, o cuerdas, de *qaytu*⁴¹ donde están anudadas las plumas verdes. El denominativo de *llaqa* proviene del aimara, que literalmente significa hoja; por lo cual, cada pluma verde es entendida como una hoja. Asimismo, el conjunto de 3 o 4 cuerdas de *qaytu* (donde van sujetas las plumas) es denominado *wayu*, que significa racimo⁴². Los especialistas, Víctor y Damián Flores de la comunidad de Layaqa, afirman que cada cuerda de *qaytu* tiene un promedio de 28 plumas trenzadas; por lo cual, un *wayu* que tiene al menos 3 cuerdas, llegaría a contar con 84 plumas verdes. Sin embargo, la forma en la cual la *llaqa* es alquilada será a partir del número de *wayus*, es decir, que algunas personas alquilan entre 500 a 1000 *wayus*, los cuales son sujetados al listón de madera (Víctor y Damián Flores, 2 de julio de 2015). Por tanto, estas piezas muestran una fuerte relación con las plantas y flores.

***Llaqa* de otras comunidades. Análisis de una pieza del MUSEF**

Se analiza la pieza descrita de la comunidad Jutilaya y una pieza de la colección del MUSEF: *Llaq'a de kena kena*, Calata Grande, Manco Kapac, La Paz, código 27703.

***Llaq'a de kena kena*, código 27703**

Los cordones de plumas están atados a una varilla de 218 cm de largo y con un grosor de 3,5 cm, el área de cordones de plumas en la varilla tiene un largo de 170 cm.

Los cordones están atados de dos en dos, colgando de la varilla. Cada cordón está construido de 10 hilos torcelados de lana de oveja, el grosor de cada cordón es de 1 cm y el largo es de 74 cm, midiendo desde el nudo de unión a la varilla.



Figura 4.45: *Llaqa*, código 27703. Fuente: Colección MUSEF

Figura 4.46: Estructura de la pieza. Fuente: Elaboración propia

Sobre los cordeles están unidas las plumas dobladas por el cálamo, a una distancia de 3 cm, en toda la extensión del cordón se dispusieron de 25 a 28 plumas, respetando la extensión de 58 cm del área de plumas, en todos los casos.

41 *Qaytu* (aimara) s. Hilo. Hebra larga y delgada de lana (Layme Pairumani, 2004).

42 *Wayu* (s. aimara). Significa racimo, conjunto de flores o frutas, pero en este caso es un conjunto de hojas (Layme Pairumani, 2004).

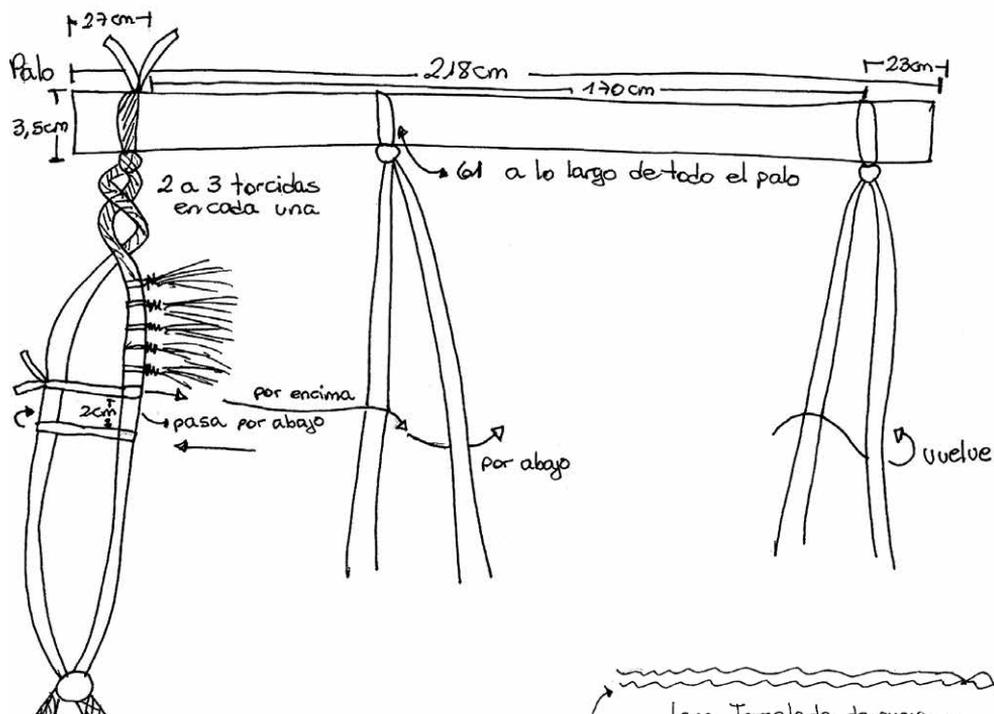
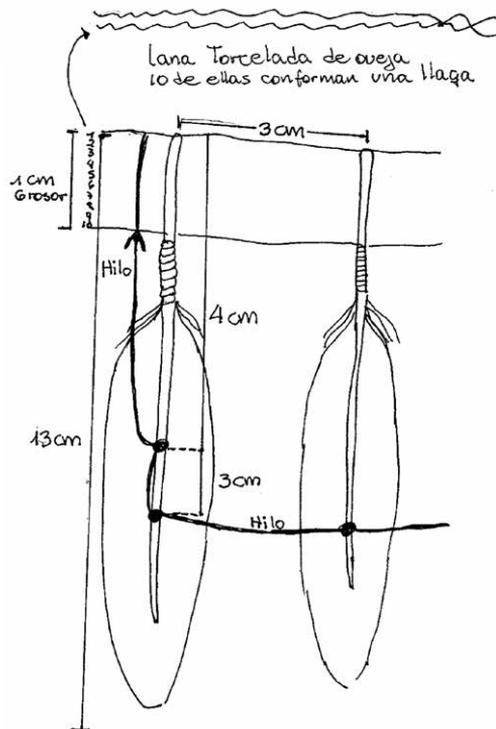


Figura 4.47: Detalle de la pluma. Fuente: Elaboración propia

Cada pluma tiene un largo de 13 cm, todas deben tener esta medida, si una no la tiene se ajusta aumentando el cálamo. Las plumas en el cordón están unidas por un hilo en la parte del raquis. Asimismo, cada cordón de plumas está unido al otro, consecutivamente, por dos hilos torcelados por el medio del cordón atravesándose uno y otro.

Llaq'a de Chojña, código 28336

La pieza del Mueso no tiene más datos de referencia. La *llaqa* es un solo cordón de plumas que contiene tres uniones de hileras, cada hilera tiene 10 hilos torcelados, a los que se amarraron plumas por el cálamo doblado, cada hilera tiene 32 a 35 plumas a



una distancia de 2 a 3 cm, cada pluma está sujeta por un hilo que las une por el raquis.

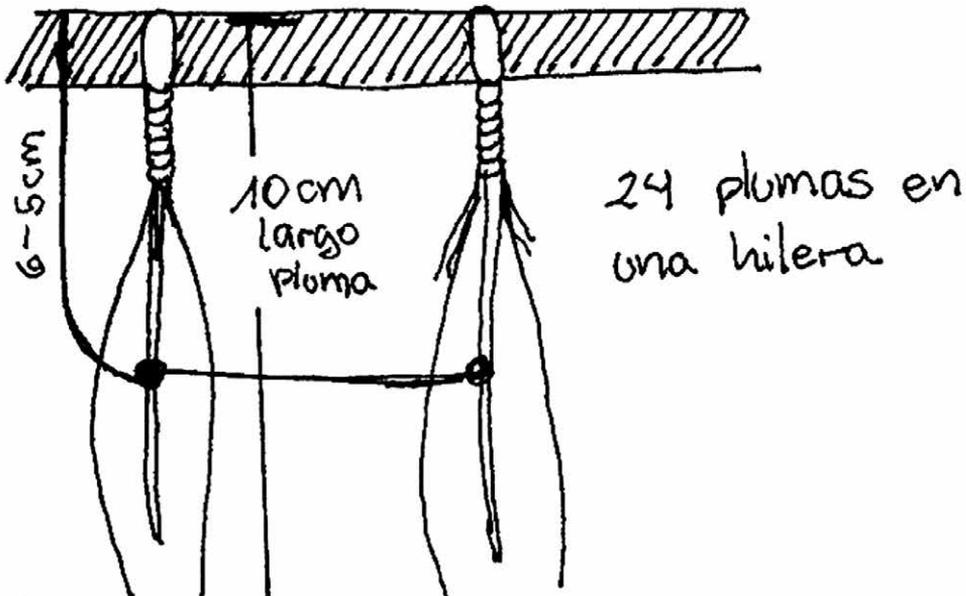
Todo el cordón tiene una extensión de 38 cm, cada pluma mide 12 cm. A cada lado del área de plumas se observa un excedente de cordón que está trenzado.



Figura 4. 48: *Llaqa*, código 28336. Fuente: Colección MUSEF

Figura 4.49: Detalle de la unión entre plumas. Fuente: Elaboración propia

e) Análisis comparativo de las piezas



Sobre el origen de las plumas

Los entrevistados refieren que las plumas son de loro, aunque el registro FRAP del museo indica que provienen de la *Amazona Amazonica*, de las psitácidas (ver figura 4.40) de la Chiquitanía, las plumas corresponderían a las caudales y al espejo alar.

Sobre la estructura de la pieza

Tiene tres partes: la viga o palo sobre el cual se arma la estructura de plumas; el armazón de plumas en cordeles denominados *llaqa*, que se amarran a la viga; la parte de los hilos o cordeles que unen las *llaqas* en toda la estructura.

Dos son los aspectos diferenciales a considerar: la dimensión de los elementos y su distribución. Sobre el primero, la *dimensión de los elementos*, se tienen las siguientes consideraciones: 1) Dimensiones en los palos o vigas a lo largo y ancho; 2) Dimensiones de las plumas; 3) Dimensiones de las *llaqas*. Sobre la diferencia en la *distribución de los elementos* se puede mencionar: 1) Forma de sujetar las *llaqa* a la viga; 2) Forma de sujetar cada cordel de *llaqa* en forma horizontal a la estructura; 3) Cantidad de *llaqas* sujetas a la viga; 4) Cantidad de plumas en el cordel y 5) Tipos de plumas en toda la estructura.

Por otro lado, en los *aspectos similares*, también, se identifican dos grupos: *estructura de la base* y *disposición de las plumas*. Sobre la *estructura de base*, se tienen: 1) Ambas utilizan un palo o viga largo para poder sujetarla a la espalda del músico; 2) Las *llaqa* forman un armazón de plumas casi de la misma longitud de la viga; 3) Los cordeles de lana de oveja que sujetan las plumas son la reunión de hileras torceladas en promedio de 6 a 10 hilos y 4) Los cordeles de plumas ya sujetos a la viga se unen por otros hilos o cordeles que las atraviesan, para formar una estructura más sólida y unificada. En cuanto a la *disposición de las plumas*: 1) La sujeción de las plumas al cordel es el mismo: por el cálamo. 2) Los cordeles de plumas cuelgan de la viga. 3) Existen dos cordeles de plumas formando pares, unidos por un nudo que a la vez se amarran a la viga. 4) Las plumas están unidas por el raquis o el vexilo una a una en una hilera.

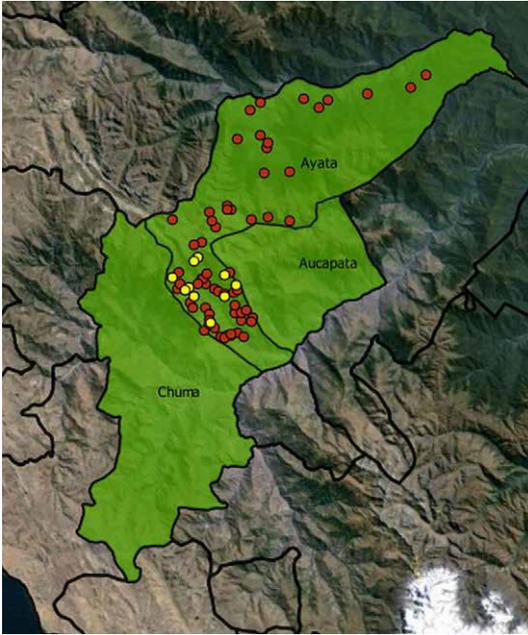
4.3. Qina Qina Mollo

El *Qina Qina*, como ya se mencionó, presenta una multiplicidad de variantes. Una de las más representativas es la que pertenece a la denominada cultura Mollo, ubicada en varias comunidades pertenecientes al municipio de Ayata de la provincia Muñecas. Las comunidades donde se practica esta danza son: Kakiña, Saywani, Mollo, Tariskia, Wankanipampa, Kiswarani y Wayrapata. En este municipio los pobladores comparten dos idiomas, los ubicados en “la altura” hablan aimara y los del valle quechua. En ese contexto, la localidad de Ayata viene a ser una especie de frontera, ya que “desde Ayata para arriba es aimara, de ahí para abajo es quechua” (Ángel Layme Silva, 04 de julio de 2015). Las comunidades aimaras son: Kuswaja, Tarkakakana, Totorani, Wankanipampa, Witokota, y Kakiña; y los quechuas son: Qeshwarani, Wayrapata, Wankarani, Upani, Llachiskia, Tariskia, Mollo y Mollopampa.

Figura 4.50: Mapa del departamento de La Paz, los municipios donde hoy se interpreta el *Qina Qina* Mollo. Fuente: Elaboración propia, basados en el trabajo de campo

4.3.1. Contexto festivo y musical

Al menos cuatro son las festividades presentes en estas localidades: La Cruz (3 de mayo), San Lorenzo (10 de agosto), Santiago (25 de julio) y Exaltación (15 de septiembre). En Ayata la fiesta principal del *Qina Qina* es San Lorenzo, en esta se reúnan desde 5 a 7 tropas provenientes de las comunidades aledañas, cada agrupación estaba organizada



por un “cabecilla”, quien reunía a su comunidad para participar de la festividad.

Un elemento que diferencia la fiesta de San Lorenzo de las de Exaltación y Cruz es el tipo de *qina* que se ejecuta, en la primera, se utiliza la *jisk'a qina qina*, llamada también “*qina Tiwanaku*”, es un instrumento de menor tamaño similar a la medida que se utiliza en la provincia Ingavi, en la localidad de Tiwanaku, en cambio “el 15 de septiembre y otro 3 de mayo, eso ya no es con [*qina*] Tiwanaku, pero más grande, a ese *qina qina* decimos: *jach'a qina qina*, el otro es *jisk'a qina qina*” (Ángel Layme Silva, 04 de julio de 2015).

Figura 4.51: Interprete del *Qina Qina Mollo*
Fuente: Extraído de Quispe (2008)



Además, estas fiestas y sus músicas corresponden a una época concreta: época seca. Como se puede apreciar, la interpretación de la *Qina Qina* inicia en mayo y concluye en septiembre, y dependiendo de cada comunidad se pueden incluir otras festividades, pero manteniendo este periodo. Explica: “*jach'a qina qina* desde 3 de mayo [...] hasta septiembre, de ahí ya se desaparecen las fiestas y de hay otra vuelta vuelve al próximo año. Y desde mayo vuelve a empezar.” (Ángel Layme Silva, 04 de julio de 2015).

El instrumento con el cual se interpreta el *Qina Qina Mollo* es una *qina* de similares características a las ya explicadas: aerófono *q'asa* sin canal de insuflación con 6 orificios anteriores y uno posterior. En esta región se emplean

dos tamaños de instrumento musical: la *jisk'a qina*, tipo “Tiwanaku”, mide 52 cm de largo y la *jach'a qina* tipo Mollo de 62 cm (Quispe, 2008).

La danza posee un significado vinculado aún al contexto agrícola. Tanto el *Qina Qina* como la zampoña, *tarkeada* y *moseñada* se interpretan para los seres protectores: “entonces esos *achachilas* que hay siempre en las comunidades —así nosotros tenemos Lurisani, Koansani, Sanpedro, Pukara— todo esos *achachilas* se alegran dice, cuando bailamos con nuestro cultura que tenemos, hasta la Pachamama, se alegra dice” (Ángel Layme Silva, 04 de julio de 2015)⁴³.

La única y principal pieza plumaria que tiene esta danza es el tocado de “*pulumaji*”. Además del contexto festivo ya señalado, el *pulumaji* se solía emplear en los matrimonios, concretamente forma parte de la indumentaria del novio. Esto significaría que: “toda una vida como un papel blanco van a ser”. Por otro lado, “ese plumaje es un orgullo digamos puro blanco es para que haya buena producción y además para que no venga granizada, en tiempo de cuando está creciendo las papas, maizales, todo eso, para eso es. Así como para atajar, así” (Ángel Layme Silva, 04 de julio de 2015). Acompaña el periodo de la cosecha de papa y maíz (en mayo) hasta la siembra (septiembre).

Sin embargo, los especialistas que elaboraban estos *pulumajis* van muriendo con los años. En este sector en Wankanipampa había tres personas que hacían, en *Totorani* había dos; y también en comunidades como Saywani también los elaboraban, la mayoría ha fallecido.

4.3.2. *Pulumaji*

Sombrero de *Qina Qina* Mollo denominado *pulumaji* de la comunidad Wanakani Pampa del municipio de Ayata, provincia Muñecas.

a) Sobre la pieza y tipos de plumas empleadas

Esta pieza pertenece a Ángel Layme Silva de 55 años de edad. Él la compró hace 25 años de otro comunario. Otros que no poseen la prenda para la fiesta de San Lorenzo, el 10 de agosto, la alquilan a 500 bolivianos por día. La compra se eleva a 2.000 bolivianos o pagando con uno o dos toros⁴⁴.

Las plumas provienen del *suri* llamado ñandú o avestruz, son plumas del pecho según lo declarado por el propietario, su elaboración tarda un año, para ello se caza aproximadamente de 10 a 12 *suris*.

b) Aspectos de elaboración de la prenda

La estructura, sostenida por un sombrero negro de oveja, es un armazón con varillas denominado *chajilla*, este armazón tiene dos varillas a cada lado del sombrero, las varillas tienen un largo de 43 cm por 34 cm de ancho, ambas están sujetadas por un *t'isnu*⁴⁵ de

43 En cambio, se cree lo contrario de las bandas de metal: “Eso mi papá sabía decir: “esos lata *phusas*, todito nuestro riqueza ya lo han soplado, por eso ya no hay buen producción” así sabían decir” (Ángel Layme Silva, 04 de julio de 2015).

44 “...los bailarines reemplazan las dos plumas blancas puestas en el sombrero con un impresionante “plumaje” hecho de miles de plumones de *suri* (ñandú). Como no se pueden conseguir esas plumas en la zona los tocados tienen que fletarse o comprarse al precio de un toro, es decir a 2 000 y hasta 4.000 Bs. la mayoría de los entrevistados denominó ese tocado *pulumaje* y solamente algunos usaron los términos de *phurphuna* y *phumphu* para este adorno hecho de plumones del pecho de *suri* (las demás plumas son marrones)” (Sigl y Mendoza, 2012a)

45 *T'isnu* (aimara) sustantivo. Cuerda trenzada pequeña y delgada como una cuerda.

5 cm de ancho que da tres vueltas al sombrero.

La estructura posee 7 filas de plumas, sujetas con puntadas cada tres plumas que están cosidas a la tela, dobladas por cálamo. Las tres últimas filas solo tienen plumas blancas; en cambio las plumas internas son cafés, en sus extremos se amarró, por el vexilo, dos o tres plumas blancas unidas por el cálamo.

Estas plumas están cosidas a una tela de tocuyo horizontal de 50 a 60 cm de largo, para montar y desmontar de la estructura del sombrero. Cada pluma tiene un largo de 7 a 10 cm, al unirse con otras dos o tres plumas se logra un largo de 30 a 34 cm. Toda la estructura tiene un peso aproximadamente de 6 libras.

La pieza se conserva envolviendo la tela con plumas y guardándola en una bolsa nailon para evitar que las polillas se introduzcan, también se guarda con *muña* (planta andina) para alejar a la polilla.

Cuando se guardan las plumas, estas adelgazan, pero cuando se las expone al sol las plumas se abren como si estuvieran vivas.

c) Aspectos simbólicos

El color blanco de la pluma, junto a la música de *Qina Qina*, aleja la granizada que es frecuente en el lugar, en la época de crecimiento de las plantas/

“Eso mi mamá sabe decirme ‘ese plumaje es un orgullo digamos puro blanco es para que haya buena producción y además para que no venga granizada, en tiempo de cuando está creciendo las papas, maizales, todo eso, para eso es, así. Como para atajar, así. Eso nomás sé hermano”. (Ángel Layme Silva, comunidad Totorani, 04 de julio de 2015)

d) *Pulumajis* de otras comunidades. Análisis de las piezas del MUSEF

Se analiza la pieza descrita de la comunidad Wankani Pampa y dos piezas pertenecientes a la colección del MUSEF:

1. Sombrero de *Qena Qena*. Muyupampa. Muñecas. La Paz, código 4008.
2. *Phurphuni* de *Qena Qena*. Muyupampa. Muñecas. La Paz, código 17983.

Sombrero de *Qena Qena*, código 4008

Figura 4.52: Sombrero de *Qena Qena*, código 4008. Fuente: Colección MUSEF

La estructura está sostenida por un sombrero negro con alas, con un ancho de 32 cm. Sobre el sombrero se dispuso una estructura circular de varillas de 1 cm de ancho,

haciendo un total de 20 cm de diámetro por 32 cm de alto. Este armazón está sujeto por



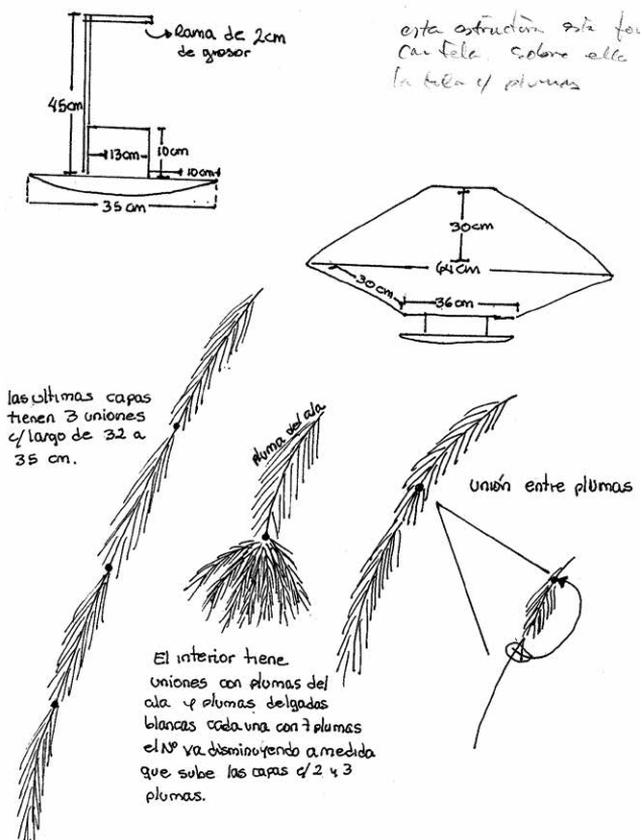
un *t'isnu* de 6 cm de ancho.

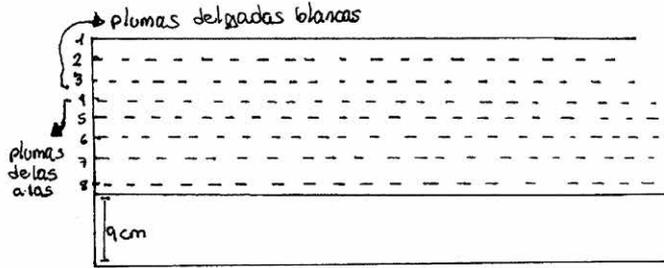
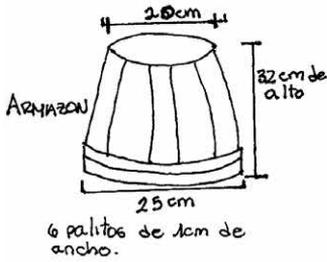
Figura 4.53: Detalle de la estructura y las plumas. Fuente: Elaboración propia

Sobre esta estructura se acomodaron las plumas cosidas a una tela. En la tela se sujetaron tres plumas en una puntada, formando una fila de 86 puntadas con medio centímetro de distancia entre puntadas, obteniendo un total de 8 filas separadas a 3 cm entre sí.

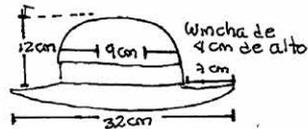
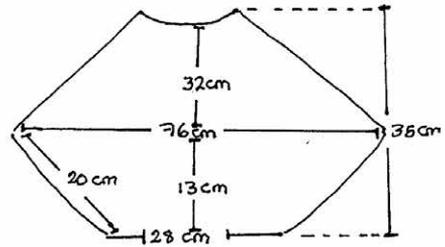
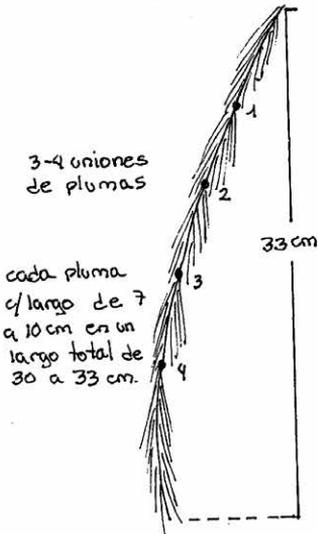
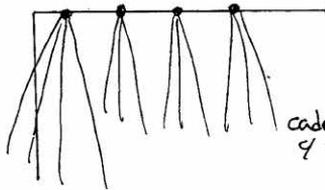
Figura 4.54: Estructura y base. Fuente: Elaboración propia

Cada puntada reúne de 3 a 4 plumas, cada pluma de 7 a 10 cm, es la unión de tres plumas cosidas por su cáamo y el vexilo formando una sola de 30 a 33 cm. Cada grupo de tres está sujeto a la tela, las plumas están dobladas por el cáamo.





8 hileras de plumas cosidas entre 3 cm de alto entre ellas c/ 86 puntos de ensarte de plumas c/ 1/2 cm de distancia entre ellas.



Las dos últimas plumas de la fila, de las puntadas superior, tienen plumas blancas; en cambio las filas inferiores tienen plumas café en cuyo extremo del vexilo se unieron tres plumas blancas por el cálamo.

La base del armazón de plumas en la parte inferior tiene un diámetro de 28 cm, desde este punto a unos 13 cm de alto las plumas tienen mayor largo formando un diámetro de

76 cm, así la cúspide de la estructura con plumas tiene un diámetro de 32 cm; llegando a formar una especie de rombo como vista frontal.

***Phurphuni* de *Qena Qena*, código 17983**

La estructura, sostenida por un sombrero negro con un ala de 35 de diámetro, es de seis varas que forman un cilindro de una altura de 45 cm, en cuya cúspide existe una unión circular de 12 cm de diámetro. Esta estructura está sujeta con dos *t'isnu* de 1 cm de grosor uno de color rojo y otro de color amarillo, cada uno da una vuelta al sombrero.

Las plumas están sujetas con puntada a una tela de tres en tres por el cálamo, no se conoce cuántas filas forman porque toda la estructura base está forrada con una tela, sobre ella se arma la tela con plumas.

Cada pluma está unida a otras tres o cuatro para formar una sola de 32 a 35 cm, asimismo el interior está formado de plumas café de cuyo vexilo se une al cálamo de tres plumas blancas. La estructura de plumas forma una especie de rombo de base 30 cm, centro 64 cm y cúspide de 15 cm.

Figura 4.55: *Phurphuni* de *Qena Qena*, código 17983.
Fuente: Colección MUSEF



d) Análisis comparativo de las piezas

Sobre el origen de las plumas

Según el registro FRAP del MUSEF las plumas corresponden al ave *Rheidae Pterocnemis Pennata* o *Rheidae Suri*, *Rheidae* o Ñandú americana⁴⁶, cuya ubicación geográfica es en los Andes y está en peligro crítico por la caza, el comercio ilegal, además de la destrucción de su hábitat.

Figura 4.56: *Suri* o ñandú americana. Fuente: Rodríguez (s.f)

El tipo de plumas del suri, que se encuentran en la estructura, no están identificadas en la ficha, por ello se asume la declaración del entrevistado. Las plumas blancas serían del pecho del *suri* y las café de las alas.

46 Existen dos especies del mismo género, el Suri (*Rhea pennata*) en las regiones altas y el Piyo (*Rhea americana*) en las regiones bajas. Son aves que no tienen la capacidad de volar, pero son muy rápidas para correr, poseen fuertes y largas patas. Se alimentan de granos, artrópodos y pequeños invertebrados. Esta especie está amenazada por la colecta de huevos y la cacería para el uso de sus plumas para la confección de vestimentas folclóricas y plumeros, sus patas, grasa y otros se usan en rituales y medicina tradicional (Flores y Capriles, 2010).

Viven en grupos de 5 a 30 aves, son polígamos, los machos que se encargan de la incubación de los huevos de varias hembras, un nido puede tener 50 huevos, una hembra pone en primavera aproximadamente 8 huevos verdosos. Mide hasta 90 centímetros de largo, pesa entre 15 y 25 kilogramos y corre hasta 60 kilómetros por hora. El macho es más grande que la hembra y tiene plumas con más lunares blancos en el hombro. Habita en zonas altas de la región de la Cordillera de los Andes y el Altiplano (Quintana, 2007)

Está distribuida al oeste de Perú, oeste de Bolivia, al este de Chile y noroeste de Argentina, al sur de Chile. En Bolivia se encuentra en los departamentos de La Paz, Oruro, Potosí (Flores y Capriles, 2010).



Sobre la estructura de la pieza

El *pulumaji*, como se denomina en Wankani Pampa, tiene tres partes: el sombrero, la estructura de palos y la tela con plumas.

Dos son los aspectos diferenciales a considerar: la dimensión de los elementos y su distribución. Sobre el primero, las *dimensiones de los elementos de la estructura*, se tienen las siguientes consideraciones:

1) Dimensión de diámetro de los sombreros y altura de los mismos; 2) Dimensiones de la estructura de las varillas sostenidas por el sombrero, denominada en Wanakani Pampa como *chajilla* y 3) Dimensiones de la estructura de plumas a lo ancho y largo. Sobre la diferencia en la *distribución de los elementos en la estructura*, se puede mencionar: 1) Cantidades de

puntadas que sujetan las plumas en una fila; 2) Cantidades de filas de puntadas; 3) Forma de la estructura base, *chajilla* y 4) *T'isnu* que sujeta la *chajilla*.

Por otro lado, como *aspectos similares* se tienen en la forma de la disposición de las plumas: 1) cada punta reúne tres plumas sujetas por el cálamo doblado; 2) Las últimas tres filas son plumas blancas y es la característica del sombrero Mollo que se asemeja al granizo o neblina, recurrentes en la zona; 3) Estas plumas blancas se unen de tres o cuatro sujetas unas con otras del vexilo y el cálamo para formar una sola pluma de largo mayor; 4) La unión de estas plumas se logra doblando el cálamo y amarrando con un hilo delgado y blanco; y 5) Las plumas internas de la estructura son cafés, para dar color blanco a toda la forma, están unidas por el vexilo al cálamo de tres o dos plumas blancas. Estas plumas cafés dan volumen a la estructura de plumas cuyo diámetro central es mayor que la base y la cúspide; y 6) Todas tienen como base un sombrero negro para sostener la estructura; y 7) Todas usan pluma de suri, del pecho y al ala, *Rheidae Rheidae* o Ñandú americana.

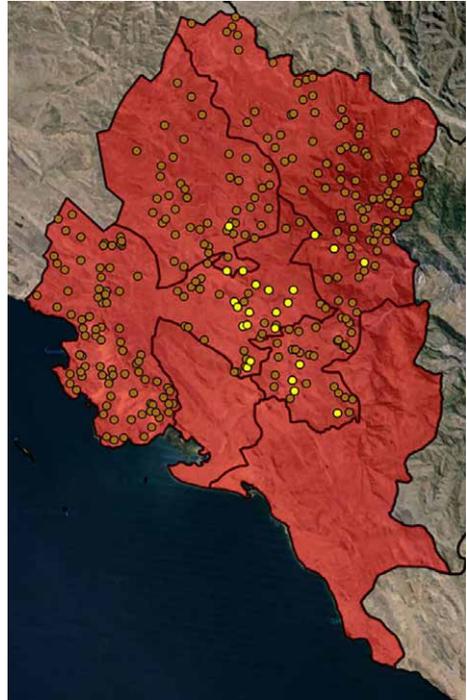
4.4. Sikuri Mayura

El *Sikuri Mayura* (*Sikuri* mayor), más conocido como “Sikuri de Italaque”, en la actualidad se practica en varias comunidades ubicadas en la provincia Camacho. La principal región donde se ejecuta, y según los testimonios recogidos, abarca las denominadas comunidades “Taypi”⁴⁷ que se encuentran distribuidas entre los municipios de Mocomoco y Puerto Acosta.

Sin embargo, en el proceso de investigación, se logró constatar que también otras comunidades de esta provincia interpretan el *sikuri* añadiéndole sus propias características. Tal es el caso de los *sikuris* de las localidades de Jutilaya, Tajani y Umanata.

⁴⁷ Las comunidades que conforman el Ayllu Taypi son: Taypi Ayka, Taypi Jank'u Uma, Taypi Moroqarqa, Taypi Ch'iñaya, Taypi Lliji Iliji.

Figura 4.57: Mapa del departamento de La Paz, señalando los municipios donde se interpreta el *Sikuri Mayura*. Fuente: Elaboración propia, basados en el trabajo de campo.



4.4.1. Contexto festivo y musical

El *Sikuri* de Camacho se vinculaba a un calendario festivo-ritual rígido, el cual fue cambiando con los años, en parte debido a su difusión a nivel nacional.

En primera instancia, la época del *awtipacha* era el contexto temporal donde el *Sikuri* se interpretaba. Se iniciaba en las festividades locales del 3 de mayo (La Cruz), seguido de Corpus Christi, Virgen del Carmen, y San Francisco. De las cuales, dos festividades son las de mayor importancia, Corpus Cristi y Virgen del Carmen. Para las comunidades del lugar, la festividad de Corpus Cristi era una de las más importantes ya que allí resaltaba el “Mayura”, denominativo que se le da al pasante (organizador) de la festividad. En algunas comunidades como Taypi Ayka, Jutilaya y Jank’u Uma, era la fiesta en la cual el *Sikuri* se “vestía completo”, es decir con el plumaje respectivo: *much’ulli* y *chakana*. En este mismo contexto, el rol del *Sikuri* estaba fuertemente vinculado con los ciclos productivos y climatológicos, ya que propiciaba el viento y frío necesario para la elaboración del *ch’uño* (Zelada, 2009).

Sin embargo, en la actualidad, a partir de su difusión en el país —desde la década de 1980—, y acompañados de un fuerte proceso migratorio, el *Sikuri* fue cobrando mayor interés por parte de la población que no habita en la provincia Camacho. Desde entradas folklóricas hasta matrimonios y otros eventos familiares, convocaron a las agrupaciones de *Sikuri* para su participación en eventos urbanos. Este criterio fue debilitando poco a poco el sentido agrícola que era la base de esta danza; así se fue incorporando otras funciones a la par de los nuevos contextos y necesidades que los convocaban. La principal consecuencia de este tipo de procesos fue la proliferación paulatina de agrupaciones de *Sikuris* en las ciudades y el ingreso de estos en estudios de grabación a fin de lograr difundir-vender su música.

Figura 4.58: Música y danza del *Sikuri Mayura*, provincia Camacho, La Paz. Foto: Pachakamani (2015)

El *Sikuri* también es un reflejo de la organización de la comunidad. Para su práctica se aglutina toda la población, desde mujeres y varones hasta niños y ancianos. Si bien, el



varón es quién muestra un rol público protagónico al ejecutar el *siku* y el bombo; la mujer, complementa con el canto (*wayñuris*) y la danza —de hecho ellas son las esposas e hijas de los músicos—. El relacionamiento intergeneracional se evidencia en la participación de tres generaciones, los ancianos son reconocidos como *kia* (guía), ya que nominan el repertorio musical, y por otro lado, los jóvenes y niños se inician en la ejecución del instrumento interpretando los *sikus* de menor tamaño. Sin embargo, el proceso de traslado del *Sikuri* a las ciudades, también tuvo su efecto al reducir considerablemente la participación de la mujer.

El nombre proviene del término aimara “*siku*” o zampoña (flauta de pan), es decir, hace referencia al instrumento musical. Concretamente, “*sikuri*” se traduce como “el que interpreta *siku*”. La presencia de este instrumento en la tropa (agrupación) se distribuye en una compleja relación de tamaños. Primero que nada, el “*siku*” se interpreta en dos partes: arka-ira; además, se tienen tres tamaños: *sanka*, *malta* y *ch’uli*. Ya que este instrumento no posee canal de insuflación (pico) también es denominado como *q’asa* y es asociado con la propiedad de traer el viento y frío, propicios para la elaboración del *ch’uño* (Zelada, 2009).

Figura 4.59: Piezas del arte plumario de la danza del *Sikuri*: *Much’ulli* canastilla, *Much’ulli*, y *Chakana*.
Foto: Pachakamani (2015)

Tres son las piezas de arte plumario que distinguen al *Sikuri*: *much’ulli* (y su variante



Much'ulli canastilla), *chakana* y *suri*. Antes, es necesario explicar que el *Sikuri* se dispone en dos filas: *ch'iqa* y *kupi*.⁴⁸ Los dos primeros *much'ulli* y *chakana* se emplean en la fila *ch'iqa* la cual representa a la mujer, en cambio la fila *kupi* representa al varón.

Al igual que la familia de *Qina*, el *Siku* también se ubica en un contexto temporal específico: el *awtipacha*. Por ello, siguiendo el calendario festivo ya explicado, se puede determinar que el *Sikuri* también se interpreta en la época seca y de frío, remarcando su importancia al momento de realizar el *ch'ño*.⁴⁹

4.4.2. *Chakana* de *Sikuri* Mayura, comunidad Jancohuma de Puerto Acosta

Figura 4.60: *Chakana* Jancohuma, Municipio Puerto Acosta.
Foto: Pachakamani (2015)



Descripción de los aspectos de origen de la pluma

Se desconoce la proveniencia de las plumas, se sospecha que son de loro o guacamayos. Esta pieza está prendida a la faja que sujeta el bombo del músico. La faja se encuentra debajo del ponchillo, por ello no se ve, ya que la *chakana* está encima del ponchillo y parecería que está sujeta al bombo.

Santiago Calamani es el dueño de la prenda, él la heredó, declara que la pluma proviene del ave *nostar jamach'i* que ahora no existe. La hilera de plumas de loro se denomina *llaqa* y *wayllaqa*. Quienes no tenían la prenda, la compraron de la

48 *Ch'iqa* – *Kupi* (aim.), izquierda y derecha respectivamente. La fila *Kupi* viste generalmente con poncho y la otra fila lleva *much'ulli* y *chakana*. Relatan que antiguamente, la fila derecha tenía plumaje de *suri*.

49 Los *Sikuri* de Italake son fuertemente relacionados con el tiempo de heladas (*juiphi pacha*) y supuestamente ayudan a traer el frío deseado (Sigl y Mendoza, 2012a).

comunidad Huyu Huyu próxima al lugar Jancohuma.

Simón Churata, músico de la comunidad Jancohuma, de igual manera describe que las plumas de loro se llaman *llaqa*, pero otros le dicen *phuyu*:

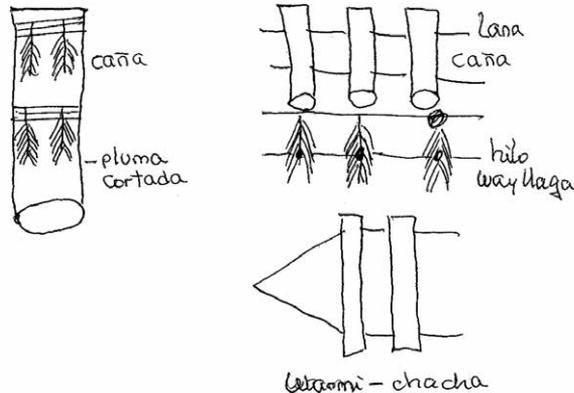
Las plumas verdes se llama *llaqa* algunos también le dicen *phuyu*, pluma de loro siempre es pues. Esta hoja se llama *llaqa* [señala la hoja de coca] igualito también es pues. Nosotros le decimos a las hojas *llaqa*, otros le dicen *laphi*, distintos es no es igual. Por eso cuando nos damos coca decimos ‘*mã llaqita akhulltam*’ le decimos, cuando invitamos coca. Para cualquier cosa utilizamos coca ‘*llaqita akhulltam*’, para prestarnos un burrito incluso.

Simón Churata incluye que algunos músicos fletan la pieza de las comunidades Qajyata Laqaypampa, ambas del municipio Ancoraimes.

b) Aspectos de elaboración de la prenda

La estructura base es de caña –siendo el soporte de madera para otros casos⁵⁰– son 35 tubos, estos tienen orificios a 1 cm y 2 cm por los cuales pasa un cordón que los une y al mismo tiempo sirve para amarrar la pieza a la faja. Cada tubo tiene 11 cm de largo y 1 cm de ancho. Se observa que cada tubo tenía un palito en medio, pero ahora no todos lo tienen, se han roto; por ello la *llaqa* de plumas de loro, está amarrada al cordón de unión de los tubos y no a los tubos. Los tubos unidos tienen una longitud de 60 cm, no incluye el cordón para amarrar.

Figura 4.61: Detalles de *chakana* Jancohuma. Fuente: Elaboración propia



La *llaqa* hilera de plumas de loro tiene una longitud de 80 cm incluyendo el cordón para sujetar. Cada pluma tiene un largo de 13 cm, aunque puede observarse otras de menor longitud. Están amarradas a una hilera de lana de oveja de 6 hilos torcelados, logrando un cordón.

El amarre de la pluma al cordón es por el cálamo doblándolo en el cordón.

Las plumas en los tubos, están colados, pero se observa que estuvieron sujetados por unos hilos en función del diseño y uso de colores de plumas. Las plumas están acomodadas con el cálamo arriba. Las imágenes logradas con la combinación de plumas tienen como

⁵⁰ Chacana “es una cinta formada por varias piezas de madera de 20 cm de alto y 4 de ancho, unidas entre sí por dos cuerdas paralelas. El número de piezas suele oscilar entre 14 y 18, formando una cinta flexible que se adapta al cuerpo. Sobre estas piezas se cuelan o adhieren plumas e colores: de loro, guacamayo o colibrí, haciendo un mosaico de diversa temática. Las chacanas más antiguas muestran leones rampantes contrapuestos de ascendencia colonial, las más modernas tiene además de los leones, lagartos, pumas y figuras antropomorfas. El fondo suele ser amarillo o rojo, más raramente azul, sirviendo las tornasoladas plumas de colibrí para tratar los ojos, que en las versiones actuales son de papel estañado. Algunos ejemplos más modernos y de distritos diferenciados hacen estas “chacanas” de caña en lugar de madera. (Gisbert et al., 2008)

fondo plumas rojas, al centro tiene un sol y a los costados águilas bicéfalas y a lado de ella una mujer y un hombre.

c) **Chakana de otras comunidades. Análisis de las piezas del MUSEF**

Se analiza la pieza descrita de la comunidad Taypi Jancohumá y cuatro piezas de la colección del MUSEF:

1. *Huancane*. Loayza. La Paz, código 27696.
2. *Italaque*. Camacho. La Paz, código 27668.
3. *Chakana*, código 27669.
4. Toquilla de *Sikuri*. Murillo. La Paz, código 30494.

***Huancane*, código 27696**

Figura 4.62: *Huancane*, código 27696. Fuente: Colección MUSEF

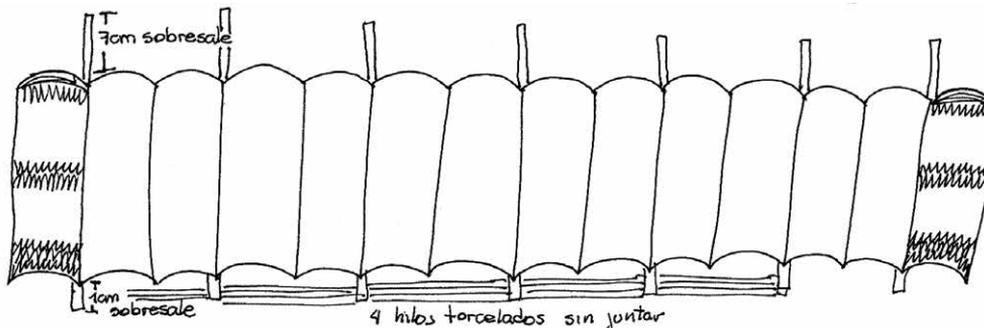
Estructura lograda por la unión de maderas, toda están atravesadas por un cordón de



lana de llama, de color café sin teñir, que pasa por dos orificios de cada una de las maderas, en total existen 14 maderas. Cada orificio, está a 3 cm de los extremos de la madera. Luego de unir las se añade en la parte posterior 7 varas cada uno de 1 cm de ancho y largo de 31 cm, hay un palito cada dos maderas amarradas a ellas. Toda la estructura de madera mide 4,5 cm de ancho por 22,5 cm de largo, figura 4.63.

Figura 4.63: Estructura de Huancane. Fuente: Elaboración propia

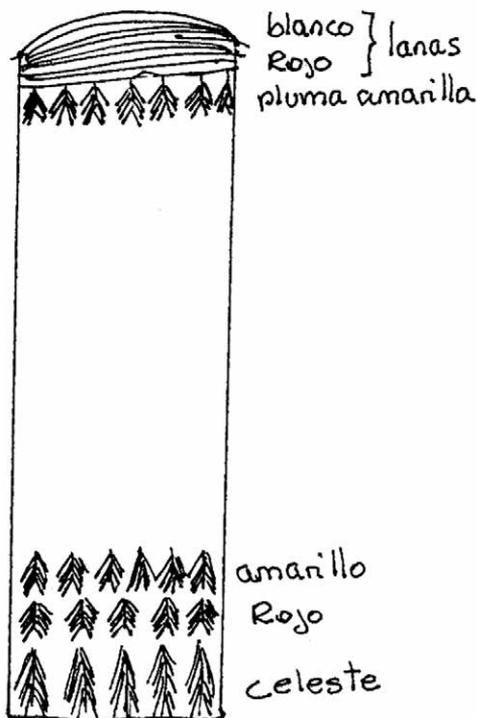
Se observa que las plumas están coladas de dos en dos del mismo color, no existe



hilos como sucede con la *chakana* de Jancohuma. Las plumas están acomodadas con el cálamo arriba. Por el reverso existen algunas plumas coladas, largas de 14 cm de color azul y verde, figura 4.64.

Figura 4.64: Plumas de base, detalle de la *chakana*. Fuente: Elaboración propia

El diseño de plumas tiene dos pares de animales como felinos que casi se agarran de las patas superiores, están parados. Estas figuras se encuentran en un fondo de plumas rojas, figura 4.65.



Italaque, código 27668

Figura 4.65: Chakana de Italaque, código 27668. Fuente: Colección MUSEF

Su estructura se compone de 39 cañas como tubos, unidas por un cordel que las

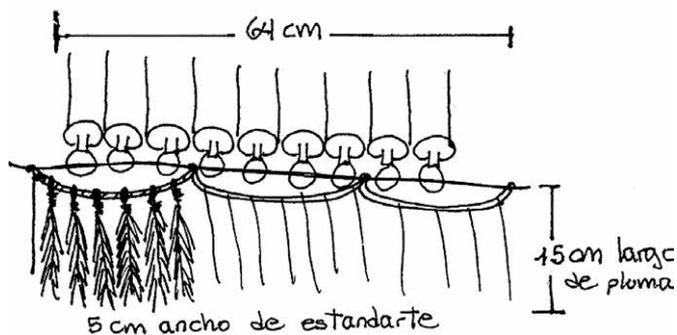
atraviesa por orificios, unos a 2 cm midiendo desde el borde de la caña, y otro a 5 cm.



Cada tubo tiene una pequeña varilla de medio centímetro que sale del medio de la caña, en su parte inferior, de este pequeño palito está sujeto una lana como arandela, cada caña posee esta forma, además se observa que en este palito estuvo sujeta una pluma blanca al parecer, por los residuos que quedaron. Por cada una de las arandelas pasa una lana larga torcelada, figura 4.66.

Figura 4.66: El ancho del estandarte y largo de plumas.
Fuente: Elaboración propia

Sobre esta lana torcelada que a traviesa todas las arandelas se sujetan las *llaqa*, hilera de plumas de loros. La *llaqa* tiene un largo de 15 cm de largo y 5 cm ancho de estandarte. Cada pluma sujeta a 1 cm de distancia.

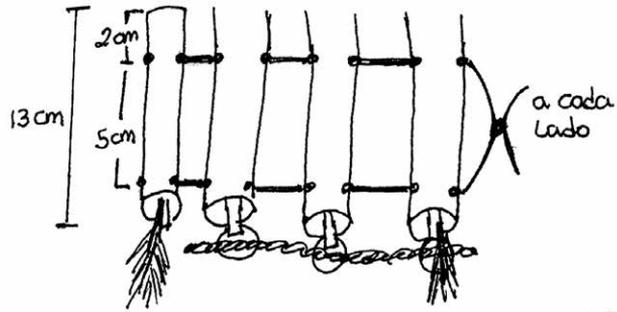


Las plumas de las cañas están dispuestas con el cálamo arriba, se observa que estuvieron sujetas por unos hilos que las enrollan, según el diseño y combinación de plumas de colores. Las plumas fueron adheridas.

Figura 4.67. Detalle del trenzado. Fuente: Elaboración propia

Por el reverso de los tubos existen plumas coladas de color azul. El diseño de figuras

posee un sol como centro
flanqueado por lagartos y
luego por bailarines cuya ropa
se asemeja a una cola de pavo
real, al lado de ellos otros
lagartos.



Chakana, código 27669

Figura 4.68: Chakana código 27669.
Fuente: Colección MUSEF

Tiene la misma estructura que las anteriores, de caña, cada caña sujeta por un cordel por medio de orificios, uno a 2 cm y otro a 6 cm. Existen 36 cañas de 14,5 cm de largo y 2,8 cm de ancho, logran una estructura total de 64 cm de largo.



Por entre cada una de las cañas, de la misma manera que en la pieza con código 27668, tiene varillas con plumas y arandelas por los cuales pasa un cordel largo a las que se sujetan las *llaqas*. En este caso parece ser que las plumas que salen de los tubos son de *pariwana*.

Las plumas de las cañas están sujetas por un hilo que enrolla al tubo y a la pluma y también están coladas (figura 4.69).

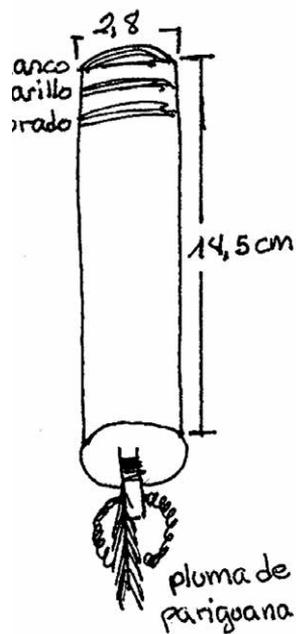
Figura 4.69 Plumas sujetas. Fuente: Elaboración propia

El diseño de plumas tiene al centro un sol, a cada lado un bailarín, al lado de ellos un hombre en caballo, al lado izquierdo del borde, hay una figura similar al caballo, en cambio al otro borde está la figura de un ave bicéfala.

Toquilla de *Sikuri*, código 30494

Figura 4.70: *Chakana*, código 30494. Fuente: Colección MUSEF

Esta pieza es muy diferente a las descritas. Su estructura es de cartón forrado con tela, a cada costado de los extremos tiene un palo pequeño de *totorá*, por dentro de la tela. Toda la estructura tiene un largo de 40 cm por 17 cm de ancho. Las plumas están cosidas atravesando el cartón. El

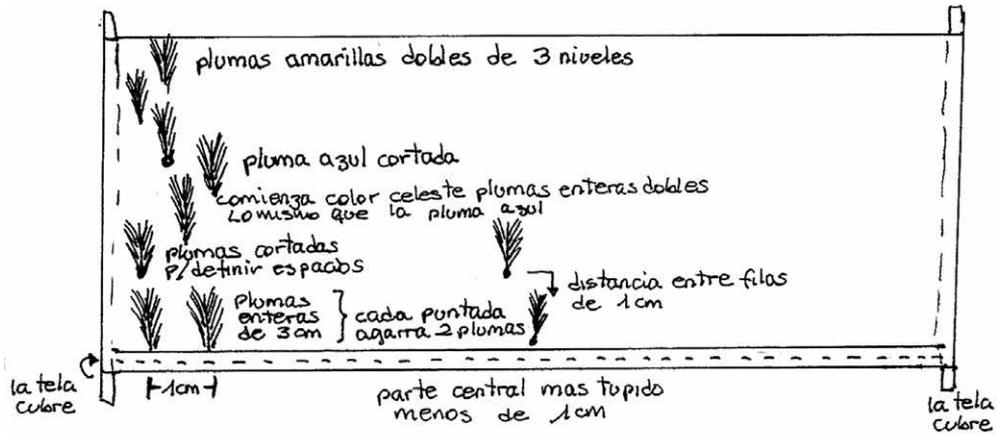


montaje de plumas comienza en la parte superior de la estructura, desde allí se va formando el diseño, se une dos plumas en cada puntada. Cada pluma tiene tres formas de sujeción, una sujeta por el cálamo, segundo, tiene puntadas en raquis y otras en el vexilo, y tercero con puntadas largas a lo largo de la fila de plumas. Entre pluma y pluma existe una distancia de 1 cm, cada pluma tiene un largo de 2 cm, se observa que según

el diseño unas están cortas, figura 4.71.

Figura 4.71: Tipos del plumas. Fuente: Elaboración propia

El diseño de las plumas posee dos figuras centrales de un hombre y mujer al parecer



bailarines.

d) Análisis comparativo de las piezas

Sobre el origen de las plumas

A excepción de la pieza toquilla de *sikuri*, código 30494, las anteriores *chakanas* no tienen registro en las FRAP del MUSEF. El origen de las plumas de la pieza toquilla de *sikuri*, código 30494, es variado. La ficha de registro del MUSEF anota 6 tipos de plumas.

1. Las plumas rojas y celestes provienen de *Psittacidae Ara Chloroptera* de la Amazonía, las plumas rojas son cobertoras y las celestes son infracaudales.
2. Las plumas azules son las cobertoras de la *Ramphastidae Ramphastus Tucanus*⁵¹ de la Amazonía.
3. Las plumas amarillas son cobertoras de la *Psittacidae Ara Ararauna* de la Amazonía.
4. Las plumas verdes de las figuras humanas son cobertoras y corresponden a la *Psittacidae Amazona* de la Amazonía.
5. Las plumas blancas, *Ardeidae Egretta Thola*, no se registran el tipo de pluma del ave.

Algunas de ellas también podrían corresponder a las anteriores *chakanas*, especialmente las rojas y celestes a la *Psittacidae Ara Chloroptera* de la Amazonía, pues es el color que mayor predominancia tiene en todas; y las las amarillas serían de la *Psittacidae Ara Ararauna*

⁵¹ *Ramphastidae*. Son tucanes y tucanechis denominados aves del Nuevo Mundo. Se encuentran desde el Sur de México hasta el Norte de Argentina. Se caracterizan por sus enormes y coloridos picos, lenguas coriáceas y estructura anatómica que les permite doblar la cola sobre el cuerpo. Se alimentan de frutas y pequeños animales. Nidifican en cavidades de los árboles a cualquier altura, también en nidos de carpinteros. En Bolivia se han registrado 14 especies, 11 habitan en la Amazonia y Llanos (Flores y Capriles, 2010).

de la Amazonía.

Figura 4.72: *Ramphastidae Ramphastus Tucanus*.
Fuente: (Adlaya, 2013)



Sobre la estructura de la pieza

Se hará una distinción entre las piezas *chakana* con tubos y la última elaborada en cartón. En las piezas: *chakana* Huancane, código 27696, *Italaque*, código 27668 y *chakana*,

código 27669, de estructura de tubos, se ha encontrado tres partes: Una estructura base de tubos sobre ellos las plumas; otra, estructura de hilera de plumas denominadas *llaqa*; y otra, tercera, de pequeños palitos que salen del medio de los tubos.

En cambio, en la pieza con base de cartón (Toquilla de Sikuri, código 30494) se encuentra dos partes: la estructura base de cartón y la disposición de plumas.

Dos son los aspectos diferenciales a considerar: la dimensión de los elementos y su distribución. Sobre la *dimensión de los elementos* de la estructura, se tienen las siguientes consideraciones: 1) Dimensiones de longitud de tubos y grosor. 2) Dimensiones de pluma de *llaqa*, plumas de loro en largo y largo de la *llaqa*. 3) Estructura total de largo y ancho. Sobre la diferencia en la *distribución de los elementos en la estructura* se puede mencionar: 1) Cada elemento tiene un diseño y figuras diferentes; 2) Cantidad de tubos; 3) Cantidad de plumas de *llaqa*; 4) Ausencia de *llaqa*; 5) Diseño y disposición de figuras con plumas; 6) Colores de plumas.

Por otro lado, como *aspectos similares* se tienen también una división entre la estructura de base y la disposición de las plumas. Sobre la *estructura de base*, se tienen las siguientes consideraciones, las piezas *Huancane*, código 27696, *Italaque*, código 27668, y *chakana*, código 27669, utilizan: 1) Tubos de caña o tablas de madera; 2) Varillas de *titora* que se ajustan al tubo de caña y a ellos se adhiere plumas y un anillo de lana como arandela, de la cual se sujeta la *llaqa*. 3) Aunque algunas no presentan *llaqa*, esta es parte de la prenda; y 4) Sobre la caña o la tabla de madera se dispone las plumas. Y segundo, respecto de la *disposición de las plumas*, están presentes: 1) Las plumas sujetas con hilo y/o coladas. 2) La parte de diseño de plumas en cada tubo o tabla de madera posee partes, una de hilos enroscados al material, plumas como borde, espacio del diseño, otra vez plumas como borde. 3) Las plumas están acomodadas con el cálamo arriba, desde esta posición se diseña las figuras. 4) Los diseños refieren en la mayoría la presencia de un sol al centro y personajes a los costados al parecer bailarines, y presencia de animales.

Presencia en el diseño de figuras humanas de materiales como cartón para dar forma a la cara o las manos.

4.4.3 *Much'ulli de Sikuri Mayura* comunidad Jancohuma de Puerto Acosta



Figura 4. 73: *Much'ullu* de Taypi Jancohuma, Municipio Puerto Acosta. Foto: Pachakamani (2015)

a) Sobre la pieza y tipos de plumas empleadas

Las plumas son de *pariwana*, el *Much'ullu*⁵² es un armazón de paja que se asemeja a un casco que se usa en la cabeza de los bailarines. Santiago Calamani es el dueño de la prenda, él la heredó. La pieza es elaborada por los comunarios con paja y *titora*, la pluma es comprada o bien cazan al ave.

b) Aspectos de elaboración de la pieza

La estructura base es de *titora* que se recoge del río Suche, otros hicieron la prenda con paja. El nombre que los dueños le asignan, es casco. Esta estructura es armada con varias ramas de *titora* que se abren según el tamaño de la cabeza formando un cono. Su parte superior está amarrada para

formar a un cilindro donde irán las plumas, luego está forrada con telas.

Las plumas provienen del ave denominado *tunki*, los comunarios afirman que el color de sus plumas blancas cambia en cierta época del año para ser rojas. Algunos afirman que las plumas provienen de la región de Yungas, o del lago Titicaca, otros aseveran que es del lago Poopó, en tal caso serían de *pariwana*.

Estas plumas se amarran a una varilla denominada *tisi*⁵³. A la varilla se amarra con hilo 8 ramas de *chaxraña* en ellas están amarradas las plumas de dos en dos en la parte final de la rama y en la parte inferior. Cada una mide de 19 a 20 cm de largo. El *tisi* y las ramas de plumas miden 30 cm, las plumas 8 cm. El *tisi* también se llama *lawita*

El casco tiene 38 *tisi* con plumas, ya armado se denomina *p'uyu much'ulli* o solo *much'ulli*. Los *tisi* con plumas, todos juntos, armados en el casco de denominan *jaqi*⁵⁴, representan a la comunidad y la producción.

52 Un tipo de pluma que todavía se utilizan en los tocados es la de los flamencos o garzas (pariwanas) que se crían en los fríos lagos del altiplano. Usan estas plumas los sikuris (Gisbert et al., 2008).

53 *Tisi* (aimara) sustantivo. Varilla. Vara larga y delgada. Palo de la rueda. Sinón: *lawá*. (Layme Pairumani, 2004)

54 *Jaqi* (aimara) sustantivo. Gente. Humanidad. Género humano.// sustantivo. Persona o la persona es dos: hombre y mujer. Individuo, hombre y mujer (Layme Pairumani, 2004).

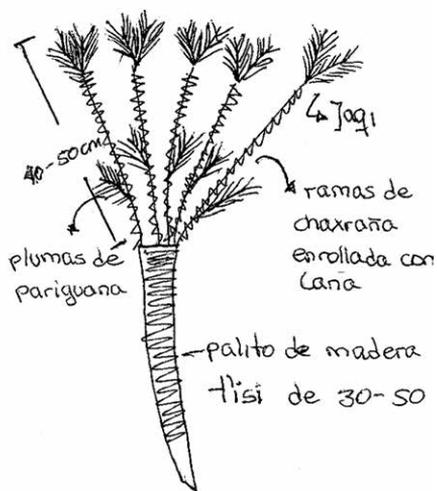


Figura 4.74: Detalle de una pieza tisi de Much'ullu de Taypi Jancohuma. Fuente: Elaboración propia

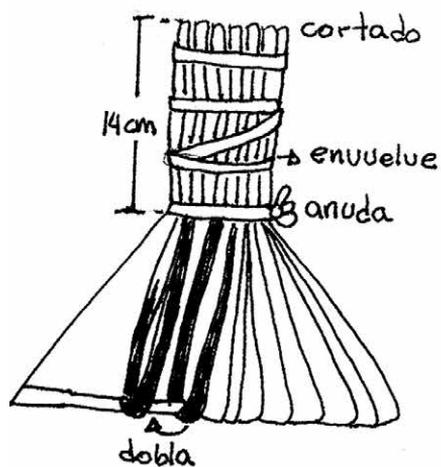


Figura 4.75: Detalle de la base. Fuente: Elaboración propia

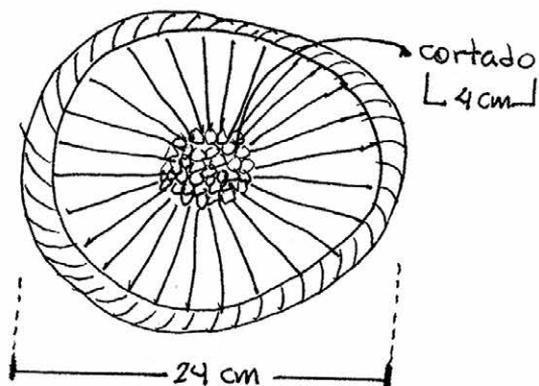
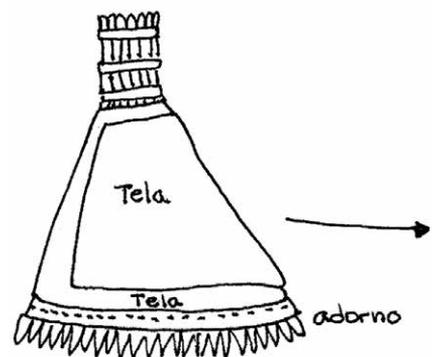
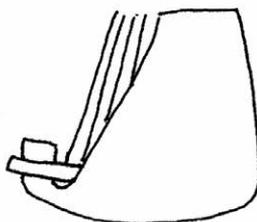
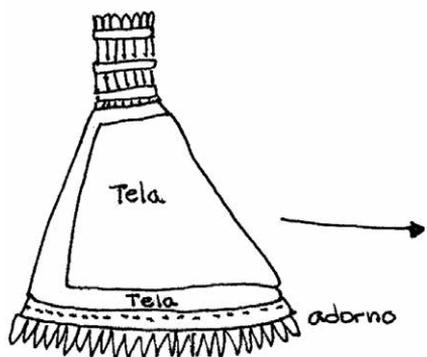


Figura 4.76: Detalle de la base. Fuente: Elaboración propia



c) Aspectos simbólicos

El much'ulli es uno

de los elementos más significativos, ya que representa a la comunidad; esta pieza está compuesta por varios *jaqi*⁵⁵ donde cada uno de los palitos de pluma de *pariwana* representaría a una persona. Al respecto hay dos versiones recogidas en los *Sikuris* de Janq'u Uma, que los *jaqi* son las plumas en sí o que son los palitos donde están sujetas las plumas. Sin embargo, afirman que antiguamente habría existido un número determinado de palitos (*jaqi*) que llevaba el *much'ulli*, ello según el número de familias que pertenecía a una comunidad⁵⁶. Por otro lado, se tiene a la *chakana*, la cual significa “puente” y que en este caso conecta el cuerpo del *sikuri* con ambos extremos del bombo, donde se sujeta la *chakana*. Debido a que el tocado de *suri* ya no se emplea en los *sikuris*, el significado que tuvo esta pieza, también se ha olvidado.

d) *Much'ulli* de otras comunidades. Análisis de las piezas del MUSEF

Se analiza la pieza descrita de la comunidad Taypi Jancohuma y dos piezas de la colección del MUSEF:

1. Camacho. La Paz, código 31594.
2. *Suri Mimula*, Cocotani. Aymara, código 17494.

Camacho, código 31594

La estructura está elaborada de ramas de *titora* y sigue el mismo procedimiento que los comunarios de Jancohuma utilizan. Los mismos materiales también son los mismos: ramas de *titora*, ramas de *chaxraña*, plumas de *pariwana* y telas. El *t'isi* mide 17 cm de largo de 1 cm de ancho. El casco tiene un diámetro de 24 cm las disposiciones de los *t'isi* en el casco son de 11 unidades en cuatro niveles y en el nivel final de 9 *t'isi*. El casco mide 30 cm de alto y el armazón de plumas 24 cm de alto.



Figura 4.77: Camacho, código 31594. Fuente: Colección MUSEF

Suri Mimula, código 17494

Figura 4.78. *Suri Mimula*, código 17494. Fuente: Colección MUSEF

55 *Jaqi* (aim.) significa persona, y para este caso se refiere a cada uno de los “palitos de plumas” con el cual está compuesto el *much'ullu*.

56 Además, el *much'ullu* presenta una variante en la localidad de Tajani. Donde esta pieza ya no posee una forma de cono, sino una forma abierta, pero se mantiene el significado de los *jaqi* y la comunidad.

La estructura está armada de paja enrollada y amarrada con lana, se forma con tres



diademas de soporte y tres diademas de corona, con un diámetro de 24 cm. Forradas con tela sintética. Sobre ella da vuelta una tela de 3 cm de ancho y 50 cm de largo.

De la diadema se sujetan varas de 1,5 y 1 cm de ancho y 32 cm de largo, son varios en número de 47 con un espacio entre ellas de 1 cm cada vara tiene plumas de *pariwana* de 12 cm de largo. También existen plumas en la diadema estas miden de 6 a 10 cm de largo, cada una unida a la vara diadema con una distancia entre sí de 1 cm. La estructura de varas con plumas tiene un diámetro de 70 cm y la diadema con plumas con un diámetro de 55 cm.

Figura 4.79: Detalles de la elaboración. Fuente: Elaboración propia

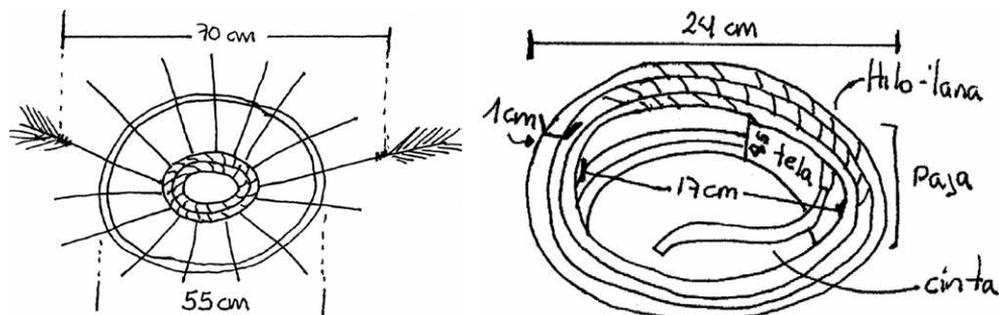
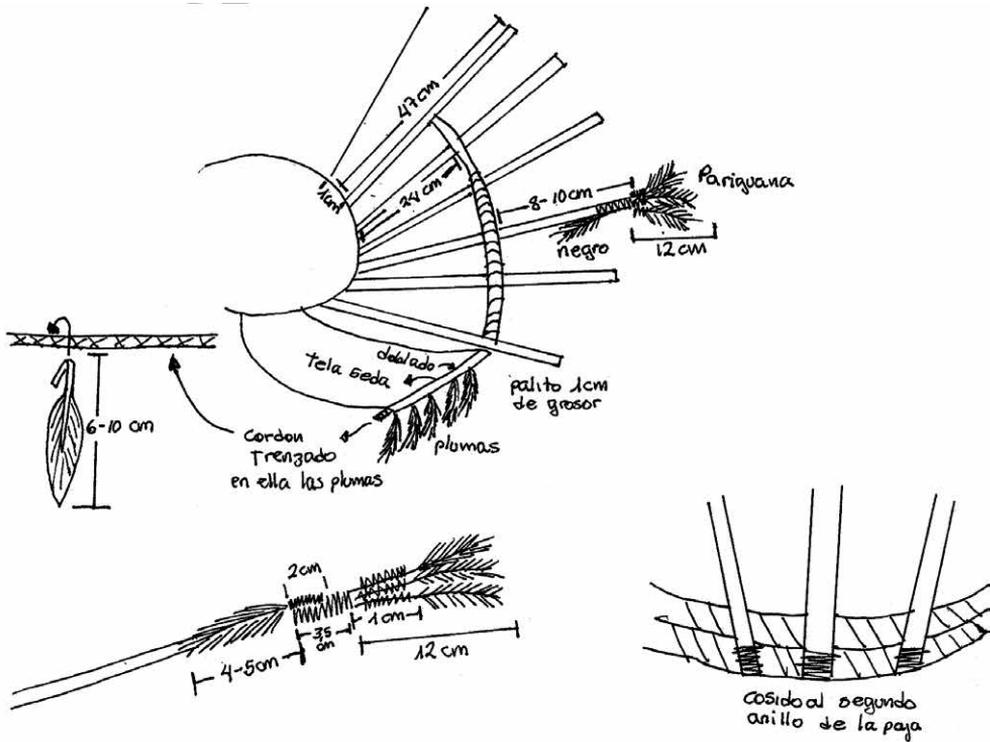


Figura 4.79: Detalles de la elaboración. Fuente: Elaboración propia



e) Análisis comparativo de las piezas Sobre el origen de las plumas



Todas las piezas utilizan plumas de *pariwana* o *Phoenicopteridae*⁵⁷, en la declaración de los entrevistados son flamencos o *parinas*. En el registro FRAP del MUSEF no se establece.

Figura 4.80: *Pariwana* o *Phoenicopteridae*. Fuente: Rodríguez (s.f)

Sobre la estructura de la pieza

Las tres piezas son de *sikuri*, las piezas de la comunidad Taypi Jancohumay y Camacho,

⁵⁷ *Phoenicopteridae*. Son los flamencos o *parinas* tienen un pico filtrador curvado hacia abajo, cuello y patas largas que terminan en dedos palmeados. Su mayor atractivo son sus plumajes rosados similares en ambos sexos. Vuelan de noche, se agrupan en grandes bandadas. Anidan en el lodo y sal, donde crían un solo polluelo. Se alimentan de pequeños crustáceos, larvas de insectos y algas microscópicas. Los jóvenes tienen plumaje blanco manchado, cambian de color al llegar adultos. Tres de las cinco especies en el mundo, se encuentran en Bolivia, dos de las cuales son exclusivas de los Andes centrales. Es una especie amenazada por la destrucción de su ambiente causado por la minería, la recolección de huevos, la cacería tradicional y el turismo desordenado (Flores y Capriles, 2010)

código 31594 son de similar elaboración y uso de los materiales para lograr la estructura del casco. En tanto en la pieza Suri Mimula, código 17494 la estructura y uso de los materiales es distinto; esta se abre formando un diámetro de 70 cm; mientras en los casos de Taypi Jancohuma y Camacho, código 31594, es de 50 cm, lo mismo que el largo de los *tisi* de la pieza Suri Mimula, código 17494 es de 34 cm y los de Taypi Jancohuma y

Camacho, código 31594 que son de 28 a 30 cm.

Dos son los aspectos diferenciales a considerar: la dimensión de los elementos y su distribución. Sobre las *dimensiones de los elementos de la estructura* se tienen las siguientes consideraciones: 1) Dimensiones de longitud de *tisi*. 2) Dimensiones de pluma. 3) Estructura total de largo y ancho y 4) Estructura diametral. Sobre la diferencia en la *distribución de los elementos en la estructura*, se puede mencionar: 1) Cantidad de *tisi*. 2) Cantidad de plumas y 3) Disposición de los *tisi* con plumas.

Por otro lado hay dos *aspectos similares*: la estructura de base y la disposición de las plumas. Según la *estructura de base* las piezas de Taypi Jancohuma y Camacho, código 31594 son similares, ya que comparten los siguientes elementos: palitos *tisi*; ramas de *tatora* a los que se adhiere plumas y telas. En cuanto a la *disposición de las plumas*, la pieza Taypi Jancohuma y Camacho, código 31594 tienen las plumas sujetas con hilo por el cálam.

5. Uso, circulación y permanencia del arte plumario de las danzas autóctonas

Luego de conocer el contexto del uso del arte plumario en las danzas, es decir, las fiestas y sus danzas-música, es menester reconocer que su uso no está vigente, pues son varios los factores que influyen en su pérdida paulatina. En esta sección, se muestra cómo varios factores han provocado el desuso de las plumas en danzas y ello al mismo tiempo propició estrategias de algunas familias en su conservación, acopio y circulación.

5.1. Uso y cuidado del arte plumario

En todos los casos estudiados, el uso del arte plumario implica una relación intergeneracional, nos referimos a la herencia. Muchos de los objetos del arte plumario, poseen una antigüedad de al menos 80 años, varias de las piezas de los actuales portadores —que tienen un promedio de 60 años— fueron heredadas de sus abuelos.

Esto explica el excesivo cuidado que tienen en el uso de las piezas. En el caso del *Sikuri* y el *Qina Qina*, la conservación de las plumas, implica un cuidado constante de la exposición de las piezas al sol intenso (siempre procuran poner las plumas a la sombra o voltean la pieza). En caso de lluvia inmediatamente cubren las piezas o la cuidan de festejos que implican el uso de líquidos (como la cerveza). Finalmente, al concluir la festividad, las piezas son guardadas en bolsas nailon, antes en tocuyo, y guardadas en baúles o incluso enterradas hasta los días de la fiesta del año entrante. Mientras las tienen guardadas procuran acompañarlas con yerbas que ahuyenten a insectos que puedan dañar las plumas; tal el caso de la polilla (*isqirico*) y el uso de la *muña* para proteger las plumas

en Ayata (Ángel Layme Silva). También está el caso de los hermanos Flores que guardan las plumas de *llaqa* en una especie de baúl hecho de lata de alcohol. Esto explica que muchas de las piezas mantengan aún su color. Sin embargo, existen otros factores que afectaron en su continuidad, seguidamente señalaremos algunos.

5.2. Factores de desuso o desaparición

Uno de los principales factores que empujaron al desuso de las piezas de arte plumario en las danzas es la transformación del contexto. Ello implica la desaparición de festividades y de danzas, y al mismo tiempo la inserción de “nuevas” festividades, en la mayoría de los casos de tipo folklórica. Varios factores condicionan estos procesos, de los cuales dos son los más significativos: la migración campo-ciudad-campo y la presencia de sectas religiosas⁵⁸. Ambos aspectos generar cambios de comportamiento y practica cultural de manera vertiginosa transformando el contexto de la localidad en espacios de confrontación y disputa de sentidos. La migración campo-ciudad deja a las comunidades sin población que pueda practicar las festividades, ritos y prácticas socioeconómicas (Albó, Greaves y Sandoval, 1981, 1983); luego, la migración de retorno ciudad-campo generó que los migrantes (residentes) o sus hijos retornen trayendo consigo otros criterios culturales, en este caso vinculados a la festividad, la danza y la música; esto produce la sustitución de danzas-música autóctonas por otras folklóricas urbanas (Spedding y Llanos, 1999), un ejemplo, es la presencia de la morenada en estas comunidades⁵⁹. Finalmente, las prohibiciones que conllevan la práctica de religiones protestantes evangélicas hacen que las pocas personas que aún se mantienen en la comunidad, cambien de actitud y comportamiento, generando otras formas de tensión al interior de las comunidades, no solo en la práctica festiva y ritual, sino también en el ejercicio de cargos tanto festivos como rituales (Mújica, 2014).

La elaboración de piezas de arte plumario es una especialidad. Ello plantea la necesidad de transmisión generacional, sin embargo, dicho proceso no se completa. Debido a los factores ya mencionados, las actuales generaciones no tienen el mismo interés que sus predecesores, lo cual implica una ruptura y la posterior pérdida de conocimientos y técnicas con la muerte de los especialistas. En las localidades visitadas esta especialidad está en pleno proceso de desaparición. Para el *Sikuri*, aún existen personas que mantienen el conocimiento de elaboración y refacción de *much'ullus*, pero no así para la *chakana*, esas piezas son pocas y deterioradas. En el caso del *llay'u* del *Qina Qina*, ocurre lo mismo, ya no se tienen especialistas y se procura el cuidado máximo de dichas piezas. La elaboración de piezas de arte plumario, ahora más que antes, está restringida al acceso de materiales (pluma). Los hermanos Flores de la provincia Camacho explican que por lo menos hace

58 Don Mariano nos relata que antes del año 2000, en la provincia Omasuyos, varias comunidades se convirtieron a sectas evangélicas por temor al “fin del mundo” y quemaron varias de sus prendas festivas, entre ellas el arte plumario, como parte de su prédica (Mariano, Santiago de Huata, julio 2011).

59 Al respecto se tiene algunos artículos de prensa que muestran la negativa influencia de estas formas musicales urbano-folklóricas sobre la música de áreas rurales: “Cada vez hay un mayor interés por bailar morenada en el área rural, una tendencia que ha llegado a extinguir algunas danzas tradicionales o modificado la estructura local de las fiestas religiosas” (La Razón, 29 de agosto de 2012).

8 años no disponen de plumas para reemplazar las deterioradas; incluso don Damián explica que su abuelo recibía plumas desde la Argentina.

5.3. Estrategias de continuidad y práctica: circulación, préstamo y venta del arte plumario

Según lo explicado se puede afirmar que las actividades festivas en las comunidades se encuentran en constante tensión. Por un lado, luchando por su continuidad, ante los factores ya mencionados; y, por otro lado, en procesos de transformación constante. El arte Plumario, en ese contexto, se encuentra en una situación crítica.

Estas situaciones, también despertaron la preocupación por mantener sus prácticas musicales. Ello implicó la iniciativa de recolección iniciada por algunas personas, en el caso de Tiwanaku se tiene a Francisco Calle,⁶⁰ quien recuperaba las actividades festivas en anotaciones personales; y en Huarina, se tiene a Alejandro Mamani quien “rescata” *panqarillas* de varios de sus tíos y conocidos en Sorejapa. Estos elementos muestran ciertas formas de circulación de las piezas de arte plumario entre personas de la comunidad. Esta circulación puede darse en forma de venta, pero también en el préstamo o alquiler de estos. Como explicaban en la comunidad de Tanaji (prov. Camacho), son bien conocidos los “tíos” que tienen *llayt'u* o *chakana*, por lo cual, ante la aproximación de una festividad, se propician una serie de “ruegos” por parte de músicos o pasantes en alquilar para sí, estas piezas y participar de su festividad. Con ello, se puede hablar de una circulación del arte plumario en varios niveles, desde lo intracomunitario hasta lo intercomunitario, activando redes familiares, pero también de amistad. Además, el proceso de circulación no es puramente transaccional, es decir, que no es un mecanismo económico, sino está mediado por los “ruegos” y rituales locales de relacionamiento social. De esta forma se ratifica la importancia que estas piezas tienen para sus pobladores.

Un caso particular es la identificación de personas que se dedican exclusivamente al alquiler de piezas de arte plumario en festividades paceñas. En un primer sondeo se obtuvo referencias de tres fuentes. Primero, las comunidades de la provincia Aroma (concretamente la comunidad de Finaya) recurren a una familia que vive en la zona 16 de Julio de El Alto, quienes alquilan plumajes verdes, para la danza del *Waka Tinti*. Segundo, Santiago de Machaca y Tiwanaku (provincia Ingavi) tiene referencia de una familia, que vive en la zona Norte de la ciudad de La Paz, que alquila plumajes verdes (*Phuyu*) para el *Qina Qina*. Finalmente, las comunidades de Jutilaya, Taypi Janq'u Uma y aldeaños de la provincia Camacho alquilan plumas verdes (*llaqa*) de una familia que vive en la comunidad de Laqaya (Ancoraimas, prov. Omasuyos).

De los cuales se logró contactar a los hermanos Flores, Víctor y Damián, habitantes de la comunidad Laqaya. Estos hermanos explican que hace un par de décadas en su comunidad “todos bailaban *Qina Qina* en la fiesta de la Cruz... cada uno tenía su *llaqa* y sabía tocar” (Víctor Flores, 2 de julio 2015). Pero con el tiempo en esta comunidad ya no se practica ninguna festividad, más que las escolares y cívicas. Dicho proceso habría ocasionado el desuso de las piezas de arte plumario y con ello su pérdida. El papá de los hermanos

60 Profesor nacido en la comunidad de Chambi Chico, falleció el 2015.

Flores habría sido quién tenía más *llaqas* en la comunidad, por lo cual varias personas de otras comunidades, le “rogaban” por el préstamo de estas piezas. Paulatinamente esta familia fue dedicándose al préstamo de la *llaqa* y luego a su alquiler. Ante el fallecimiento del padre, sus hijos, Damián y Víctor, asumieron esa actividad; simultáneamente fueron comprando *llaqas* y *llayt'us* de sus vecinos, de tal forma que ahora pueden vestir a más de diez personas que danzan *Qina Qina* con *llaqas*.

Figura 5.1: Hermanos Flores, comunidad de Laqaya alquilan *llaqas* en la provincia Camacho. Detalle del “baúl” de lata donde guardan y trasladan las plumas. Foto: Pachakamani (2015).



Para su alquiler, los interesados deben visitar el domicilio de estas personas expresando su interés. Pese a que el alquiler implica un intercambio económico por ese “servicio”, no se deja de lado ciertas prácticas como el “ruego”⁶¹. Una vez fijada la fecha y el lugar, los hermanos Flores deben ir hasta el lugar trasladando personalmente las plumas, no solo eso; también ellos visten a los danzarines y cuidan el plumaje durante toda la fiesta.

Con los años, esta actividad fue aumentando al punto de solicitar el alquiler desde otras provincias del departamento, llegando incluso hasta el Perú, donde se afirma que también practican esta danza. En la siguiente figura se aprecia la circulación del arte plumario.

Además de todas las condiciones y factores identificados como amenazas a la continuidad del uso del arte plumario, se tiene la política pública ambientalista. Todos y cada uno de los entrevistados expresaron su preocupación por la prohibición estatal existente ante el uso de las plumas y otros materiales de origen animal (Ley N° 1333). Los *sikuris* de la provincia Camacho, y los hermanos Flores que alquilan las plumas de *llaqa*, son los principales afectados, ya que mantienen una constante participación en eventos y festividades urbanas. Ambos fueron objeto de decomiso de sus piezas de arte plumario, por parte la policía y funcionarios del Ministerio de Medio Ambiente y Agua,

61 Los procesos de ruego en las festividades aymaras son descritas por Carter y Mamani (1989) y Van den Berg (1989).

quienes, en procura de la aplicación de la Ley, realizan el control y decomiso de estas piezas en eventos folklóricos.

Figura 5.2: Mapa donde se muestra la circulación y flujo del arte plumario desde la comunidad de *Laqaya*.

Fuente: Elaboración propia, basado en el trabajo de campo



Si bien es necesario este tipo de acciones de control, es preciso diferenciar el uso del arte plumario en las danzas-músicas de origen autóctono-rural, de aquellas folklóricas-urbanas. Como se demostró en este estudio, las danzas autóctonas practicadas originalmente en el área rural, mantiene un uso controlado y sostenible, de los plumajes. Por el contrario, las danzas folklóricas urbanas, al ser masivas tienden a un uso excesivo y descontrolado de plumajes, lo cual genera la caza ilegal de animales en peligro de extinción (por ejemplo, el Carnaval de Oruro y el Gran Poder). Sin embargo, la normativa, no contempla ningún tipo de distinción en esta forma de uso; además, tampoco se dispone de normativa cultural que proteja este tipo de conocimiento. Si bien la Ley N° 530 del *Patrimonio Cultural Boliviano* señala a la artesanía como un elemento central, en especial las creaciones de los pueblos indígenas del país, no se tienen instrumentos de protección efectivos. Por el contrario, estos aspectos muestran vacíos y contradicciones legales en la política pública boliviana.

Con todo, el impacto local (en comunidades rurales) que tiene la Ley N° 1333 de Medio Ambiente, termina fortaleciendo el desuso de las piezas de arte plumario, y con ello

apoya la transformación y pérdida del sentido simbólico contenido en las danzas y música.

Conclusiones

La presente investigación generó conocimientos sobre la producción y uso del arte plumario en tres ámbitos, una de tipo histórico, en cuanto a la presencia y representación de las aves y plumas en el área andina, una segunda, referida al espacio y tiempo festivo del arte plumario; y una tercera, en cuanto al arte y la técnica de elaboración de los plumajes.

A lo largo de la presente investigación nos hemos referido a la importancia de las aves y de las plumas para las sociedades andinas. Principalmente se mencionó que existieron dos mecanismos para la obtención de las plumas; en primera instancia estaban los recolectores locales, principalmente jóvenes, quienes entre sus actividades cotidianas, pastoreo y cuidado de animales, cazaban ciertas aves en procura de las plumas que tenía la función de tributo. Asimismo, y por los requerimientos del Inka (Murra, 1987), grupos de individuos, principalmente varones, eran los designados para la obtención de dicha materia prima. Otro mecanismo de obtención de las plumas fue a través de los intercambios, principalmente de las Tierras Bajas (Saignes, 2007), donde entre pieles, miel y otros productos y animales, las plumas, principalmente de loros, eran requeridas por el Inka.

Otro aspecto a considerar, basados en los datos históricos, está referido a quienes podían portar las prendas elaboradas con plumas, que eran principalmente los varones. Los dibujos de Guamán Poma nos permiten corroborar este hecho, aunque reconocemos que se requiere de mayores estudios sobre el punto, que las prendas que llevaban plumas estaban destinadas principalmente para los varones, sean estas autoridades o vinculados a una actividad sagrada o ritual. En cambio, las mujeres, con base en los registros históricos, han estado vinculadas a ciertas aves, loros o papagayos, que poseían ciertas cualidades, como ser el habla y el vuelo, y por dichas características los mismos eran considerados como seres mágicos o divinos. Este aspecto ha podido ser corroborado en el trabajo de campo, puesto que se identificó que las prendas plumarias de las danzas: *Qina Qina*, *Sikuri Mayura*, *Muqululu* y *Qina Qina Mollo*, son usadas por varones.

Asimismo, se ha podido reconocer que los conocimientos y técnicas vinculados al arte plumario, tienen cierta continuidad, aunque los procesos de evangelización y las regulaciones estatales están colocando en peligro estas prácticas. En el trabajo de campo se ha podido identificar que existen pocas piezas que conservan en su estructura a las plumas como elemento central, en otros casos las mismas han sido reemplazadas con materiales sintéticos. Estos hechos han generado que los significados de las plumas y de los objetos mismos se hayan perdido; sin embargo se reconoce y mantiene en la memoria de los pobladores de las comunidades estudiadas que la utilización de dichas prendas tiene un carácter “sagrado” por estar vinculado a un tiempo y espacio. Como se ha podido apreciar los pobladores del área andina configuran sus actividades basados en dos tiempos *jallupacha* (tiempo de lluvia) y *awtipacha* (tiempo seco), y el tiempo festivo, donde la música, la danza y el canto tienen funciones precisas y se articulan a la forma de vida de las comunidades

(Mújica, 2014). Así el uso del arte plumario tiene una gran significancia y por ello las comunidades recurren a la compra o alquiler de dichas piezas para continuar con sus prácticas culturales. La investigación también logró identificar a algunos guardianes de este arte como los hermanos Flores de la comunidad de Laqaya, quienes se encargan de conservar las piezas y de hacer circular este arte en diversas actividades festivas, logrando con ello mantener vivas estas expresiones culturales y la conservación de la fauna.

Ámbito histórico, la presencia y representación de las aves y plumas en el área andina

Las representaciones iconográficas de las aves tanto en el periodo Prehispánico, Colonial y parte de la República nos dejan entrever que las mismas tenían una gran importancia para las poblaciones. Las aves presentes en la cerámica, pintura o textiles no corresponden a un solo género, son diversas las especies que acompañan a autoridades o grupos de artesanos. De las diferentes aves la presencia del loro o papagayo es una de las principales y constantes; sin embargo, también aparece el cóndor como símbolo de victoria y poder. Asimismo, el uso de las plumas en las vestimentas de los danzarines de inicios del siglo XIX nos retrae a los usos en las prendas del Inka.

Otro aspecto a destacar en relación a los datos históricos, es que son personas especializadas, tanto varones y mujeres, los encargados de elaborar las diferentes prendas tanto para las autoridades y los danzarines. Dichas personas fueron portadoras de un gran conocimiento y técnica, y gracias a su legado material, presente en los textiles, cerámica y lo pictórico, podemos conocer la significancia de las aves y de su plumaje para las sociedades andinas. Este conocimiento y principalmente el valor otorgado a las plumas, que ha permanecido a largo del tiempo, permite comprender porque las mismas se fueron integrando a la identidad de cada una de las poblaciones. Asimismo, los principales portadores de las prendas elaboradas con plumas son varones, también este tipo de vestimenta es un elemento que permite reconocer jerarquías ya sean estos gobernantes, guerreros o religiosos.

Ámbito de contenido espacio y tiempo festivo del arte plumario

Luego de conocer el contexto del uso del arte plumario en las danzas, es decir, las fiestas y sus danzas-música, es menester reconocer que su uso no está vigente, pues son varios los factores que influyen en su pérdida. En esta sección, se muestra cómo varios factores han provocado el desuso de plumas en danzas y ello, al mismo tiempo, propició estrategias de algunas familias en su conservación, acopio y circulación:

- a) En todos los casos estudiados, el uso del arte plumario implica una relación intergeneracional, nos referimos a la herencia. Muchos de los objetos del arte plumario, poseen una antigüedad de al menos 80 años, varias de las piezas de los actuales portadores —que tienen un promedio de 60 años— fueron heredados de sus abuelos. Esto explica el excesivo cuidado que tienen en el

uso de las piezas. La conservación de las plumas, implica un cuidado constante de la exposición de estas al sol intenso, la lluvia, y la forma en que esas son almacenadas (bolsas nailon, tocuyo, en baúles o incluso enterradas).

- b) Uno de los principales factores que empujaron al desuso de las piezas de arte plumario en las danzas es la transformación del contexto. Ello implica la desaparición de festividades y de danzas, y al mismo tiempo la inserción de “nuevas” festividades, en la mayoría de los casos de tipo folklórica. Varios factores condicionan estos procesos, de los cuales dos son los más significativos: la migración campo-ciudad-campo y la presencia de sectas religiosas. Ambos aspectos generar cambios de comportamiento y prácticas culturales de manera vertiginosa transformando el contexto de la localidad en espacios de confrontación y disputa de sentidos.
- c) La elaboración de piezas de arte plumario son una especialidad. Ello plantea la necesidad de transmisión generacional, sin embargo, dicho proceso no se completa. Las actuales generaciones no tiene el mismo interés que sus predecesores, lo cual implica una ruptura y la posterior pérdida de dichos conocimientos y técnicas con la muerte de los especialistas.
- d) La presencia de plumajes en las danzas andinas de La Paz se vincula a una concepción dual tiempo-espacio. Cada festividad, contexto central de las danzas, tiene un lugar específico en el tiempo-ritual-festivo. En este caso, las danzas identificadas corresponden a la época seca (*awtipacha*) donde la música-danza acompaña la cosecha, el procesamiento agrícola y la siembra. Esta época no corresponde al florecimiento de los cultivos, por lo cual, las plumas representan el verdor de las plantas, sus flores y retoños. Por otro lado, la ubicación espacial del uso de plumaje en las danzas-músicas alrededor del lago Titicaca, parece concordar con las rutas camineras precolombinas. Ello condice con la utilización del plumaje (verde) como forma de tributo inka, y con los actuales relatos del intercambio que se hacía entre los productos agrícolas andinos con cueros y plumajes de Tierras Bajas.
- e) Actualmente, los ciclos musicales-rituales se van diluyendo paulatinamente por la inserción de la modernidad expresada en festivales, danzas folklóricas y el constante flujo migratorio campo-ciudad-campo. La ritualidad orientada al ordenamiento del tiempo en favor de la buena producción agrícola ya no es el eje de las festividades, ya que en la mayoría de los casos la actividad agrocéntrica, a la que se refería Lozada (2007), ha sido sustituida, o complementada, con el comercio, la lechería, el transporte, etc. Actividades que en el contexto de la modernidad hacen de las fiestas el tiempo-espacio propicio para exaltar el prestigio individual.
- f) Además de todas las condiciones y factores identificados como amenazas a la continuidad del uso del arte plumario, se tiene la política pública ambientalista. Todos y cada uno de los entrevistados expresaron su preocupación por la prohibición estatal existente ante el uso de las plumas y otros materiales de origen animal (Ley N° 1333), ya que se procede al decomiso de sus piezas de arte plumario, por parte la policía y funcionarios del Ministerio de Medio Ambiente y Agua. Si bien es necesario este tipo de acciones de control, es ineludible diferenciar el uso del arte plumario en las danzas-músicas de origen autóctono-rural, de aquellas folklóricas-urbanas.

Ámbito, el arte y la técnica de elaboración de los plumajes

Una vez que se analizaron las variantes y coincidencias en las técnicas del arte plumario a partir de las descripciones que se hicieron de todas las piezas, se llega a las siguientes conclusiones:

Contenidos culturales

- a) Cada prenda es individual y única. Las dimensiones de los elementos en la estructura y la distribución de los mismos, producen una pieza distintiva e individual. Las características similares en estructura de base y disposición de las plumas, no establecen prendas iguales, prevalece la forma final.
- b) Las técnicas de elaboración de cada grupo de piezas son similares, en cuanto a una misma área geográfica donde se practica la danza portadora de la pieza. Contenido acentuado por las similitudes de estructura de base y disposición de las plumas, dando resultado piezas similares al momento de uniformidad en el uso en la danza.
- c) Las técnicas de elaboración de las piezas se encuentran en riesgo por la desaparición de los hacedores del arte plumario y las nuevas generaciones que desconocen su elaboración.
- d) Sin embargo, la existencia de la búsqueda de la continuidad de la pieza hace que los danzantes elaboren sus propias piezas recreándola, tratando de acercarse a la fisonomía original. Hecho que sucede en las regiones donde aún se tiene el interés de practicar la danza.
- e) La permanencia de piezas heredadas de generación en generación se convierten en un tesoro familiar. Se heredan a los familiares o se busca la permanencia de la pieza en la misma comunidad por medio de la venta a miembros de la misma.
- f) Las prendas están íntimamente relacionadas a un uso festivo, en periodos de tiempo específicos, con un contenido simbólico cultural de prevalencia productiva, en cuanto a las actividades agrícolas y ganaderas.
- g) El tiempo de elaboración de las piezas varían en meses y un año, en función de la complejidad de elaboración (técnica y procedimiento) y el acceso a los elementos principales, en este caso las plumas.

Contenidos técnicos de elaboración

A partir del análisis de las técnicas de elaboración de las piezas descritas en cada una de las piezas de arte plumario, tanto las identificadas en el trabajo de campo como las correspondientes a la colección del MUSEF, se identificó dos técnicas, una que domina las formas de prender la pluma y otra respecto a la elaboración del soporte de las plumas.

a) Formas de prender la pluma

Las técnicas de elaboración recurrentes en las prendas tienen que ver con la forma de prender la pluma y la elaboración del sostén de las plumas que son cordones o hileras de lana. La parte de la pluma que se sujeta a la pieza es el cálamo, el tratamiento de esta área presentan tres técnicas:

Enroscar el hilo por el cálamo. Enroscando el hilo en el cálamo en grupos de plumas, pueden ser tres o más. Técnica presente en los *llay'u*, y la *chakana*, ambas recurren a un pegamento para sujetar permanentemente las plumas. Se encuentra también en las flores de la *panqarilla*, no se usa pegamento, pero se recurre a otros materiales como conos de cartulina para sujetar el tallo a la flor.

En el caso de la pieza *pulumaji* se unen tres o cuatro plumas por el cálamo y por el vexilo. El *much'ullu* también utiliza la técnica de sujetar las plumas por el cálamo con un hilo.

Doblando el cálamo. Presente en las plumas de gallo del sombrero de la *panqarilla*, *phuyu*, *llaqa*, *pulumaji*, y las plumas de loro de la *chakana* que también son *llaqa*. El cálamo de la pluma se dobla entre un cordón o hilera de lana y luego se enrosca el hilo en el cálamo.

Técnica de puntadas sujetando el cálamo. Se presenta sobre todo en la pieza *pulumaji*, plumas de *suri*, estas plumas son delgadas y muy delicadas. Se prenden en una tela en forma de hileras de plumas horizontalmente. Se pasa un hilo grueso por entre la tela para ir prendiendo en cada puntada grupos de plumas de tres en tres doblando el cálamo.

La técnica de puntadas también se presenta en piezas actuales, las plumas están cosidas en la tela.

b) Formas de elaboración del soporte de las plumas

En los *llay'u* las plumas ya sujetadas por un hilo se prenden a una tela y esta se costura al armazón. En cambio, en otras prendas, las plumas se sostienen a hileras o cordones, las formas de elaborar el sostén de las plumas son tres:

Trenzado. Hileras de lana frecuentemente de fibra de oveja se torcelan para trenzar tres hileras, a medida que se trenza se va sujetando las plumas una a una por el cálamo doblado.

Torcelado. Se realiza con los hilos que a su vez se torcelan entre sí para lograr un cordón de lana que puede llegar a tener un grosor de 1 a 3 cm.

Tela con plumas. Si bien las plumas fueron cosidas o prendidas a una tela, estas se convierten en el sostén de las plumas que luego se sujetan a un armazón de madera como el caso del *pulumaji* o los *llay'u*.

Es necesario el registro de otras piezas para una comparación más amplia y encontrar otras recurrencias y diferencias en el uso de materiales, técnicas y significados. Por otro lado, se ve necesario ahondar en el análisis de las técnicas para establecer, recurrencias, cambios, diferencias y similitudes para reconocer técnicas que aún se replican de las que ya desaparecieron para traerlas al presente y constituir las en una práctica patrimonial del arte plumario, y en otros casos,

encontrar aspectos culturales de continuidad y significaciones importantes para la persistencia de su práctica.

Finalmente, este repaso por las diferentes secciones muestra que tanto la historia, el uso del arte plumario y las técnicas que aún están presentes en las danzas paceñas, organizadas en espacios y tiempos festivos conservan una gran significancia para los pobladores de las comunidades estudiadas. Dos criterios permiten comprender esta permanencia, la primera referida al alto valor de las plumas y en segunda instancia la permanencia de conocimientos ancestrales, tanto para la elaboración, cuidado y transmisión, donde se articulan con nuevas dinámicas económicas, entrelazadas con prohibiciones públicas que hacen que este arte esté en peligro de desaparición. Aun así, las danzas y fiestas autóctonas persisten pese al asedio constante y múltiple y sobre todo gracias a los custodios de este conocimiento y de los propietarios de estas piezas es que logramos conocer un legado que otorga identidad a las poblaciones andinas; en este sentido el arte plumario no solo son objetos, ya que estos trascienden la materialidad al ser parte de las actividades festivas y/o rituales, cumpliendo así una función social y cultural.

Bibliografía

- ADLAYA. 2013. Toucan. En: <https://adlayasanimals.wordpress.com/2013/07/21/toucan-family-ramphastidae/>
- AGUIRRE, Renato. S.F. Ciconiformes. En: http://www.aricaacaballo.com/aves_de_arica/aves_de_arica_000002.htm
- ALBÓ, Xavier, Tomás GREAVES y Godofredo SANDOVAL. 1981. *Chukiyawu, la cara aymara de La Paz. I. El paso a la ciudad*. La Paz: CIPCA.
- ALBÓ, Xavier, Tomás Greaves y Godofredo SANDOVAL. 1983. *Chukiyawu, la cara aymara de La Paz. III. Cabalgando entre dos mundos*. La Paz: CIPCA.
- AMEZAGA, Mercedes Ramos. 2006. *Restauración de plumería sobre tejido en el Museo de América: Aplicación de nuevas tecnologías*. Museo de América. Anales del Museo de América No 14 381–406.
- ARNOLD, Denise y Elvira ESPEJO. 2013. *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y sujeto*. Albó, ILCA. La Paz.
- ARNOLD, Denise Y. 2008. *¿Indígenas u obreros? La construcción política de identidades en el Altiplano boliviano*. 1a ed. La Paz: Fundación UNIR-Bolivia.
- ARZE, Silvia y MEDINACELI, Ximena. 1991. *No Imágenes y presagios. El escudo de los Ayviri, Mallkus de Charcas*. (Ed.) Hisbol. La Paz.
- BANGERT, Dagmar. 1995. *Música urbana de La Paz. Informe Preliminar*. Etnología: Boletín del Museo Nacional de Etnografía y Folklore., 55–66, La Paz: CIMA.
- BARFIELD, Thomas. 2000. *Diccionario de Antropología*. 1ra. ed. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores s.a.
- BEDREGAL DE CONITZER, Yolanda y Antonio GONZÁLEZ. 1956. *Calendario folklórico del Departamento de La Paz. Con un pequeño glosario de música y danzas indígenas*. La Paz: Honorable Municipalidad de La Paz - Dirección General de Cultura.
- BERG, Hans van den. 1989. *La tierra no da así nomás: los ritos agrícolas en la religión de los Aymara-cristianos de los*

Andes. Ámsterdam: CEDLA.

BIGENHO, Michelle, Juan Carlos CORDERO, Richard MÚJICA Angulo, Bernardo ROZO López y Henry STOBART. 2015. *La propiedad intelectual y las ambigüedades del dominio público: Casos de la producción musical y la patrimonialización*. Págs.: 131–61 En: *Lo público en la pluralidad: Ensayos desde Bolivia y América Latina*, (Ed.) Gonzalo Rojas Ortuste. La Paz: CIDES-UMSA/Plural editores.

BOERO ROJO, Hugo. 1978. *Enciclopedia Bolivia Mágica*. 3ra. ed. (Ed.) Hugo Boero Rojo. La Paz: Editorial Los Amigos del Libro.

BOLLINGER, Armin. 1996. *Así se vestían los Inkas*. La Paz: Editorial “Los Amigos del Libro”.

BORRAS, Gerard. 2002. Una lectura de la práctica musical indígena altiplánica en la segunda mitad del siglo XX a partir del archivo de medidas de Walata Grande. Págs.: 457–80. En: *La música en Bolivia: De la Prehistoria a la Actualidad*, (Ed.) Walter Sánchez Canedo. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.

CAJIAS, Fernando. 2012. Culturas populares en los últimos 25 años de la RAE. Balance de ponencias. Págs.: 653–709. En: *Anales de la Reunión Anual de Etnología No 25*. La Paz: MUSEF.

CÁNEPA KOCH, Gisela. 2001. Introducción: Formas de cultura expresiva y la etnografía de lo local. En: *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*, (Ed.) Gisela Cánepa Koch. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Fondo Editorial.

CAPRILES José M. y FLORES, Eliana I. 1999. *Representaciones iconográficas de flora y fauna en kerus Incas*. Revista de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia 6.

CARTER, William E. y Mauricio MAMANI. 1989. *Irpa Chico. Individuo y comunidad en la Cultura Aymara*. 2a. ed. La Paz: Editorial “Juventud”.

CAVOUR ARAMAYO, Ernesto. 2010. *Instrumentos Musicales de Bolivia*. 3ra. ed. La Paz: Producciones CIMA.

COLOMBRES, Adolfo. 2005. *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. 1ra ed. Buenos Aires: Ediciones del Sol S.A.

CONTRERAS, Carlos. 2008. *Compendio de historia económica del Perú tomo I: Economía prehispánica*. (Ed.) BCRP-IEP Serie Económica. Lima.

ENKERLIN, Ernesto.s.f. Guacamayos. En: <http://elrincondelofachion.galeon.com/mascotas1481228.html>

ESTERMANN, Josef. 2006. *Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. 2da. ed. La Paz: ISEAT.

FLORES, Eliana Bedregal y Carlos Farfán Capriles. 2010. *Aves de los andes bolivianos*. Armonía. La Paz.

FORTÚN, Julia Elena. 1966. *Archivos del Folklore Boliviano No 2*. La Paz: Dirección Nacional de Antropología / Comité de Investigadores Adscritos al Departamento de Folklore.

FORTÚN, Julia Elena. 1978. Panorama del folklore boliviano págs.: 268–88. En: *Enciclopedia, Bolivia Mágica*, (Ed.) Hugo Boero Rojo. La Paz: Editorial Los Amigos del Libro.

FRANKE, Irma. 2010. *Aves, ecología y medio ambiente*. En: <http://avesecologaymedioambiente.blogspot>.

com/2010_09_01_archive.html

GARCÍA RUIZ, Jesús. 1984. *El arte prehispánico del Perú. De Chavín a los Incas. El correo de la Unesco*. Artes de América Latina XXXVII.

GISBERT, Teresa. 2008a. *El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*. 3ra ed. La Paz: Plural Editores.

GISBERT, Teresa. 2008b. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. 4th ed. (Ed.) Editorial Gisbert y Cia. La Paz.

GISBERT, Teresa, Silvia ARZE y Martha CAJÍAS. 2008. *Arte textil y mundo andino*. La Paz: Gisbert y Cía.

GONZÁLEZ Eliçabe, Ximena. 2010. *Arte plumario en América*. Datatèxtil (23):46–55. Retrieved (http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/1735_3790.pdf).

GUAMÁN Poma de Ayala, Felipe. [1615]1980. *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*. Siglo XXI. México.

GUTIÉRREZ C., Ramiro and Iván GUTIÉRREZ. 2009. *Música, Danza y Ritual en Bolivia: Una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el Chaco Boliviano*. La Paz: FAUTAPO.

GUTIÉRREZ Usillos, Andrés. 2002. *Dioses, símbolos y alimentación en los Andes: interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico*. (Ed.) Ediciones Abya Yala. Quito.

LAIME AJACOPA, Teófilo. 2007. *Diccionario bilingüe, Iskay simipi yuyayk'ancha. Quechua – Castellano, Castellano – Quechua*. 2da. ed. La Paz: Centro Cultural Jayma.

LAYME PAIRUMANI, Félix. 2004. *Diccionario Bilingüe. Aymara castellano - Castellano Aymara*. 3a ed. La Paz: Consejo Educativo Aymara CEA.

LOZADA PEREIRA, Blithz. 2007. *Cosmovisión, historia y política en los Andes (Volumen 8 de Colección Maestría en historias andinas y amazónicas)*. La Paz: Producciones CIMA.

DE LUCCA, Manuel. 1983. *Diccionario – Castellano, Castellano – Aymara*. La Paz: CALA.

MERCADO, Melchor María. 1991. *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*. Sucre: Banco Central de Bolivia, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.

MERRIAM, Alan P. 1964. *The Anthropology of music*. Illinois: Northwestern University Press.

MIRANDA Pedro. 1970. *Diccionario Breve Aymara-Castellano y Castellano-Aymara*, La Paz.

MILLONES, Luis. 1993. *Representando el Pasado: Desfiles y Disfraces en los Andes. El mundo ceremonial andino*, *Senri Ethnological Studies* 37. Retrieved (http://ir.minpaku.ac.jp/dspace/bitstream/10502/719/1/SES37_013.pdf).

MILLONES, Luis and R. P. SCHAEDEL. 1980. *Plumas para el sol: comentarios a un documento sobre cazadores y cotos de zada en el antiguo Perú*. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* 9 (1-2):59-88.

MOLINA BARRIOS, Ramiro and Xavier ALBÓ. 2012. *Atlas de idiomas y pertenencia a pueblos indígenas y originarios de Bolivia*. Línea de base. 1ra. ed. La Paz: IBIS/UCB.

MÚJICA, Richard. 2014. *Qina Qina y bandas en la fiesta de San Pedro y San Pablo: Dinámicas musicales y culturales en*

la localidad de Tiwanaku (Dpto. La Paz, Bolivia). Tesis de licenciatura. Carrera de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Mayor de San Andrés (UMSA).

- _____. 2008. ¿Bailar o Danzar? Reflexiones en torno al uso y Contextualización del significado de la danza. Págs.: 499–208 En: Reunión Anual de Etnología No 22, Anales XXII, (Ed.) Bolivia. Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz: MUSEF.
- MÚJICA Angulo, Richard, David CRISPIN, Dolores CHARALY, Johnny GUERREROS y Gery LÓPEZ. 2012. Música Aymara: Bolivia, págs.: 1–50. En: *Música Aymara: Bolivia, Chile y Perú. Cusco: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina - CRESPIAL*.
- MUÑOZ REYES, Jorge. 1991. *Geografía de Bolivia*. 3ra ed. La Paz: Editorial Juventud.
- MUÑOZ, Santiago. 2006. El 'Arte Plumario' y sus múltiples dimensiones de significación. La Misa de San Gregorio, Virreinato de la Nueva España, 1539. En: *Historia Crítica* (31):121–49.
- MURRA, John. 1987. ¿Existieron el tributo y los mercados antes de la invasión europea? En: *La participación indígena en los mercados surandinos. Estrategias y reproducción social Siglos XVI a XX*, (Ed.) CERES. Cochabamba.
- OLMOS Ricardo, Tortosa Rocamora. 2009. Aves, diosas y mujeres. En: *La Dama de Baza: Un viaje femenino al más allá, actas del Encuentro Internacional Museo Arqueológico Nacional, 27 y 28 noviembre 2007*.
- ORTEGA, Zaida Diago. S.f. *Sobre el origen de las plumas*. En: http://www.hablandodeciencia.com/articulos/wp-content/uploads/Origen_plumas.pdf.pdf
- PAREDES, Manuel Rigoberto. 1949. *Música indígena en la Altiplanicie*. En: Mariscal Andrés de Santa Cruz Año I (No 2):15–17.
- PAREDES, Manuel Rigoberto. 1970. *El arte Folklórico de Bolivia*. La Paz: Camar Linghi.
- La Paz, Prefectura. Secretaria Departamental Turismo. 2009. *Registro de música y danza autóctona del Departamento de La Paz*. La Paz: Dirección de Culturas.
- LA RAZÓN. 2012. *La morenada extingue a las danzas locales*. En: http://www.la-razon.com/la_revista/morenada-extingue-danzas-locales_0_1678032198.html.
- QUISPE, Filemón. 2008. *La Quena Mollo. Supervivencia y persistencia de música y danza tradicional andina*. 1ra ed. La Paz: Plural Editores.
- RODRÍGUEZ, Jorge Galarza. n.d. *Especies bolivianas*. En: <http://especiesbolivianas.info/especie.aspx?gru=8&pag=6>
- ROZO LÓPEZ, Bernardo. 2011. *Curaciones de Luna Nueva: Saberes, prácticas y productos musicales en Lomerio*. La Paz: FAUTAPO-ProAa.
- SAGÁRNAGA, Jédu. 2007. Investigaciones arqueológicas en Pariti (Bolivia). En: *Anales del Museo de América, No. 15*. Retrieved (<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2570737>).
- SAIGNES, Thierry. 2007. *Historia del pueblo chiriguano*. (Ed.) IFEA/IRD/France cooperation/Ambassade de France en Bolivie/Plural Ediciones. La Paz.
- SÁNCHEZ C., Walter. 2001. Patrimonio, propiedad intelectual, autoría y 'música indígena'. Págs. 359–69 En:

Memoria. II Congreso Internacional sobre Patrimonio Histórico e identidad Cultural. Cochabamba: UMSS-Convenio Andrés Bello-Instituto Internacional de Integración.

SCHRAMM, Raimund. 1992. XI. ¡Ist'apxam! ¡Escuchen! Tradiciones musical y oral aymaras. En: *La Cosmovisión Aymara*, (Eds.) Hans van den Berg y Norbert Schiffers. La Paz: UCB-Hisbol.

SIGL, Eveline y David MENDOZA. 2012a. *No se baila así nomás... Tomo I. Género, poder, política, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del altiplano boliviano.* 1a. ed. La Paz: Mocusabol.

SIGL, Eveline y David MENDOZA. 2012b. *No se baila así nomás... Tomo II. Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia.* 1a. ed. La Paz: Mocusabol.

SPEDDING P., Alison L. y David LLANOS. 1999. *No hay ley para la cosecha: un estudio comparativo del sistema productivo y las relaciones sociales en Chari (provincia Bautista Saavedra) y Chulumani (provincia Sud Yungas),* La Paz. La Paz: PIEB/SINERGIA.

STOBART, Henry. 2006. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes.* Ashgate Publishing, Ltd.

TERRAZAS, Claudia. 2007. El comer bien en el entorno Qhas-Qut-Suñi. Hábitos alimenticios a partir de la memoria como componente de la identidad en la cocina Uru de Irohito. En: *Anuario de la Reunión Anual de Etnología XXI.*

TICONA, Esteban. 2003. El Thakhi entre los Aimara y los Quechua o la Democracia en los Gobiernos Comunales, págs.: 125–46 En: *Los Andes desde los Andes*, (Ed.) Esteban Ticona A. La Paz: FUNDACIÓN PIEB.

VALENZUELA, Rodrigo. n.d. *Las partes de un ave.* En: <http://elgranreinoanimal.blogspot.com/2013/09/blog-post.html>

VEGA, Álvaro. 2002. Tropas urbanas, págs.: 319–30. En: *La Música en Bolivia: de la Prehistoria a la Actualidad*, (Ed.) Walter Sánchez C. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.

VILLANUEVA C., Juan y KORPISAARI, Antti. 2013. La cerámica Tiwanaku de la Isla Pariti como recipiente: Performances y Narrativas. En: *Estudios atacameños, N° 46 San Pedro de Atacama.* Retrieved (http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-10432013000200006&script=sci_arttext).

ZELADA, Fernando. 2009. El poder del Siku llama al Juyphi (Helada). En: *Revista de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia Año XIII* (No 57):10–20.

El pueblo Ishir y las plumas sagradas del Chaco paraguayo. Una mirada a las colecciones del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de la Universidad de Buenos Aires

Silvana Di Lorenzo¹, Silvia Manuale² y Diego Olivera³

*“Cada shamán tiene su plumaje y representa su espíritu, sus creencias”
(Andrés Ozuna, 2013)*

Resumen

En este trabajo se presentan los primeros resultados del estudio de un conjunto de objetos etnográficos plumarios pertenecientes al Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de la Universidad de Buenos Aires, correspondientes al pueblo Ishir, del Chaco paraguayo. Se mencionan los antecedentes de investigación, de los primeros etnógrafos que visitaron la región y principalmente aquéllos referidos a la temática del chamanismo Ishir, en tanto se vincula con la indumentaria plumaria. Se presentan algunos datos recogidos durante nuestro viaje a Asunción y sus alrededores en relación, por un lado, a los objetos patrimoniales exhibidos en algunas instituciones paraguayas, utilizados como material comparativo de estudio; y por otro lado, a partir de las entrevistas realizadas a dos hombres ishí, quienes nos han brindado su conocimiento sobre los objetos etnográficos.

Palabras clave: Ishir, plumas, chamán, etnográfico e identidad.

Introducción

Este artículo contiene los primeros resultados del “Proyecto de documentación de las colecciones plumarias Ishir del Museo Etnográfico de la UBA (Universidad de Buenos Aires)”, cuyo objetivo es lograr una mayor comprensión del contenido estético, de la complejidad tecnológica y de la función de los objetos plumarios utilizados en la vestimenta ishí. A través de la consulta bibliográfica, el registro fotográfico, el dibujo y el posterior análisis de las técnicas empleadas en los objetos plumarios, la identificación de las aves, el relevamiento de información en las entrevistas de campo y la comparación con acervos patrimoniales de otros museos, presentamos los primeros resultados del estudio de este patrimonio etnográfico con el objetivo principal de contextualizar objetos musealizados carentes de documentación original. Además, y debido a nuestro acercamiento en el

presente consideramos que es necesario mencionar la situación de resistencia de este pueblo originario.

El pueblo Ishir y su territorio actual

El pueblo Ishir, originario del nordeste del Paraguay, vive desde la zona de Bahía Negra hacia el norte hasta puerto La Esperanza (ex puerto Sastre), en el límite sur. Los ishír se destacan por sus complejas ceremonias y rituales, las que fueron documentadas ya hace varias décadas. Pertenecientes a la familia lingüística de los Zamuco, comparten con los Ayoreo algunas variantes de la técnica plumaria.

Compuestos por dos grupos étnicos, los Yvytoso (Ebidoso) son los pobladores más cercanos a las riberas del río Paraguay, y los Tomárahó que están localizados actualmente en la región del Puerto de María Elena, Pitiantuta. La ocupación actual de la mayoría de los yvytoso es la de artesano, tarea que complementarían con la caza, la pesca, la recolección y el cultivo de mandioca, poroto, sandía, maíz y zapallo; algunos son trabajadores forestales y peones agropecuarios. Los tomárahó son principalmente agricultores, pescadores y cazadores, aunque realizan también artesanías y algunos son trabajadores forestales (Dirección General de Estadística, Encuestas y Censos [DGEEC], 2004).

Pintura corporal y atuendos elaborados exclusivamente para las ceremonias son parte del mundo simbólico de los Ishir que han sabido resistir durante décadas el desmonte,



Figura 1. Mapa actual del Paraguay con la distribución de los pueblos originarios del Alto Paraguay. Fuente: Atlas de las comunidades indígenas en el Paraguay. Dirección General de Estadísticas, Encuestas y Censos (DGEEC)

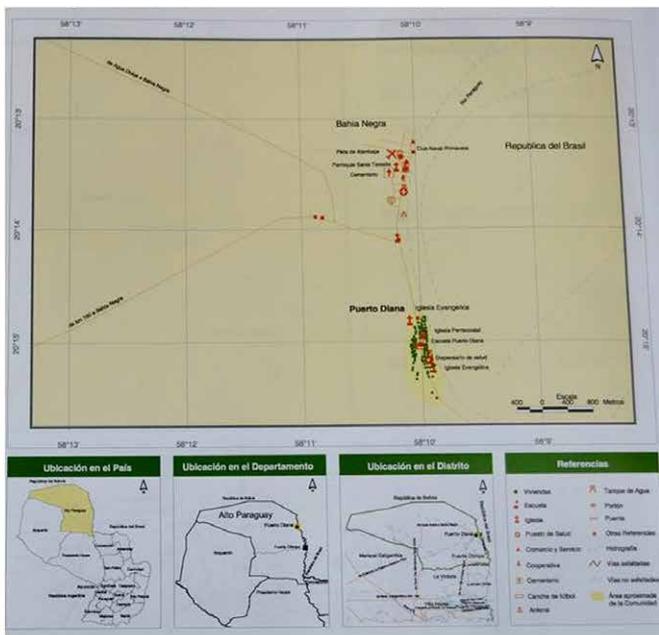
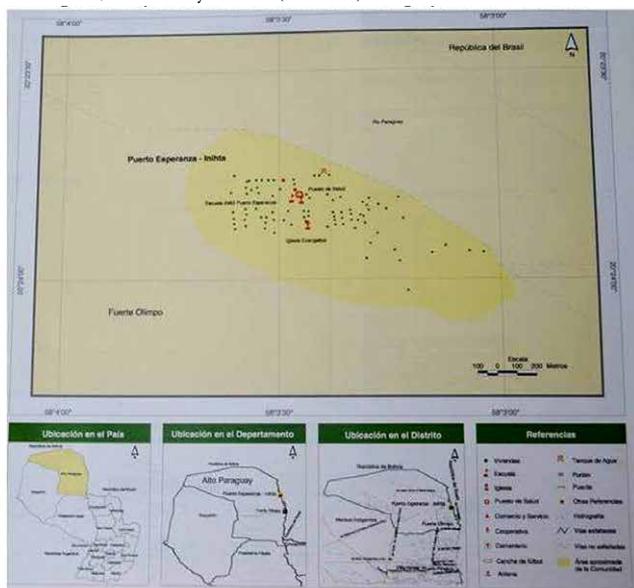


Figura 2. Mapa actual de la distribución del grupo étnico Ebydoso. Fuente: Atlas de las comunidades indígenas en el Paraguay. Dirección General de Estadísticas, Encuestas y Censos (DGEEC)

Figura 3. Mapa actual de la distribución del grupo étnico Tomárho. Fuente: Atlas de las comunidades indígenas en el Paraguay. Dirección General de Estadísticas, Encuestas y Censos (DGEEC)



el despojo cultural y la pérdida del territorio ancestral.

Un poco de historia visitada

Hacia fines del siglo XIX, el explorador y fotógrafo italiano Guido Boggiani luego de recorrer el territorio ishir publicó sus impresiones sobre el origen, la cultura material y ritual de ese pueblo. Una importante cantidad de fotografías y hasta un vocabulario habrían sido también el legado del etnógrafo europeo (Boggiani, 1900).

En una de sus publicaciones, Boggiani hace referencia al uso de armas de caza para aves, la cual nos da pistas para conocer la metodología de provisión de estos animales con el fin de extraerle las plumas para la elaboración de accesorios para la indumentaria:

También usan los chamacoco las flechas cuya cúspide está formada por una pequeña porra de madera dura y pesada, que sirve para matar pájaros sin hacerlos sangrar, con el fin de que las plumas no se ensucien y puedan servir para la confección de los adornos... Para la casa de los pájaros usan mucho de unos arcos, bastante comunes entre las otras tribus indias del Chaco y entre los mismos campesinos paraguayos... La cuerda es delgada pero doble... Hacia el centro las dos cuerdas están unidas por una doble T también de cuerda que sirve como la bolsita de una honda, para contener las bolillas de greda secada al sol, que se usan como proyectiles (Boggiani, 1900: 98).

Este explorador italiano menciona, entre la indumentaria de los ishir, los accesorios de plumas utilizados por los hombres y describe someramente su función:

La fuente principal de donde sacan el material para los adornos son las aves, de cuyo plumaje de mil colores saben valerse con gusto admirable para componer diademas, pendientes, collares, pulseras, cinturones, etc.,... La mayor parte de los adornos son usados, por lo general, en tiempo de guerra o durante los bailes o ceremonias religiosas; de suerte que fuera de esas circunstancias es raro ver a algún chamacoco llevar adornos.

Los padres (medicine man) son los solos que suelen adornarse con mayor frecuencia, tal vez para estar siempre prontos a ejercer su interesante profesión. Uno de ellos, un viejo más feo que el mismo demonio, y tuerto para mayor gracia, un tal *Püreta* o *Apuléi*, como le llamaban indistintamente, usaba ir siempre con la cara toda pintada de rojo con *urucú*, y la cabeza, las orejas, el cuello y los brazos adornados con ricos plumajes...

Todos esos objetos, a más de servir como adornos personales, tienen su importancia como amuletos, junto con la mar de otros objetos a cual más inocente.

Todo sirve para conjurar a los malos espíritus y para contrarrestar sus malignas influencias; no hay, empero, instrumento de mayor poder exorcizador que la bien conocida calabaza, sin el cual instrumento no hay ceremonia ni canto ni baile que surta el efecto apetecido. (Boggiani, 1900: 109-110).

En los primeros años del siglo XX, el viajero checo Alberto V. Fríc se internaba en

territorio ishir (Fig. 4) recolectando varios objetos de ese pueblo que luego ingresarían a varios museos de Sudamérica, entre ellos, el Museo Etnográfico de la Universidad de San Pablo y el Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de la Universidad de Buenos Aires. Explorador y botánico apasionado por el estudio de las cactáceas, realizó varias publicaciones en idioma checo, inglés, alemán y español, dejando en palabras escritas sus vivencias entre los pueblos originarios del Matto Grosso brasileño y del Chaco Argentino – Paraguay – Boliviano (Trevisan, 1980). Involucrado en la defensa del territorio y la cultura indígenas, Fric aprovechó el Congreso Científico Americano de 1910 para acusar “a los frailes misioneros de rebajar el nivel moral de los indios, de explotarlos y de obligarlos a celebrar ceremonias cristianas” (Pegoraro, 2009: 20).

Ya en 1908, el explorador checo había denunciado en pleno Congreso Internacional de Americanistas en Brasil el ser “testigo del maltrato del que eran objeto los indígenas brasileiros por parte de los colonos alemanes y las autoridades del gobierno brasileiro” (Pegoraro, 2009: 23).

En Praga, Fric organizó una exhibición con los objetos recolectados en sus viajes al Gran Chaco, de esta manera y expuestos sobre figuras de papel maché y bustos plásticos, presentaba en 1913, tocados de plumas y diferentes ornamentos de los indígenas, en especial toda la parafernalia de los chamanes, en una disposición que mostraba las danzas rituales de las ceremonias religiosas (Kandert, 1983).

En uno de sus artículos⁴ el etnógrafo checo daba a conocer el ritual del Debylyby, realizando una descripción de los danzantes ataviados con máscaras realizadas en *caraguatá* y con inserción de plumas; explicando así la participación de los hombres como únicos personajes permitidos en la ejecución del ritual. Además, realizó varios manuscritos sobre la mitología ishir y la comparó con otros pueblos del Matto Grosso donde Fric también había realizado trabajo de campo (Kandert, 1983).

Los trabajos de Baldus y Belaieff en las décadas de 1920 y 1930 serán relevantes para el estudio de la lengua ishir. Ya para 1923, Baldus dejaba registro del régimen de explotación al que estaban sometidos los ishir, al ser utilizados como hacheros en su propio territorio a cambio de un poco de comida. A pesar de este comienzo de desestructuración de la sociedad indígena, Baldus observó y dejó por escrito el tipo de organización social, la cultura material, las costumbres alimenticias, los aspectos religiosos y algunas cuestiones lingüísticas a lo largo de todo el espacio ishir. (Baldus, 1927).



Figura 4. Fotografía de Fric de Ishir posando con atuendo plumario. Fuente: Escobar 1999: 383.

4 Note on the Mask-Dances of the Camacoco, Communicated by Paul Radin, Man VI, N° 77, 116-119, 1906.

Belaieff nos introducirá en primer lugar en el ambiente del Chaco, describiendo su aspecto físico, ilustrando con los recursos de la flora y la fauna del monte y el palmar. La charata, los loros, las cigüeñas, el flamenco rosado, la garza mora, entre otros, son mencionados por este autor en su descripción de la variedad de aves presentes en el Chaco de la primera parte de la mitad del siglo XX. Y entonces nos trae a la memoria los tocados y accesorios de la indumentaria ishir, los cuales también son referidos como “una industria plumaria muy desarrollada” (Belaieff, 1941: 22). Este autor también relata las ceremonias ishir, con sus personajes ataviados de plumas, haciendo referencia a los términos originarios con los cuales se nombran a los seres que participan del ritual indígena.

En la década de 1950, Branislava Susnik, quien pasaría varias temporadas entre los ishir, realizaba una investigación lingüística exhaustiva (Sequera, 2002). Conmovida por la desestructuración sociocultural del pueblo Ishir, la etnógrafa escribió sus vivencias en la realidad del obraje, al cual estaban subyugados los hombres; y recolectó un amplio conjunto de relatos en la lengua originaria, mencionados como mitos y leyendas (Susnik, 1957).

Mitología, chamanismo y objetos plumarios

El pueblo Ishir, y aún hoy en día, los Tomárxo, fueron y son propiciadores de complejas ceremonias con ciclos rituales programados, las cuales fueron estudiadas exhaustivamente por el antropólogo Edgardo Cordeu desde la década de 1970 (Cordeu, 1999). El acercamiento de este autor a la sociedad ishir tuvo como interés original la recopilación de cientos de relatos míticos y deseó mostrar, entre otros temas, la complejidad de su cosmología dentro de un marco teórico explicativo de la simbología ishir (Cordeu, 1974, 1977). A través de varias estadías entre ellos, este investigador brindó una amplia información sobre la organización social y retomó la temática religiosa de los bailes de los *Abnágoro* registrados por Boggiani y de los personajes enmascarados fotografiados por Fríc en las ceremonias del *Débylyby*, como así también hizo referencia a los aportes de Susnik, sobre los rituales registrados para 1955 en Puerto Diana. Una obra de gran envergadura sobre el ritual de *Aishnuwébrta* ha sido publicada por este investigador, como así también una sinopsis del mismo (Cordeu, 1980, 1984).

A través de algunas entrevistas, Cordeu se ha referido al conjunto de elementos que los chamanes utilizan en su accionar. Apelando siempre a los términos originarios, es posible saber que ese conjunto es denominado *ishó* por los chamanes ishir, que son recursos utilizados con funciones de cura, protección o destrucción, que pueden trascender al individuo que los posee y hasta pueden ser considerados con vida propia. El poder o *wozósh* del chamán o *kómzaxo* se concreta a través de los aparatos, accesorios o *ishó*. Existen ciertos accesorios plumarios que poseen un significado especial en el chamanismo. Tal es el caso de algunas varas emplumadas (*báteta*) que tendrían el poder de invocación de la lluvia (Cordeu y Braunstein, 1974).

En 1986, el chamán ishir Bruno Barras fue entrevistado por Cordeu frente a los objetos plumarios del Museo Etnográfico. En esa ocasión le fue mostrado el patrimonio etnográfico

recolectado por A. Fríc en 1910, por V. Aguirre en 1912 y por Ambrosetti en 1917. Interpretados desde la cosmología ishír, el antropólogo analizó los objetos pertenecientes al mundo chamánico y se refirió a las connotaciones simbólicas de los tocados cefálicos según el tipo de ave utilizada en la confección de los mismos. Además, con la ayuda del chamán, atribuyó funciones a los diferentes objetos patrimoniales (Cordeu, 1986).

La resistencia ishír en las últimas décadas

Hacia 1986 Ticio Escobar y Guillermo Sequera visitaron las comunidades Ebidoso y Tomárho y se encontraron con un panorama desolador, donde la explotación de mano de obra indígena por parte de una empresa transnacional había profundizado la desestructuración socio-cultural y el despojo territorial; propiciado el avance de enfermedades, la desaparición de las economías tradicionales y hasta la muerte. En este oscuro contexto, ese equipo de investigación propuso un proyecto de salvataje de la cultura Ishír (especialmente la Tomárho) mediante la adquisición de nuevas técnicas de producción, tales como las de cultivo de frutales o de mandioca en territorio recuperado. Ambos autores realizaron entrevistas y participaron en diversas prácticas culturales, dejando registros de toda esa documentación en forma de varias publicaciones (Escobar, 1999; Sequera, 2006).

Nuestra entrevista con Andrés Ozuna

En el Museo Etnográfico Andrés Barbero, en Asunción tuvimos la oportunidad de conocer a Andrés Ozuna, ishír ebydoso, quien vive parte del año en Asunción y otra parte en la comunidad de *Karcha-Balut* (Puerto 14 de Mayo) en Bahía Negra, distante a unos 950 km de Asunción. Cordeu ya había hecho referencia a Ozuna como uno de los líderes jóvenes ebydoso que estaban formándose académicamente, quien igual había pasado por el ritual de iniciación ishír, y que desde 1999 pertenecía a la Unión de Comunidades Indígenas de la Nación Yshír (UCINY), (Cordeu, 2008). Andrés nos relató:

Los tomárho decidieron separarse como nación, autonombrarse como nación Tomárho, no ser parte de los ebydoso, ni los chamacocos. No se reconocen como ishír, decidieron salir de la étnia. Las tierras pertenecen a su nación, todos tienen personería jurídica y título a nombre de cada comunidad. Puerto Diana, Puerto Esperanza, Karcha Balut, Puerto Olimpo...

Antes eran 17 etnias, ahora hay 19, porque hay que incluir a los tomárho y a otro grupo étnico de la misma familia lingüística de los nivaklé".
(Andrés Ozuna, 2013).

Seguidamente, Ozuna nos proporcionó información sobre los objetos ishír del Museo Etnográfico de Buenos Aires, a través de una muestra de fotos a color.

Los tocados plumarios del Museo Etnográfico de Buenos Aires

En 1910, A. V. Fríc donó un conjunto de objetos ishir, entre los cuales se destaca un tocado cefálico, de estructura compleja y con la presencia de varias especies de aves en su confección (Fig. 5).

El objeto mencionado fue registrado con el número 6265. Este atuendo utilizado para la cabeza fue denominado *Axnyrt wogoro*⁵ por Bruno Barras, chamán ishir (Cordeu, 1986). En relación al significado que tiene la clase de plumas empleadas en la confección de este gorro, el chamán entrevistado por Cordeu afirmó que sería utilizado por los chamanes



Figura 5. Tocado Ishir N° 6265. Anverso y reverso. Fuente: Colección Fric del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.

del cielo durante los viajes extáticos como parte de un ritual específico.

El tocado está formado por dos estructuras. La primera está compuesta por un conjunto de hileras de plumas enlazadas a un cordel base de *chaguar* por uno subsidiario y luego atadas entre sí, dando por resultado un conjunto elástico que forma un casquete para la cabeza. La segunda, es un cubrenucas tejido en *caraguatá* con la técnica de malla, enlace interconectado, (Fig. de 8 en Seiler Baldinger, 1994); con diseño de cuadrículas en colores natural, negro y rojo, sobre el cual se anudan fustes de plumas de diversos colores y tamaños cubriéndolo completamente en su parte exterior (Di Lorenzo, Deppe, Manuale, 2013). En los laterales, fustes de plumas marrones se agregan mediante un lazo de *caraguatá*. Las plumas pertenecen a varias especies: en el casquete está presente el loro hablador (*Amazona aestiva*), en la forma de plumas medianas verdes, rojas, amarillas y azules. También hay de garza blanca (*Ardea alba Egretta*) y las grises son de garza mora (*Ardea cocoi*). Las plumas largas rosadas son de espátula rosada (*Platalea ajaja*) y hay presencia también de plumas remeras y timoneras grises pardas de paloma (*Colombidae*). Plumas del pecho de un tipo de perdiz (*Tinamidae*) o de alguna especie de atajacaminos

5 Chamán –gorro.

(familia *Caprimulgidae*), también se ubican en la parte del gorro. En la malla tejida del cubrenucas están presentes: plumones celestes, rojos y amarillos y plumas medianas verdes de loro hablador, plumas largas de charata (*Cracidae*), algunas plumas remeras marrones tornasoladas de pato (*Anatidae*), otras medianas de garza blanca y remeras secundarias de espátula rosada. Los fustes laterales están formados por plumas del pecho, coberteras y de remeras primarias de charata.

En 1912, Victoria Aguirre realizó la donación del segundo tocado de plumas ishír (Fig. 6), el cual presenta una estructura similar al anterior, con algunas pequeñas diferencias en la técnica plumaria y la presencia de menor variedad de tipos de aves. Registrado con el número 11074, este *Axnyrt wogóro* fue atribuido a los *Komzáxo*⁶ del Agua por Bruno Barras (Cordeu, 1986) principalmente por el contenido de una gran cantidad de plumas de pato (*Týkyr*), ubicadas en el casquete.

Este tocado también está compuesto por dos estructuras, un gorro y un cubrenucas, pero algunas partes técnicas y la distribución de las plumas empleadas son diferentes al tocado anterior. El gorro está realizado por medio de un conjunto de elementos: hileras de plumas que se van enlazando a través de un hilo de *chaguar*, constituyendo una combinación de enlaces y nudos simples (Seiler Baldinger, 1994). Posiblemente sea una sola hilera de plumas la que va enlazándose



Figura 6. Tocado Ishír N° 11074. Anverso y reverso. Fuente: Colección Victoria Aguirre del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.

desde los laterales y va formando junto a otros hilos subsidiarios el gorro elástico. Los hilos sobrantes terminan en las trenzas laterales que servirán también de amarre para la cabeza.

Ticio Escobar registró los nombres ishír del tocado realizado con plumas de pato entre los tomáraho y ebytoso y describió su función:

Los tomáraho llaman *lepper wolo*, así como los ebytoso, *manon wolo*, a un característico tocado de plumas negras de pato que tiene por base una redcilla de caraguatá y que, una vez colocado sobre la cabeza, se confunde con el pelo oscuro y espeso de sus 'portadores, a quienes otorga una apariencia fantástica. Sobre la frente se levanta, arisco, un copete

de plumas más largas, siempre negras y provistas de reflejos metálicos; sugiere el enojo del pato macho que queda erizado y tembloroso, dicen los ishir... estos cascos de alto copete son, sobre todo, piezas chamánicas por excelencia. En la ceremonia de los chamanes llamada *Shu Deich* (La Derrota del Sol) durante la cual los *konsaha* cantan durante un día entero, ellos usan los *lepper wolo* para ahuyentar el sueño y recobrar fuerzas. Estos gorros también sirven para regular fenómenos meteorológicos: las plumas del pato se asocian tanto al aire como al agua... El *lepper wolo* tiene una versión más reducida llamada *manahna hijá* (literalmente, "pecho del pato"⁷), que es usada por los novicios, los *wetern*, luego de que hayan portado el *nymagarak*, la guirnalda roja. Hoy, ambos tocados son prácticamente iguales, puesto que los *lepper wolo* han perdido los largos cubrenucas que los distinguían del gorro de los iniciados... Según los grados de su poder chamánico, los *konsaha* incluían en los copiosos plumajes que cubrían sus espaldas colores de aves diferentes. Entre los ebytoso se emplea el *orn ohür*, gran cubrenuca confeccionado sobre una base de red de caraguatá densamente cubierta de plumas, por lo general de lechuza, garza blanca, espátula, loro, pato o urraca. Sobre esta pieza que dilata y eriza la espalda dando a su portador el aspecto de una enorme ave de plumas desplegadas, se añaden, según las circunstancias, las diademas, guirnaldas, varillas emplumadas y ceñidores... Los chamanes lo utilizan para rechazar las enfermedades infecciosas (Escobar, 2012: 206-208).

Andrés Ozuna se refiere a los tocados con dos nombres: *nienelda* y *manahna hijá*, esta última denominación es más antigua, significando *manahna* pato o piel de

pato; nos comenta que ya no quedan de este tipo de tocados en la comunidad, debido a que los chamanes mueren y son enterrados con todas sus pertenencias, además de ser estas mismas personas quienes elaboran sus tocados.



Figura 7. Clemente López luciendo tocado de gorro con cubrenucas y diadema. Fuente: Escobar 1999: 130.

Otros objetos plumarios ishir del Museo Ambrosetti

Como parte del conjunto de accesorios de la indumentaria chamánica existen otros tipos de objetos entre las colecciones etnográficas⁸:

7 Comillas en original.

8 Se considera el total de objetos procedentes de cuatro colecciones: Fríc (1910), Victoria Aguirre (1912), Salvador

Varas emplumadas (Fig. 8): veintiséis⁹ ejemplares están almacenados en el museo. La técnica plumaria empleada es, en algunos casos, el emplumado en roseta de plumas yuxtapuestas, en otros es el imbricado en círculo (Ribeiro, 1957), y aún en otros, es la combinación de ambas técnicas. Para los tres tipos se ha utilizado un cordel de bromeliácea



Figura 8. Varas emplumadas. Fuente: Colecciones, Fric, Ambrosetti y Debenedetti del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.

adherido con un tipo de resina orgánica a la vara de madera. Este tipo de objeto ha sido descrito por Ticio Escobar:

...en los *shaktern* clásicos predomina el tono verde de las plumas de loro, aunque es común el uso de otros colores. En segundo, el adorno está confeccionado sobre bases más largas y variadas: cañones de pluma de cigüeña o ñandú, comúnmente añadidos para alargar aún más la pieza; estructura del ala de un ave llamada *chúko*, tallos de varias plantas, ramificados a veces; rígidas estacas o tubos flexibles confeccionados con cualquier material disponible. Por último, a diferencia del *báteta*, que sólo se encuentra emplumado en su parte superior, el *shaktern*, aunque también remata en un ramillete de plumas, presenta el propio soporte recubierto con plumas pequeñas adheridas con cera de abejas o sujetas con cuerdecillas de caraguatá. Míticamente, esta pieza corresponde, entre los ebytoso, a los dedos de los Houilarsho, los *anábsoro* gemelos, y a ciertos apéndices cefálicos que servían a otros *anábsoro* para convocar alimentos, en particular tubérculos de agua. Por eso, en la representación de los mellizos, los *shaktern* son llevados en la mano, o colocados de diferentes formas sobre la cabeza, y en número variado, durante la actuación de los otros personajes. Es común que, buscando reforzar el poder de estas piezas, se añadan dos ejemplares idénticos, e incluso, cuando se quiere convocar la fruta de *oskalo*, se amarre un *báteta* al *shaktern* principal. Existen dos tipos de estas varillas. Los primeros, llamados *shaktern katé*, son exclusivos de los *anábsoro* y llevan, aparte de las indispensables plumas verdes de loro, las surtidas de garza, ñandú, espátula, cigüeña, pato bragado y charata, dispuestas en franja a lo largo del soporte. En estas piezas, el penacho que las culmina suele ser especialmente importante; no es raro ver el rutilante haz del copete de una garza, orlado con plumas rojas de guacamayo y espátula y verde de loro,

Debenedetti (1915) y Juan B. Ambrosetti (1917).

9 Números de inventario: 6240, 6241, 6242, 6243, 6244, 6245, 6246, 6247, 6248, 6249, 6250, 6251, 6252, 6261, 6263, 6264, 24590, 24591, 24592, 24593, 24594, 24595, 21025, 21026, 21027, 21028

coronando la elevada varilla central de Ashnuwerta. Los segundos, denominados *shaktern pa* y confeccionados sólo con plumas de loro, son usados por los chamanes astrales para convocar la fructificación, en especial la de la variedad de tuna llamada *lete*, así como la abundancia de las mieles cristalinas de ciertas avispas salvajes” (Escobar, 2012: 204-206).

Estas varas fueron catalogadas en su ingreso al museo como bastón de baile, adornos plumarios y varas emplumadas. Si seguimos la referencia citada más arriba, podemos concluir que estos objetos son varas emplumadas que habrían sido usadas como bastón de baile en algunos casos y en otros, como adornos o accesorios plumarios usados como horquilla o broche para la cabellera.

Muñequeras y tobilleras (Fig. 9): ocho ejemplares¹⁰ fueron identificados como adornos para miembros, de la información existente en el catálogo de entrada de los objetos, solo en un caso se distingue un par de pulseras; el resto, son catalogados como adorno de plumas. La técnica observada en este tipo de accesorio es la de anudado de plumas en el intervalo entre dos nudos de una retícula (Ribeiro, 1957) y se han usado cordeles de bromeliácea o *caraguatá* junto a plumas cortas de loro, en general. Ticio Escobar los describe del siguiente modo:

Sobre una fina redecilla de caraguatá, los ishir disponen plumitas de cobertura, generalmente en tres hileras longitudinales de colores diferentes; las piezas mayores, de hasta 10 cm de ancho, son usadas como tobilleras; las menores, la mitad de anchas, como muñequeras. Las primeras se llaman *olikarbo*; están conformadas por plumas verdes de loro alternadas con negras de pato bragado, blancas de garza, pardas de lechuza o de urraca, rosas de espátula. Los chamanes utilizan estas tobilleras para vencer el cansancio de sus pantorrillas durante las largas horas que dura la ceremonia llamada *Shu Deich* (La Derrota del Sol). Entre otros *anábsoro*, usan estas piezas *Honta abich* (el marido de *Holé*), *Hu-Hu ao* (los hijos de *Hu-Hu*), así como *Wioho*, *Wákaka*, *Má*, *Okalo*, *Waho*, *Shinimit*, *Pohejuvo* y *Kaimo*.

En todos ellos, la tobillera se refiere a la protección especial que tenían los *anábsoro* sobre su punto vulnerable: los tobillos. Por ahí respiraban y emitían sus potentísimos gritos; por ahí les llegó la muerte después de que *Ashnuwerta* revelara a *Syr* el punto mortal de su estirpe...Las clásicas



Figura 9. Muñequeras y tobilleras. Fuente: Colección Fric del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.

muñequeras *oikakarn*, también llamadas *omeikarbo* por los ebytoso, son realizadas con las pequeñas plumas negras del *chopi* y con plumitas rojas y amarillas procedentes del pecho y el hombro del loro. Pero es común ver otros modelos de *oikakarn* confeccionados con plumas blancas, rosas y verdes de garzas, espátula y loro. Utilizadas en la escena ceremonial, las muñequeras representan según los ishir, “¹¹las muñecas emplumadas/velludas de los dioses”, “el poder de sus manos/garras”, “la energía radiante del pulso divino”. También significan un cierto contrapeso visual y simbólico opuesto a las tobilleras: muñecas/manos y tobillos/ pies, invertidos, se compensan dentro del concepto ishir del cuerpo como ámbito de energías y fuerzas contrapuestas... Los chamanes utilizan las muñequeras con fines mágico-propiciatorios; los *konsaha porro* llaman, a través de ellas, a las mieles de avispas salvajes y a los frutos de la tuna roja (Escobar, 2012: 213-215).

Diademas (Fig. 10), tres ejemplares¹² fueron identificados como diademas de plumas, una de ellas, puede registrarse como *pasyparak* o *nymagarak* según la información publicada por Ticio Escobar:

El *nymagatak* para los tomárho o *pasyparak* para los ebytoso, es un adorno frontal realizado sobre una base de red de caraguatá cubierta con pequeñas plumas rojas o rosadas, tradicionalmente de espátula (el nombre *nymá* designa de manera específica a estas aves). En el centro, la pieza concentra una estrella de plumas mayores. A veces las guirnaldas se encuentran confeccionadas con plumas de otras aves... El *nymagarak* sirve, en primer lugar, para marcar el inicio de la adultez. Una vez finalizado el período iniciático, el varón sale del *tóbich*, el secreto recinto masculino, con el cuerpo desnudo, por entero pintado de rojo con puntos blancos, y con la cabeza rapada y guarnecida con el adorno de plumas de espátula. Míticamente, la pieza corresponde a la encendida llama frontal propia de Ashnuwerta, cuyo nombre significa “el resplandor colorado”. Quien actúe el papel de la “Gran Señora Roja”¹³ en el círculo ceremonial, deberá llevar una doble guirnalda sobre la máscara. Cruzando de modo transversal la cabeza desde la frente hasta la nuca, el *nymagarak* representa la cresta del terrible *Wákaka*, el caníbal que al devorar a *Jolué*, el joven hijo del caudillo *Syr*, provocara el primer enfrentamiento entre los hombres y los dioses. Colocada en forma invertida sobre el occipucio, la guirnalda recuerda, entre los ebytoso, el origen acuático de *Houch Ylybyd*. Sobre la frente de los *anábsoro Hu-hu* y *Harto* representa las plumas que brotaban, ensangrentadas, de sus cabezas. Esta guirnalda es hoy raramente utilizada



Figura 10. Diadema. Fuente: Colección Ambrosetti del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.

11 Comillas en el original.

12 Números de inventario: 23427, 24598, 24601.

13 Comillas en el original.

como prenda chamánica porque las poderosas plumas de la espátula son privativas del gran *konsaha* solar, categoría que en la actualidad carece de representantes entre los ishir... Sin embargo, algunos chamanes, como *Wylky*, habientes de grados menores, utilizan de modo eventual el *nymahgarak* para pedir al sol frutas de tuna (Escobar, 2012: 208-209).

Este *päsäpäpä* así lo menciona y describe Cordeu “Es una vincha frontal y confeccionada con las plumas de una garza roja de pico espatular llamada *nëmë*. Se trata de un elemento indispensable en el ajuar de la mayoría de los *Axnábsero*” (1980: 113).

Las diademas están confeccionadas mediante la técnica de hilera de plumas sujetas a un cordel base enlazadas mediante nudo simple, y colocadas en los intervalos del tejido de red (Ribeiro, 1957), usando cordel de *caraguatá* y plumas de garza en algunas, y de loro en otras.

Cinturones o ceñidores (Fig. 11), tres¹⁴ ejemplares fueron identificados en el Museo, dos de los cuales están realizados con la técnica de amarre en *wrapping* y presentan cortes de raquis similar a encaje de cañón (Ribeiro, 1957); sujetos con cordel de *caraguatá*, se utilizaron plumas largas marrones y algunas blancas y marrones, posiblemente de charata. Ticio

Escobar menciona ceñidores elaborados de manera similar, pero que emplean otro tipo de plumas, de colores más vistosos; sería el caso del tercer ceñidor, denominado *or urrote*, el cual presenta plumas amarillas, rojas, azules y verdes de loro hablador (Escobar, 2012).

Aros o pendientes auriculares (Fig. 12) existen en el Museo cuatro¹⁵ ejemplares simplemente catalogados como adorno de plumas en el inventario antiguo; pero si comparamos estos objetos con

las fotos de aquéllos ilustrados en el catálogo del Museo del Barro pueden ser identificados como pendientes auriculares llamados *orn arn* o *pas pür* (Catálogo Museo de Arte Indígena, 2008); estos objetos están confeccionados con una cuerda de *caraguatá*, de la cual penden manojos de plumas, en algunos casos son de colores verdes y rojos de loro, y en otro, grises, posiblemente de paloma. Por otro lado, también hay un¹⁶ objeto que es un fuste plumario con plumas de loro que pende de una cuerda de *caraguatá*, el cual podría haber sido utilizado como pendiente de las orejas o del tocado.



Figura 11. Cinturones. Fuente: Colección Ambrosetti del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.

14 Números de inventario: 23460, 23461, 23462

15 Números de inventario: 6261, 23457, 23458, 23463.

16 Número de inventario: 6267.

Es importante notar, tal cual lo relata Escobar, que muchos de estos accesorios plumarios se van colocando de forma simultánea durante las ceremonias, afirmando que a veces es difícil distinguirlos por separado (Escobar, 2012).

Un objeto¹⁷ catalogado como adorno plumario, procedente de la colección Fric puede ser identificado como collar, o ristra o *chipió* (Escobar, 2012). Este objeto (Fig. 13) está confeccionado con la técnica de hilera de plumas sujetas a un cordel base (Ribeiro, 1957) y presenta un cordel de *caraguatá* que va uniendo plumas verdes, rojas y azules de loro hablador. Otro ejemplar¹⁸, posiblemente ristra o collar, se trata de un conjunto de plumas marrones tornasoladas de pato y plumas blancas de cigüeña sujetas por la técnica de hilera de plumas a un cordel base de *caraguatá*.

Un objeto¹⁹ plumario singular es posiblemente un collar o una diadema, formado por la unión de pequeñas cañas dobladas en forma de corona, realizando un óvalo rígido, al cual están insertas plumas pequeñas rojas y amarillas con la técnica de emplumado en roseta sobre cordel de *caraguatá*; sobre este conjunto pende un cordón del cual están sujetas plumas marrones, blancas y grises mediante la técnica de hilera de plumas sobre cordel base (Ribeiro, 1957).

Un chamán ishir en la actualidad

17 Número de inventario: 6257.

18 Número de inventario: 6280.

19 Número de inventario: 11073.



Figura 12. Pendiente y fuste. Fuente: Colección Fric del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.

Figura 13. Collar o ristra. Fuente: Colección Fric del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.



Clemente López (Fig. 14) de la etnia de los Ebydoso, referente importante para la recuperación de territorios en la década de 1990, y asesor en el montaje de la exhibición de los personajes de la ceremonia del Debylyby en el Museo de Arte Indígena de Asunción, es un reconocido y consultado chamán que actualmente vive en la ciudad de Luque. El 2013, gracias al contacto de Andrés Ozuna, tuvimos oportunidad de conocerlo y filmarlo mientras nos explicaba cómo usaba el atuendo plumario y qué función cumplía cada parte de la indumentaria. Antiguamente, se utilizaba una estera de juncos (*débë*) para guardar los implementos del chamán, así los accesorios plumarios eran trasladados de forma enrollada en tal material. (Cordeu, 1980). Hoy Clemente almacena sus objetos en una bolsa plástica. Andrés traduce con su suave voz y parsimonia característica, que su abuelo tiene la representatividad de espantar las enfermedades, que pueden acercarse así a la aldea donde vivía, y si hay enfermedades graves él se coloca los accesorios como si fuera un protector, pudiendo espantar cualquier cosa mala. Y luego, una vez ataviado con su equipo de chamán, nos dedica un canto al ritmo de la sonaja, y nos dice: Esta noche van a soñar... para que tengan un lindo retorno, y puedan volver (Clemente López, 2013).

Plumas y fibras de *chaguar*. Hombres y mujeres

En la sociedad ishir, el trabajo de la plumaria está reservado a los hombres, ellos elaboran y usan el atuendo plumario. Las mujeres son las que proveen el espacio tejido que les da la base para elaborar los complejos accesorios plumarios (Escobar, 1999). Y así como la actividad plumaria no es cosa de mujeres, tampoco los rituales con presencia de este tipo de atuendos pueden ser vistos por el mundo femenino. Y así lo reafirma Andrés Ozuna.

Las fibras vegetales utilizadas en la región del Gran Chaco para la confección de los hilos que luego se transformarán en el tejido de malla de las bolsas, del cubrenucas, o de las camisas, han sido las de la *caraguatá*, el algodón y la lana (Elías y Mencía, 2012). En el patrimonio ishir considerado en este trabajo, el *caraguatá* o *chaguar* es la única fibra vegetal utilizada como hilo para los cordones, el tejido de malla, o los hilos, a veces apenas torsionados de los tocados, las pulseras y los pendientes, entre otros. Algunas de estas fibras se hallan teñidas, los azules y rojos están presentes en uno de los tocados ishir; aunque en la mayor parte de los objetos se empleó la fibra de



Figura 14. Clemente López fotografiado por G. Seguera. Fuente: Catálogo Museo de Arte Indígena, Asunción.

color natural, sin teñir, que fue utilizada como soporte estructural de la pluma, insertada generalmente a través del doblado de su raquis.

En su referencia a las bolsas realizadas por los Ishir, Elías menciona la técnica de enlazado doble interconectado (ver figura 8 en Elías y Mencía, 2012). Esas bolsas no solo son utilizadas para transporte, sino también son parte de la indumentaria ceremonial, siendo colocadas en la cabeza del personaje a modo de máscara en el ritual del Debylyby.

En relación a los motivos tejidos con la *caraguatá*, si bien hay varias referencias publicadas sobre el significado de los mismos, hay que tomar algunas consideraciones:

...la peculiaridad de los mecanismos de significación indígena -de la significación artística en general- vuelve difícil creer que los diseños del tejido en caraguatá busquen denotar literalmente elementos concretos del entorno. El mundo visual indígena, en gran parte representa la naturaleza, pero lo hace a través de metáforas y símbolos oscuros, de rodeos y maniobras. Los motivos que estamos analizando pueden connotar formas animales de hecho... Pero esos motivos también pueden expresar abstractos esquemas tribales referidos a la concepción del poder y el espacio del tiempo y el mito; pueden sugerir itinerarios y geografías imaginadas, meras oposiciones y relaciones; íntima señal de la identidad personal, clánica o comunitaria, contornos vacantes de deseos antiguos o el puro andamiaje de la memoria amenazada (Escobar, 2012: 84-86).

En los tocados patrimoniales del Museo Ambrosetti, las mallas tejidas que actúan como soporte de las plumas, presentan diseño de dameros en cuadrados marrón oscuro, marrón claro y grises (N° 6265); y dameros de cuadrados y rectángulos azules, rojos, marrones claros y marrones oscuros (N° 11074).

Patrimonio plumario ishí en Asunción, Luque y San Lorenzo, Paraguay

El 2013, en nuestra visita al Museo Barbero, recorrimos las salas de exhibición y registramos de forma escrita, sin imágenes, las colecciones de objetos ishí; además consultamos la biblioteca. En el Museo Arqueológico y Etnográfico Guido Boggiani, de San Lorenzo, registramos en imágenes y realizamos dibujos de los objetos ishí en exposición (Fig. 15). Este museo fue fundado por José Perasso en 1989 con el objetivo de cuidar el patrimonio del Instituto Paraguayo de Prehistoria de la fundación Leroi-Gourhan. Entre su patrimonio, cuenta con una bien preservada colección ishí, compuesta por diversos accesorios plumarios utilizados en ceremonias y rituales, tales como brazaletes y varas emplumadas utilizadas para el cabello (*shaktern*). Según las referencias relevadas en esta institución, la madera utilizada para hacer las varas sería la del palo santo (*Bulnesia sarmientoi*), mostrando una gran variedad de plumas usadas en este tipo de objetos. Es interesante notar también las referencias con respecto a los nombres originarios ishí de las aves del Chaco, así por ejemplo, a la familia *psittacidae* se la denomina *kureco*. Esto demuestra el conocimiento de los ishí sobre los diferentes recursos de la naturaleza, de manera tal que no solo existen nombres propios para los diferentes elementos, sino

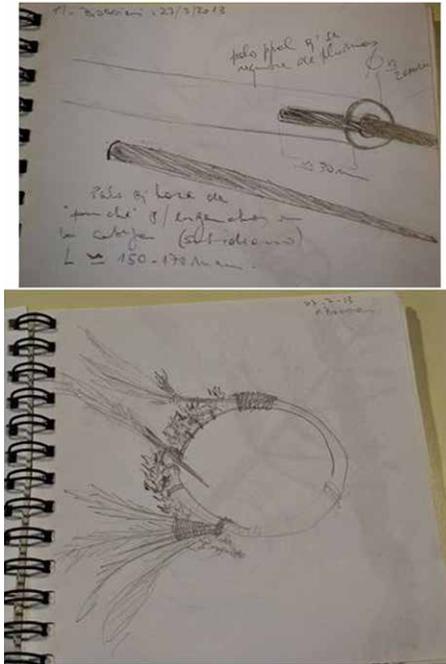


Figura 15. Registro gráfico de objetos exhibidos.
Fuente: Dibujos de Silvia Manualeale en el Museo Boggiani de San Lorenzo.

que además, y como es en el caso de las aves, sobre todo, necesitan saber sus costumbres, hábitats y emplear el arma adecuada para poder primero interceptarlas y luego cazarlas sin perjudicar el frágil material plumario.

En el Museo de Arte Indígena del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro pudimos observar y registrar la indumentaria y accesorios de los personajes de la ceremonia ishir (*Debylyby*), en una amplia e ilustrativa exhibición museográfica formada en la década de 1980 y renovada en los últimos años. En el montaje de esta colección participó Clemente López quien para ese tiempo, vivía aún en la comunidad de Karcha – Bahlut, a pocos kilómetros de Bahía Negra. Es interesante notar que esta institución exhibe arte indígena y occidental asignando valor estético a ambos tipos de patrimonio, sin descontextualizarlos de las prácticas originarias.

Es interesante poder observar, tanto en el museo Boggiani como en el Museo de Arte Indígena, a los maniqués que representan los

personajes de la ceremonia del *Debylyby* portando los diferentes accesorios plumarios en su indumentaria.

A través de nuestras observaciones en las tres instituciones del Paraguay que presentan colecciones del pueblo Ishir, pudimos confirmar la existencia de otros tocados pertenecientes a chamanes, similares a los nuestros por el empleo del material plumario y la fibra vegetal, pero diferentes por la disposición de los tipos de plumas, haciendo de estos objetos atribuidos a los *konsaha*, ejemplares únicos. En relación a la técnica plumaria de cada uno de los tocados exhibidos, carecemos de información para su comparación, ya que nuestras observaciones fueron realizadas con los objetos contenidos en las vitrinas.

Consideraciones finales

La documentación de colecciones en los museos es una tarea fundamental que revaloriza a objetos y sujetos de una cultura. A través del estudio de la indumentaria ishir en el Museo Etnográfico, podemos concluir que la cultura material producida hace más de cien

años por este pueblo chaqueño revela una complejidad técnica singular a la vez que una simbología religiosa, social y política significativa. La importancia del arte plumario para estas sociedades ha sido puesta en evidencia desde los primeros viajeros, documentada y analizada por los diferentes investigadores que a lo largo del siglo XX participaron de las ceremonias y otros eventos sociales entre los Ishir. Actualmente cada chamán continúa confeccionando y haciendo un uso sagrado y a veces político de los accesorios emplumados. El empleo de las diferentes especies de aves y la elección de diferentes colores en la confección de los atuendos ya han sido registrados en la bibliografía, pero algunos patrones observados en nuestro acervo nos conducen a realizar nuevos estudios y a continuar investigando sobre el uso intencional de ciertas especies por parte de este pueblo originario.

Aún no concluye

Los Chamacoco no son un estorbo para el Chaco, son una necesidad (Sequera, 2006: 98).

Identidad y cultura originarias de una región profundamente devastada están sufriendo día a día el despojo territorial frente al avance de grandes propietarios y a la indiferencia del gobierno nacional, el pueblo Ishir continúa resistiendo a través de sus ceremonias, en la preservación de su lengua, en la elaboración de su indumentaria y de los objetos plumarios.

Nosotros ahora tenemos la dificultad en una comunidad, queríamos hacer una ampliación territorial, pero, en otra época, otros han vendido, está a nombre de otra persona, esa tierra era de nosotros; son 500 hectáreas que estamos reclamando hasta el día de hoy... el INDI, el Instituto Paraguayo del Indígena no tiene el dinero para comprar esa tierra y llegan a manos de los ganaderos, los brasileros; compran y después ellos deshacen los bosques, un perjuicio hacen; es una pena pero ahora estamos luchando en eso... (Andrés Ozuna, 2013).

Sin el territorio, los pueblos indígenas no podrán seguir subsistiendo; sin territorio, los ishí no podrán continuar con sus complejas ceremonias rituales, no existirán las materias primas para confeccionar los atuendos plumarios, y con esa ausencia, quizás los chamanes pierdan el poder y su espíritu.

Voces de esperanza, sin embargo, nos han relatado la continuidad de la lucha en la reivindicación del territorio, la identidad y la cultura Ishir (Fig. 16).

Bibliografía



Figura 16. Clemente López y Andrés Ozuna a Silvia Manuale. Fuente: Casa de la familia de Clemente López en Luque, Paraguay. Dirección General de Estadística, Encuestas y Censos [DGEEC]. 2004. *Atlas de las comunidades indígenas en el Paraguay*. Paraguay.

BALDUS Herbert. 1927. *Os índios Chamacocos e a sa lingua*. Revista do Museu Paulista, Tomo XV, páginas 5 – 68, Sao Paulo, Brasil.

BELAIEFF Juan. 1941. *Los indios del Chaco Paraguayo y su Tierra*. Revista de la Sociedad Científica del Paraguay, Tomo V, N° 3, PÁGINAS 1 – 48. Asunción, Paraguay.

BOGGIANI, Guido. 1900. *Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna*. Asunción, Edit. H. Kraus.

CORDEU, Edgardo. 1974. *La idea de mito en las expresiones narrativas de los indios chamacoco o ishir*. *Scripta Ethnologica*, Año II, N° 2, páginas 75 – 117, Buenos Aires, Argentina.

CORDEU, Edgardo. 1977. *Algunos personajes celestes de la mitología ishir (chamacoco)*. *Suplemento Antropológico*. Universidad Católica, vol. XII, N° 1 – 2, páginas 7 – 10, Asunción, Paraguay.

CORDEU, Edgardo. 1980. *Aishnuwérhta. Las ideas de deidad en la religiosidad Chamacoco*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

CORDEU, Edgardo. 2008. *La transformación de los esquemas políticos de los indios chamacoco en contexto interétnico. Liderazgo, representatividad y control social en el Gran Chaco*. José Braunstein y Norma Meichtry editores. Editorial Universitaria de la Universidad Nacional del Nordeste, páginas 45 – 68, Chaco, Argentina.

_____ 1999. *Transfiguraciones simbólicas. Ciclo ritual de los indios tomárxo del Chaco Boreal*. Ediciones Abya

Yala, Quito, Ecuador.

- _____. 1986. *Los atuendos shamánicos Chamacocos del Museo Etnográfico. Un intento de interpretación simbólica*. Runa, vol. 16, 103-136, Buenos Aires, Argentina.
- _____. 1984. *Categorías básicas, principios lógicos y redes simbólicas de la cosmovisión de los indios Ishir*. Journal of Latinoamerican Lore, 10: 2, páginas 189 – 275, UCLA, Latin American Center, Estados Unidos.
- CORDEU, Edgardo y José BRAUNSTEIN. 1974. *Los aparatos de un shamán chamacoco. Contribución al estudio de la parafernalia shamánica*. Scripta Etnológica, Año II, N° 2, páginas 121 – 139, Buenos Aires, Argentina.
- DI LORENZO Silvana; DEPPE Alejandra y MANUALE Silvia. 2013. *Axnyrt wogóro. El entrelazado de los shamanes del cielo*. Ponencia presentada en la XXVII Reunión del Comité Nacional de Conservación Textil, 23 al 26 de octubre de 2013, Santiago, Chile. Manuscrito en posesión de los autores.
- ELÍAS Alfonsina y Ariel MENCÍA. 2012. *Textiles del Chaco. Catálogo del MEAB. Museo Etnográfico Dr. Andrés Barbero de la Fundación La Piedad*. Asunción, Paraguay.
- ESCOBAR Ticio, 1999. *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas Ishir del Gran Chaco Paraguayo*, Asunción. Centro de Artes Visuales / Museo del Barro, Asunción, Paraguay.
- ESCOBAR Ticio. 2012. *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. Servilibro, Paraguay.
- KANDERT Josef. 1983. Alberto Vojtech Fric. *On the Centenary of his Birth. Annals of the Náprstek Museum*, páginas 111 – 146, Praha.
- NAROSKY Tito, YZURIETA Darío. 2006. *Guía para la identificación de las aves del Paraguay*. Vázquez Mazzini Ed y Guyrá, Buenos Aires, Argentina.
- PEGORARO Andrea. 2009. *Las colecciones del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires: un episodio en la historia del americanismo en la Argentina: 1890 – 1927*. Tesis de Doctorado, orientación en Antropología Social, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- RIBEIRO, Berta. 1957. *Bases para uma classificação dos adornos plumarios dos índios do Brasil*. Separata de Arquivos do Museu Nacional, vol. XLIII, Río de Janeiro, Brasil.
- SEILERBALDINGER, Anemarie Textiles. 1994. *A Classification of Techniques*. Smithsonian Institute Press, Washington DC, Estados Unidos.
- SEQUERA, Guillermo. 2006. *Tomaráho, La resistencia anticipada. Tomo 1 CEADUC, Biblioteca paraguaya de antropología*, vol. 51, Asunción, Paraguay.
- _____. 2002. *A la búsqueda de una cultura desconocida, Los Tomaráho del Alto Paraguay. Ensayo monográfico*. Asunción, Paraguay.
- SUSNIK, Branka. 1957. *Estudios Chamacoco. Boletín de la Sociedad Científica del Paraguay y del Museum Dr. Andrés Barbero*, volumen I, Etnografía I, Asunción del Paraguay.
- TREVISAN Edilberto. 1980. *Vultos tchecos no Brasil e no Paraná. A contribuição humanitária de Albert Vojtech Fric. Boletim do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense*, volumen XXXVII, páginas 14 – 55, Curitiba, Brasil.

Entrevistas

Andrés Ozuna, ishir, chamacoco, de la comunidad *Karcho Balut*. Entrevista realizada en Asunción, en julio de 2013.

Clemente López, chamán ebytoso. Entrevista realizada en Luque, en julio de 2013.

Anexo 1

Las aves en el arte plumario del pueblo Ishir Generalidades sobre las aves de la República del Paraguay

En Paraguay se han contabilizado unas 679 especies de aves pertenecientes a unas 69 familias taxonómicas, muchas de las cuales son eminentemente aves de regiones tropicales o subtropicales. Se destacan particularmente en la región del pueblo Ishir los loros y guacamayos, los pájaros carpinteros, las aves acuáticas de diferentes familias (patos, garzas, bandurrias y cuervillos, cigüeñas, burritos y pollonas), las rapaces diurnas y nocturnas (por ejemplo gavilanes y lechuzas, respectivamente, muchas de las cuales habitan en bosques, selvas o sabanas) y multitud de pajaritos pequeños de bosques y/o selvas y matorrales [chincheros y otros trepadores, espineros, pijués, bataráes y chocas, mosquetas, bailarines, zorzales y fruteros, entre otros] (Narosky e Izurieta, 2006).

Especies involucradas en ambos tocados:

Es importante aclarar en un principio que para la determinación específica de las plumas se consultó la “Guía para la identificación de las Aves de Paraguay” (Narosky e Yzurieta, 2006). También se ha consultado al reconocido ilustrador naturalista Aldo Chiappe, de vasta experiencia.

En los dos tocados que nos ocupan, se han utilizado principalmente plumas de ejemplares adultos y en su gran mayoría remeras o rémiges (las que forman el ala y permiten el vuelo del animal y que se clasifican en primarias, secundarias o terciarias según su ubicación en la extremidad) o bien plumas caudales (de la cola), estas últimas también denominadas timoneras, las cuales sirven para dar balance y permitir giros a las aves durante el vuelo.

Además, se han utilizado plumones (plumas pequeñas, mucho más laxas, de estructura completamente diferente y con el raquis débil y apenas insinuado; plumas que sirven de abrigo a las aves o bien que cubren por completo a los pichones en las primeras etapas de su vida). Estos se hallan en las orejas y en sectores localizados de los tocados. Aparentemente también, en algunos casos se han hallado algunas pocas plumas coberteras (las que se ubican por encima de las remeras, cubriéndolas).

El plumaje de las aves adultas muchas veces es radicalmente diferente al de los ejemplares jóvenes. En los tocados que nos ocupan se han utilizado mayormente plumas de aves que han alcanzado la madurez por razones obvias (coloración llamativa, desarrollo completo de las plumas en tamaño, en forma, estructura, etc.).

Algunas plumas se han ubicado en determinados sectores de los tocados para otorgarle un ornamento especial, convenientemente expuesto, pero en otras ocasiones se han incorporado plumas diferentes a las que las rodean, en forma aislada e incluso escondidas, en sitios que al menos sin un movimiento que las exhiba, permanecen ocultas a la vista. Es posible que ello revista un sentido o simbología particular, ya que muchas de estas plumas son de colores radicalmente diferentes a las que las están cubriendo en ese sitio del tocado.

Todas las aves involucradas pertenecen al grupo de No Passeriformes (es decir, los no

pájaros, aves generalmente de tamaño grande o mediano y voces no melodiosas –esto debido al poco desarrollo de su órgano fonador: la siringe-). De este grupo, algunas aves no vuelan (como por ejemplo, los ñandúes y los pingüinos). En contraposición, los llamados Passeriformes (de los cuales no hemos hallado plumas en los tocados ishir), son aves generalmente pequeñas, todas voladoras y con desarrollo notable de la siringe, lo que les permite emitir voces mucho más melodiosas, complejas y variables. Ejemplos de estas aves son los zorzales, los jilgueros, las monteritas, calandrias, golondrinas, etc. En todos los casos se trata de aves autóctonas de la República del Paraguay.

Especies determinadas

Se mencionan a continuación las diferentes especies que se utilizaron en ambos tocados y que lograron ser determinadas en nuestro estudio. Aquellas que no pudieron ser determinadas representan un mínimo porcentaje de las plumas utilizadas por los artesanos (chamanes) en la confección del tocado. De todas maneras, estimamos los grupos de especies (familias) a las que podrían pertenecer, con base en nuestros conocimientos y la consulta bibliográfica o comparación con ilustraciones y fotografías de diferentes especies. Previamente a la enumeración y ficha de cada especie determinada se presenta una caracterización sintética de la familia ornitológica a la que pertenecen, consignando número de especies presentes en Paraguay, número de especies que habitan en la región del pueblo Ishir, características generales de dichas aves, sus hábitos y costumbres principales, así como los ambientes en que viven y otros detalles que hemos considerado de interés.

Hemos confirmado para ambos tocados la existencia de plumas de al menos las siguientes seis especies: pato bragado o criollo, garza blanca, garza mora, charata, burgo, loro hablador y espátula rosada (que detallamos a continuación).

Anatidae

Esta familia agrupa a los patos, los cisnes, los gansos y otros. En Paraguay se cuentan dieciocho especies. En la región donde vive el pueblo Ishir se hallan al menos nueve especies.

- **Pato bragado** (*Cairina moschata*): Se trata de una de las dos especies de patos más grandes y robustos del Gran Chaco (puede alcanzar los 80 cm de longitud y tiene una envergadura alar notable). Los machos presentan una excrescencia de piel notable sobre el pico, mucho menor o ausente en las hembras. Es un pato muy apreciado por su carne. Se ha enraizado mucho debido a la cacería de que es objeto desde tiempos inmemoriales, especialmente en regiones donde encuentra su límite de distribución, como en el centro-norte de la Argentina. Habita en humedales de zonas boscosas y áreas de sabana. Se lo conoce también en otras regiones de Sudamérica como “pato real”, “pato picazo” o “pato criollo” o simplemente “bragado”. Se trata de un pato algo escaso, aunque frecuente de observar en los ambientes correctos, y resulta una especie fácil de identificar por su enorme tamaño y rasgos característicos.

Ardeidae

Son las garzas, mirasoles y hocóes. Hay catorce especies en Paraguay. En la región donde vive el pueblo Ishir se pueden encontrar todas las especies de garzas registradas para el país, siendo muy rara una de ellas.

- **Garza blanca** (familia *Ardeidae*): Ave grande y completamente blanca de hábitos palustres (en cuerpos de agua con vegetación). Si bien suele andar en forma solitaria cuando se traslada o se alimenta, durante la época reproductiva forma colonias reproductivas numerosas y muy bullangueras. Se alimentan de peces, anfibios, reptiles e invertebrados. Esta especie se halla presente en humedales (o sus proximidades) de todo el país. Se trata de un ave frecuente y fácil de observar e identificar.
- **Garza mora** (*Ardea cocoi*): Es la garza más grande de la región del Cono Sur. Su coloración general es gris plomo con detalles en negro y blanco. Se la encuentra en humedales de todo Paraguay. Es una garza solitaria. Se trata de un ave bastante abundante, fácil de observar e identificar. Tanto esta especie como la garza blanca se alimentan de peces, anguilas, serpientes, anfibios e invertebrados.

Cracidae

Aves exclusivas del continente americano. Son las pavas de monte, parientes de los faisanes. La de mayor distribución es la charata, frecuente en la región chaqueña.

En Paraguay se han registrado seis especies de esta familia. En la región donde vive el pueblo Ishir se hallan tres especies.

- **Charata** (*Ortalis canicollis*): Se trata de la pava de monte típica de la región chaqueña, especialmente el Chaco Seco, donde habita bosques y sabanas y se la puede observar en grupos de varios individuos y escuchársela vocalizar fuertemente, especialmente por la mañana y el atardecer. Su nombre vernáculo es onomatopéyico (remeda su vocalización). Es una de las especies de la familia presentes en Paraguay (existen otras cinco en el país, todas más grandes y robustas y todas con menor distribución en el territorio). La charata es la más pequeña de este grupo de aves. Se trata de animales bullangueros que andan en grupos (gregarias), tanto mientras se alimentan como cuando procuran un sitio donde refugiarse o descansar por las noches. Es una especie buscada y cazada por su carne, al igual que el resto de las pavas de monte. Las charatas se alimentan de frutos, semillas, hojas, flores, invertebrados y pequeños vertebrados.

Momotidae

Lejanamente emparentados con los martines pescadores (que pertenecen a otra familia), habitan solo dos especies de este grupo en Paraguay: el burgo y el yeruvá. Son aves exclusivamente americanas, de aspecto peculiar y colores llamativos (incluso iridiscentes o tornasolados), aunque de actitud pasiva y hábitos ocultos. También se caracterizan por sus colas largas y peculiares, en algunas especies terminando en plumas con forma de “raqueta”. Son selváticas, arborícolas y nidifican en oquedades.

- **Burgo** (*Momotus momota*): Una de las dos únicas especies de la familia *Momotidae* presentes en Paraguay. Se trata de aves selváticas, de colores muy llamativos pero de actitud muy pasiva. Suelen permanecer ocultos en la vegetación cerca del suelo, en el estrato bajo, arbustivo. Por estas razones suele ser difícil de observar, aunque se lo detecta fácilmente por su característica voz. Tanto el burgo como el yeruvá (*Baryphthengus ruficapillus*), poseen voces bien singulares y notables. La

distribución de esta especie en Paraguay coincide en buena medida con el área que ocupa el pueblo Ishir, habitando bosques semihúmedos en el norte de Alto Paraguay y Concepción. En cambio, el yeruvá, habita el este de Paraguay en la Selva Paranaense o Mata Atlántica Interior (Región Oriental), ecoregión compartida principalmente con Argentina y Brasil. En uno de los tocados se han utilizado varias plumas de la cola de esta especie. Es una especie insectívora, aunque también puede consumir otros invertebrados e incluso vertebrados, como pequeños anfibios.

Psittacidae

Son aves cosmopolitas (pueden encontrarse especies en todo el mundo). Esta familia incluye a los loros y las cacatúas, ampliamente distribuidas en casi todo el mundo. Nidifican en huecos de árboles o en barrancas. Es una de las familias más diversas en especies en Sudamérica y a su vez en Paraguay, donde se han registrado unas veinte especies. En la región donde vive el pueblo Ishir y en área de influencia se hallan al menos quince especies.

- **Loro hablador** (*Amazona aestiva*): Es la especie de loro más emblemática de la región, si bien no quizás la más abundante. También es una de las más llamativas y emblemáticas por su plumaje y su voz. El verde intenso es el color predominante, pero en su plumaje se destacan detalles amarillo oro, celeste, rojo y naranja. Frecuentemente buscado como mascota, es habitual hallarlo en cautiverio en viviendas tanto del campo como en las ciudades, y apreciado desde la antigüedad por su capacidad para imitar sonidos humanos, incluso palabras. Es una de las tres especies del género *Amazona* presentes en el Paraguay. Su voz es un claro y cristalino “krreoo...” que repite a veces con insistencia, tanto posado como en vuelo. Posee además otras vocalizaciones. Como la mayoría de los loros, son gregarios (viven en grupos), pero forman parejas estables y esto puede notarse al observar una bandada en vuelo; se los ve volar de a pares. Habita en bosques, sabanas e isletas de monte, incluso en poblados rurales. De esta especie se han utilizado en ambos tocados, plumas de diferentes partes del cuerpo del ave: plumas remeras, caudales, plumón y plumas pequeñas de la frente o del “hombro” del ejemplar. Se alimentan casi exclusivamente de frutos y semillas duras del monte.

Threskiornitiidae

Son aves que están presentes en todo el mundo, aunque representadas por pocas especies. Son los íbices, cuervillos, espátulas y bandurrias. En Paraguay se encuentran seis especies de esta familia, todas representadas en la región del pueblo Ishir.

- **Espátula rosada** (*Platalea -Ajaja- ajaja*): es una de las aves más llamativas de esta familia y a su vez de toda la avifauna paraguaya. Se destaca su coloración rosada que puede ser más intensa en ciertos sectores del plumaje. Posee un curioso y largo pico, achatado verticalmente y ensanchado en la punta lo que le confiere aspecto de cuchara o espátula. Posee patas largas características, al igual que el resto de los miembros de esta familia. Habita en humedales de todo el país, donde se alimenta de pequeños invertebrados. Se la puede observar en forma solitaria (generalmente los ejemplares jóvenes, que son grises), pero es un ave que forma bandadas, a veces en compañía de cuervillos, bandurrias, patos u otras aves acuáticas.

Otras especies posiblemente utilizadas

Atajacaminos

Pertencen a la familia *Caprimulgidae*. Los caprimúlidos son los atajacaminos o “dormilones” (conocidos en el Viejo Mundo como “chotacabras”). Son aves que habitan generalmente selvas y bosques, aunque hay algunas que prefieren pastizales y matorrales. Son pasivas y su principal estrategia de defensa es el mimetismo; poseen un plumaje discreto y de diseño abigarrado, habitualmente de colores pardos, grises, con detalles en negro, en blanco o castaño, con plumas estriadas o barradas, lo que les confiere cuando se hallan inmóviles el aspecto al ambiente o el sustrato donde se encuentran. Son muy difíciles de observar salvo que vuelen o podamos iluminarlos con una linterna o las luces de un vehículo. Son de hábitos nocturnos y se alimentan particularmente de insectos, a los que capturan en vuelo.

Muy probablemente algunas de las plumas de diseño bataraz abigarrado, barrado de pardo oscuro y castaño pertenezcan a atajacaminos colorado (*Caprimulgus rufus*) y otras de barrado blanco y negro hasta la mitad aproximadamente y el extremo distal blanco liso pertenezcan a otra especie de atajacaminos: el ñacundá (*Podager nacunda*), ambas especies distribuidas en la región del pueblo Ishir.

En Paraguay se han registrado catorce especies de esta familia. En la región donde vive el pueblo Ishir se hallan al menos unas nueve especies.

NOTA: Es posible que algunas de las plumas pertenezcan en realidad a alguna de las muchas especies de inambúes de la región (familia *Tinamidae*), mal llamadas localmente como “perdices”.

Lechuzas

Pertencen a la familia *Strigidae*. Son aves cazadoras de hábitos nocturnos, aunque pueden encontrarse unas muy pocas especies activas tanto de día como de noche (como la lechucita de las vizcacheras). Es posible que algunas pocas plumas utilizadas en ambos tocados pertenezcan a alguna especie de búho o lechuza autóctonos de la región. Son aves cazadoras, muy buenas controladoras de las poblaciones de sus presas (grandes invertebrados, roedores y otros mamíferos pequeños o medianos, serpientes, pichones de aves, etc.).

Habitan en el territorio paraguayo dieciséis especies de lechuzas, de las cuales al menos seis se hallan en la región del pueblo Ishir.

Palomas

Pertencen a la familia ornitológica *Columbidae*. Es muy posible que las plumas utilizadas en ambos tocados (relativamente en bajo número o formando parte de detalles) correspondan a especies del género *Columba* (las palomas más grandes de la región y pertenecientes al género típico de esta familia de aves). Quizás también haya plumas caudales de palomas de monte (género *Leptotila*), conocidas como *yerutíes* o *bumbunas*. Se alimentan de semillas y ocasionalmente frutos y pequeños invertebrados. Dieciséis especies de palomas habitan el Paraguay. En la región donde vive el pueblo Ishir y zonas

aledañas se encuentran al menos once especies.

Rapaces diurnas

Algunas plumas ubicadas en forma solitaria en ambos tocados podrían pertenecer a alguna especie de ave rapaz diurna (familias *Accipitridae* y *Falconidae*). Son aves que consumen presas a las que capturan vivas. Son aves de plumaje compacto, alas generalmente largas y anchas, musculatura fuerte, picos ganchudos y grandes, al igual que garras poderosas. De vuelo rápido y a veces acrobático, son los predadores por excelencia en el mundo de las aves.

Una de las plumas halladas en uno de los tocados podría pertenecer al *guaicurú* o halcón reidor (*Herpetotheres cachinnans*), una especie de halcón pequeño habitante típico de las sabanas chaqueñas, bastante frecuente de observar.

Nota final: En el resto de las piezas que componen el conjunto de arte plumario del pueblo Ishir, presentes en la colección del Museo, suelen repetirse mayormente las mismas especies utilizadas en los tocados ceremoniales, agregándose en algunos casos plumas de ñandú (*Rhea americana*), de cigüeñas (familia *Ciconidae*), otros patos diferentes al bragado, otros loros, además del loro hablador y de diferentes especies de palomas.

Aves doradas, plantas plumarias y ojos alados. Vías para interpretar la iconografía aviaria en Tiwanaku

Juan Villanueva Criales¹

Resumen

Este texto considera las imágenes y objetos alusivos a aves y plumas del contexto Tiwanaku. Lo hace desde una perspectiva semiótica, triádica, que permite considerar no solo a los íconos como entidades aisladas, sino inscribirlos en redes de asociaciones significativas. De esta manera, planteamos potenciales significados, simbólicos, indéxicos e icónicos, que enlazan a los íconos con plumas, colores, aves, plantas e incluso experiencias. Mediante este encadenamiento de conceptos y materiales intentamos interpretar, tentativamente, un dominio delimitado por el dibujo de partes anatómicas de aves, el color amarillo o dorado, y sustancias, conceptos o fenómenos atmosféricos relacionados al brillo y a lo alto.

Aunque el resultado de este trabajo es una serie de hipótesis de vinculación significativa en el contexto Tiwanaku, tal vez sea más importante que estas ideas permiten reflexionar acerca del carácter no absoluto, por ejemplo, de la separación entre el mundo animal y el vegetal, o acerca del carácter frecuentemente polisémico y deliberadamente ambiguo de ciertos íconos. Estas reflexiones podrían ser de utilidad en la interpretación iconográfica no solamente Tiwanaku, sino andina en general.

Palabras clave: Tiwanaku, iconografía, semiótica, arte plumario, Andes centro-sur.

Introducción y preludio

Este texto es un ejercicio interpretativo por ligar semióticamente varios dominios iconográficos y materiales relacionados con aves y plumas en Tiwanaku (ap. 500 – 1100 d.C.). Trabajamos con el convencimiento de que la consideración de muchos dominios vinculados a “lo aviario” en Tiwanaku es fundamental para otorgar a nuestras interpretaciones un contexto tan plausible y abarcador como nos sea posible.

¹ Licenciado en Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), La Paz. Magíster y Doctor en Antropología, Programa de Postgrado Universidad Católica del Norte/Universidad de Tarapacá, Arica. Jefe de la unidad de Investigación, Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz. Intereses investigativos: arqueometría y semiótica de la cerámica andina prehispánica; arqueología de la muerte y paisaje; antropología del objeto y estudios materiales contemporáneos. Correo electrónico: juan.villanuevacriales@gmail.com.

Entonces, nos centramos en las manifestaciones aviarias y plumarias en Tiwanaku desde una perspectiva semiótica amplia, que considera como signos no solamente los íconos presentes en cerámica, textiles o escultura; sino los objetos en sí, ciertas entidades animales y vegetales del contexto Tiwanaku, e incluso ciertos atributos como el color o el brillo.

Considerar esta base amplia de signos contextualizados es posible gracias a la aplicación de la semiótica triádica de Peirce (1975), que considera tres posibilidades de relación entre un objeto o referente y el consiguiente *interpretans* (usualmente llamado el significado) del *representamen* o parte visible del signo. Estas tres posibilidades de relación son la icónica (relación por similitud), la indéxica (relación por consecuencia o contigüidad) y la simbólica (relación por convención).

La fluidez que plantea el propio concepto de semiosis infinita de Peirce, por el cual un *interpretans* puede ser el *representamen* de otro signo y así sucesivamente, es asimismo un aspecto fundamental a nivel metodológico que nos permite cruzar irrestrictamente del dominio iconográfico al de los objetos y al de los conceptos.

Así, esta disquisición toma la forma de una serie de planteamientos hipotéticos, siempre tentativos, pero necesarios para disparar procesos hermenéuticos que nos dirijan eventualmente a una comprensión —o a una interpretación aceptable en nuestro contexto— del fenómeno de las imágenes de plumas y aves en la iconografía Tiwanaku.

Evidentemente, acercarse a los mundos de significado pasados es un desafío sumamente grande para el arqueólogo. Sin embargo, considero que formas de significar determinados objetos, íconos o atributos que estén documentados etnohistóricamente o etnográficamente permiten un punto de partida hacia la comprensión hermenéutica, gradual, de estos fenómenos. En ese sentido, diferentes formas de significar o de clasificar los signos y significados sirven como puntos de quiebre, que nos permiten superar modos de interpretar la herencia modernista que solemos dar por absoluto.

Para mí, el punto de partida que motiva esta hipótesis de relación semiótica es una referencia etnográfica actual. Cabe notar, además, que la misma no es precisamente contextualizada debido a que no procede del altiplano, sino de las Tierras Bajas. No la empleo con la intención de plantear un razonamiento analógico, sino solamente como un elemento inspirador.

A fines del 2014, en San Ignacio de Moxos, averiguábamos las razones por las cuales las personas se resistían aún a incorporar plumas sintéticas en los célebres tocados radiados del machetero, empleados en el *Ichapekene Pesta* o Carnaval de Moxos. Finalmente, razonábamos, las plumas sintéticas tienen la misma forma y color de las plumas de paraba tradicionalmente empleadas en dicho tocado. “Es que no es el color el problema, es el brillo”, indicó nuestra entrevistada. En efecto, era el brillo tornasolado de las plumas bajo el sol lo más importante en el tocado de estos guerreros solares ignacianos. ¿Podría haberse aplicado algún principio similar a las plumas en Tiwanaku?

Cabezas con plumas y aves doradas

La pregunta anterior es de muy difícil contestación, entre otros factores debido a que muy escasas plumas de los siglos VI a XII han sobrevivido a los vaivenes climáticos del altiplano. De hecho, aún en regiones más secas donde llegó la influencia Tiwanaku, como el norte de Chile o el sur del Perú, los tocados plumarios son infrecuentes en las colecciones procedentes o de estilos similares a aquellos del altiplano del Titicaca. Este patrón ya no se debe a problemas de preservación, pues tocados textiles fabricados con lana de camélido como los ya célebres gorros de cuatro puntas han sido plenamente identificados en estas regiones (Berenguer, 2007). En las mismas, las plumas se ubican profusamente, por contraste, para el Intermedio Tardío y asimismo para tiempos inkaicos².

El material “brillante” por excelencia al interior del repertorio Tiwanaku es sin duda el oro, y es acá donde el paralelismo con las plumas comienza a tomar forma. Un cantidad importante de piezas de oro Tiwanaku afectan, estilizadamente, formas plumarias. De hecho, todas o casi todas son empeladas a manera de diademas para la frente, o bien son placas o alfileres destinados a ser cosidos o insertos en tocados cefálicos, probablemente textiles (Sagárnaga, 1995). Objetos de este tipo han sido reportados tempranamente

(Bennett, 1936, Posnansky, 1946) y forman parte de las colecciones del Museo Nacional de Etnografía y Folklore y del Museo de Metales Preciosos Precolombinos (Salvatierra y Mensias, 2012, Mensias, 2012), incluyendo, por ejemplo, al célebre conjunto de oro de San Sebastián, Cochabamba. También han sido detectados estos objetos en varios contextos de San Pedro de Atacama, en el norte grande de Chile (Tamblay, 2004).



Figura 1. Especímenes de diadema con forma plumaria del MUSEF

La relación de las plumas con la región cefálica se hace más fuerte si pensamos a la pluma, en términos semióticos, como un índice del ave. En efecto, gran parte de los tocados textiles Tiwanaku o gorros de cuatro puntas portan cabezas o alas de ave en su iconografía, lo que se hace visible tanto en ejemplares reales (Berenguer, 2007; Owen, 1997) como

en evidencias indirectas figuradas, por ejemplo, en vasos-retrato cerámicos (Posnansky, 1946). Entrar al ámbito de las evidencias indirectas de plumas, ya en el dominio de la iconografía Tiwanaku, nos permite constatar un aspecto notable: las imágenes humanas frontales, que suelen denominarse “Personaje Frontal con Báculos” o “Dios de los Báculos”, que son sin marcadores iconográficos preponderantes de la litoescultura más conocida de Tiwanaku, como la Puerta del Sol o la estela Bennett (Agüero et al., 2003; Portugal Ortiz, 1998), portan de manera casi invariable un ícono de pluma sobre la frente.



Figura 2. Gorros de cuatro puntas con motivos aviarios. Fuente: De izquierda a derecha, Berenguer .2007; Owen. 1997; MUSEF, 2014.

Este hecho no se constata solamente en el dominio escultórico, sino asimismo en las tallas de madera (Llagostera, 1995), la textilería (Conklin, 1983, Agüero, 2007) y la cerámica (Korpisaari y Pärssinen, 2011). Cuando el dibujo figura al Personaje Frontal de cuerpo entero, la pluma se concreta en la parte superior de la aureola o corona radiada; en cambio, cuando el motivo se reduce solo al rostro radiado frontal, las plumas pueden aparecer en los cuatro lados de la aureola. El ícono también aparece con cierta profusión en los tocados cefálicos de los llamados Personajes de Perfil (ver Agüero et al., 2003 y Llagostera, 1995).

La colección de cerámica Tiwanaku de la isla Pariti refuerza de modo indirecto la conexión propuesta entre aves y cabezas humanas. Los *t'inkeros* o ceramios arriñonados de Pariti llevan pintados en el exterior dos posibles composiciones iconográficas: cabezas de ave adjuntas a elementos escalonados o cabezas humanas dispuestas en sucesión³. En el conjunto de 11 fuentes rojas con pedestal⁴, el ícono de voluta es el más común (10 piezas lo llevan frente a una pieza con cabezas humanas), pero en cuatro casos las volutas son separadas por una estilizada cabeza triangular, que puede ser humana o de ave (Villanueva y Korpisaari, 2012). Otras dos piezas que figuran a estas aves, en esta ocasión modeladas,

presentan pequeñas cabezas humanas muy estilizadas, incisas, sobre el cuerpo y las alas. Su afinidad con el Rostro Frontal es notoria porque llevan aureolas radiadas en torno a la cabeza, con una pluma en la parte superior.

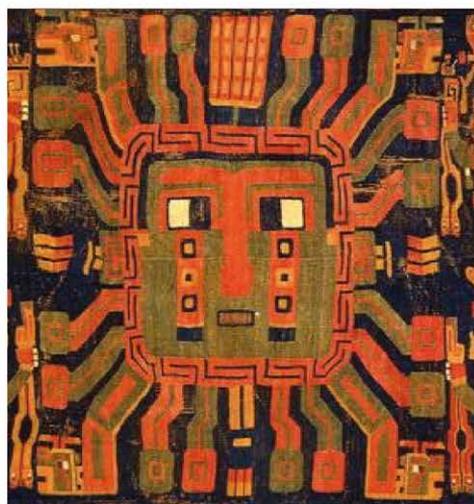
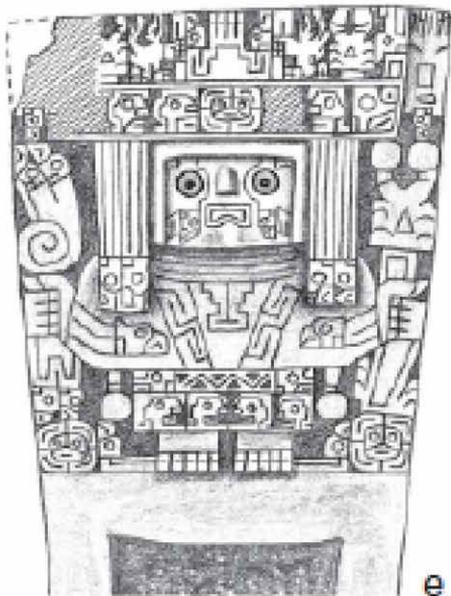
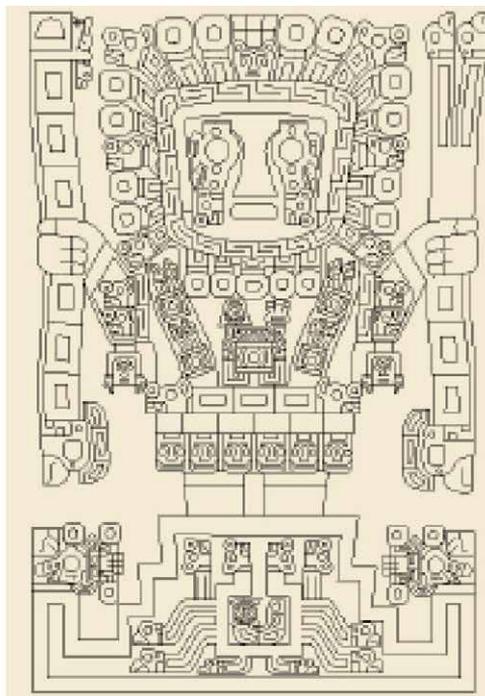


Figura 3. Ejemplos de ícono de pluma cefálica en rostros frontales. Fuentes: Izquierda, Llagostera, 1992; centro arriba, Berenguer, 2000; centro abajo, Berenguer, 2000; derecha arriba, Young-Sánchez, 2004; derecha abajo, fotografía de J. Sagárnaga.

Sin embargo, más allá de esto e ingresando en el ícono de pluma cefálica frontal, el mismo está construido de modo casi invariable por tres plumas (a veces más) que nacen de un elemento elíptico. El ícono es exactamente el mismo que ha sido documentado abundantemente en la iconografía Tiwanaku como la cola de personajes ornitomorfos o híbridos de ave con felino, humano u otras especies animales.

En la colección de cerámica de Pariti, tal vez una de las muestras más abundantes de imágenes de felinos y aves para la arqueología de Tiwanaku, este ícono oblongo del que se desprenden tres apéndices puede interpretarse fácilmente como una cola de ave, como sugiere un análisis de toda la cerámica roja de la ofrenda de Pariti⁵. A diferencia de los felinos, que son dibujados con todos sus elementos anatómicos (patas y cola), las aves en la colección de Pariti y en mucha de la iconografía Tiwanaku suelen ser reducidas a un símbolo



escalonado, cuyo remate es una cabeza de ave⁶. Sin embargo, en un momento posterior de hibridación entre felino y ave, que se da especialmente en las escudillas de la colección de Pariti, los felinos adquieren elementos anatómicos de ave que incluyen alas, cola y cabeza. Es entonces que el ícono plumario de cola de ave hace su aparición (Villanueva, 2006).

Figura 4. Transiciones e hibridaciones entre felino gris y ave amarilla en cerámica de Pariti Fuente: dibujos de J. Villanueva.

Abordando la dualidad felino/ave en Tiwanaku, autores anteriores identificaron a estos animales respectivamente, como cóndor y puma (Posnansky, 1946 y Manzanilla et al., 1995). Predomina en esta noción la idea de que los pueblos escogen como emblemas dignos de veneración a animales feroces, sobrecogedores y atemorizantes, a la usanza de los leones y águilas de la heráldica europea, o bien de las águilas y jaguares de las sociedades mesoamericanas. Sin embargo, la conexión altiplánica con los animales puede responder más a metáforas entre el color y una fenomenología de los cambios climáticos y atmosféricos, aspecto que desarrollamos en seguida.

Una de las ventajas que ofrece el estudio de la iconografía Tiwanaku a partir de cerámica o textiles, frente a sus manifestaciones grabadas en piedra o madera, es la posibilidad de

5 Que incluye vasos prosopomorfos, escudillas grandes y pequeñas, vasos *keru*, *t'inkeros* y botellones (Villanueva y Korpisaari, 2012).

6 De modo interesante, la cabeza de ave mira siempre hacia arriba, reforzando el vínculo con lo alto. Cuando se da la hibridación entre el felino —que mira hacia el frente— y el ave, uno de los primeros efectos del felino es imitar la postura del ave apuntando hacia arriba con la cabeza, para posteriormente adquirir cabeza de ave (Villanueva, 2006).

vincular íconos con colores. En el caso de Pariti, el ave y el felino forman una dualidad, en la que el felino es siempre de color gris y el ave de color amarillo. En otras ocasiones se ha subrayado la identificación del felino gris como el gato montés andino o *titi* (*Oreailurus jacobita*) con base en el color gris de la piel, con pecho blanco y larga cola listada en negro. *Titi* es, de hecho, el término aymara para el color gris, planteando vínculos metafóricos con el color de las nubes cargadas —el gato montés es vinculado con el granizo por Paredes (1920) — y con las aguas del Titicaca (Alconini, 1995, Villanueva, 2006).

En virtud de esta dualidad, el color amarillo dorado del ave Tiwanaku podría aludir fácilmente al oro, el brillo o la luz solar. Sin embargo, su identificación taxonómica resulta más dificultosa, en vista de que no muchos elementos del cuerpo son efectivamente figurados en los dibujos de ave. La ausencia de crestas o collares de plumas en la imagen de cabeza de ave amarilla implica muy probablemente que esta ave, a diferencia de lo sugerido por Posnansky, no es un cóndor. Existen imágenes de cóndor en la iconografía Tiwanaku, e incluso de elementos característicos como la cresta y el collar blanco de plumas por separado integrando composiciones “monstruosas” o fantásticas. Asimismo, aunque de modo excepcional, los ñandús o *suris*, ibis y flamencos o *pariguanas* forman parte de la iconografía pintada de Tiwanaku, complementándose con las diferentes especies de patos que suelen ser más bien representados en técnica modelada. Sin embargo, ninguna de estas aves se corresponde con el ave amarilla, cuyo ámbito de aplicación como ícono es sumamente amplio y casi ubicuo en la iconografía más común de Tiwanaku.

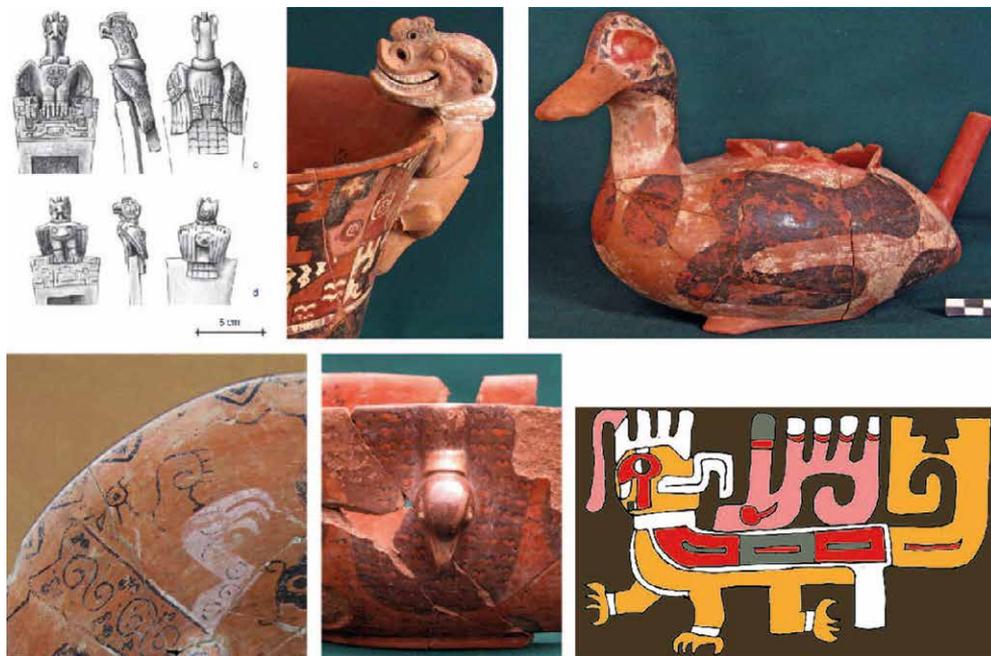


Figura 5. Diversas imágenes de aves en iconografía Tiwanaku. Fuentes: Izquierda arriba, Llagostera, 1992; fotografías de J. Sagárnaga y A. Korpisaari; derecha abajo, dibujo de J. Villanueva.

El ave en cuestión tiene el pico alargado de un ave rapaz, probablemente de las familias *accipitridae* (águilas) o *falconidae* (halcones). A nivel de especies, los candidatos más probables son el águila mora (*Geranoaetus melanoleucus*) llamada *paka* o *anka*; el gavilán común (*Buteo polyosoma*) llamado *paka* o *mamani*; y la *maría* (*Phalcoboenus megalopterus*) llamada *kjarka* o *allkamari* (ver Flores y Capriles, 2010). La característica común a estas aves es la posibilidad de tener un plumaje pardo, especialmente en individuos juveniles; en el caso del *allkamari*, el ápice blanco de la cola podría indicar fuertes similitudes con el ícono de cola del ave Tiwanaku en ciertas versiones, donde las puntas de las plumas son blancas.



Figura 6. Ejemplares de aves doradas del altiplano: izquierda, *paka*; centro, *mamani*; derecha, *allkamari*

Algunos elementos etnohistóricos parecen implicar que las águilas y halcones tuvieron significados importantes en momentos prehispánicos. Por ejemplo, existen datos arqueológicos que sugieren continuidad poblacional entre Tiwanaku y los posteriores habitantes de la cuenca sur del Titicaca y la mitad norte del altiplano central (Albarracín, 1996). Para el siglo XVI, estas regiones estaban nucleadas bajo el denominativo de Pacajes o *paka - jaqui*, hombres águila.

En cuanto a los halcones, ya Alconini (1995) refiere que el rito de partir en dos un *waman* estirándolo por las alas era llevado a cabo por el Inka y el jefe de un pueblo incorporado al Tawantinsuyu como manera de concretar una alianza. El apellido Huamán o Guamán es aún hoy muy importante en regiones quechuas del antiguo Chinchaysuyu, cabe recordar, entre otros, al cronista Guamán Poma de Ayala (1615), que refiere al halcón o *waman*, junto al puma, como los “emblemas heráldicos” de dicha región del Tawantinsuyu. En su versión aimara, *mamani*, es uno de los patronímicos indígenas más extendidos por el altiplano boliviano. Bertonio dice: “Mamani kunturi mayqu. Halcón como rey de los pájaros... Y también un señor de muchos vasallos” (1612: 405)

Todas estas referencias nos permiten notar que la importancia de las águilas y halcones en la región altiplánica lacustre, como emblemas políticos y de identidad social así como patronímicos, no debe ser subestimada. El color pardo que tienen estas aves en su etapa juvenil y la obvia relación con los cielos pueden haber generado vínculos metafóricos con las alturas, el brillo solar y la luz, ideas que se manifestarían en el símbolo del ave amarilla

escalonada. Al mismo tiempo, los vínculos con la parte superior del cuerpo, la cabeza, permitirían explicar el uso de las plumas cefálicas de oro y las relaciones entre iconografía aviaria y tocados cefálicos textiles en Tiwanaku.

Plantas con plumas y ojos alados

Sin embargo, el ícono de pluma cefálica triple o “cola de ave” tiene algunas permutaciones bastante ambiguas e inquietantes cuando lo vemos en el contexto general de la iconografía Tiwanaku. Por un lado, este ícono aparece frecuentemente asociado a estructuras dendríticas, a manera de plantas o flores que brotan, sea de cabezas humanas frontales que parecen actuar como semillas o raíces, sea del lomo de motivos que figuran a camélidos domésticos. Estas relaciones se dan tanto en composiciones complejas como la estela Bennett (Portugal Ortiz, 1998), como de manera aislada en tabletas de madera talladas y grabadas documentadas en San Pedro de Atacama (Llagostera, 1995, 2006⁷; Torres, 1984).

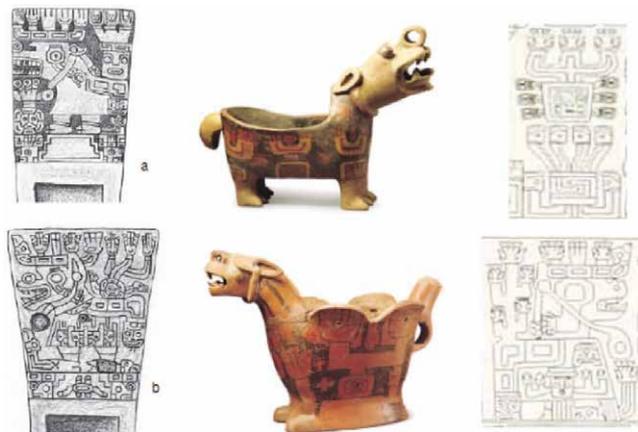


Figura 7. Plumitas brotando a manera de plantas en iconografía Tiwanaku. Fuente: Izquierda, Llagostera, 1992; centro y derecha, Berenguer, 2000.

Desde la cosmovisión occidental los dominios animal y vegetal se encuentran mutuamente excluidos, al punto que la idea de que las plumas “florezcan” se hace sumamente extraña. Sin embargo, debemos recordar que la separación entre reinos animal y vegetal es muy europea y moderna, y debido al trabajo de Linneo en el siglo XVIII. Algunas revisiones etnográficas nos sugieren que, de hecho, es común en las sociedades americanas establecer vínculos metafóricos entre las plumas, pelaje o cabellera, y los tallos, hojas y flores. La propiedad del crecimiento a partir de una superficie, el acto mismo de brotar, es lo que permite esta conexión semiótica. Por ejemplo, entre los moxeños trinitarios se ha registrado que las plumas se consideran el cabello de las aves, implicando un potencial traspaso de características y poderes al emplearse plumas en los tocados cefálicos humanos (Querejazu Lewis, 2008).

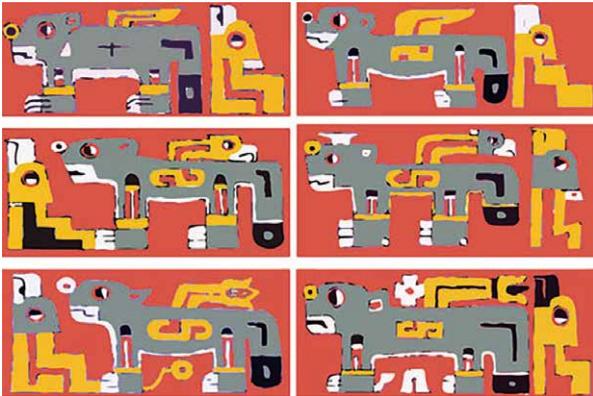
Un ejemplo etnográfico más cercano es el de los aymaras de Isluga, norte de Chile, para quienes Dransart (2002) sugiere la existencia de un círculo de mutua alimentación entre

7 Llagostera (2006:10, fig. 10) refiere cinco ejemplares de tabletas con imágenes de camélidos dentro del conjunto de tabletas Tiwanaku de San Pedro de Atacama, Norte Grande de Chile. Indica que todos ellos se adscriben al mismo tipo, incluyendo apéndices que clasifica como fitomorfos.

las aguas que alimentan la tierra, la generación de los pastos y el consumo de estos pastos por las llamas para generar la lana empleada en el tejido. Es muy presente la metáfora de los pastores andinos al denominar “flores” a las llamas y adornarlas con flores textiles en momentos determinados del año.

Las similitudes entre flor y pluma son notorias en el vocabulario de Bertonio (1612), en términos como: “*Wayta*: Plumaje, flor y cualquiera cosa que se pone en lugar de penacho (...). *Yawa*: Una lanza o partesana sin hierro, en cuyo lugar ponían plumajes o flores (...) *Panqara*. Flor o pluma o cualquiera otra cosa que sirve de plumaje en el sombrero”. Más aún, la partícula *chasiña* se emplea indistintamente para “Echar plumas, cuernos, vello, barba, uñas, espigas y cualquiera cosa que nace: *Ch’akhachasiña*, *waxrachasiña*, *phüchasiña*, *ñukhuchasiña*, *silluchasiña*, *pawrächasiña*” (1612: 155). Así, el aspecto de brotar o nacer parece común a las entidades del mundo animal y vegetal.

Para poner ejemplos arqueológicos, las manifestaciones iconográficas que mezclan elementos vegetales y animales han sido puestas de relieve, recientemente, en el complejo La Aguada del noroeste argentino, contemporáneo a Tiwanaku (Marconetto, 2015). La ligazón entre el ámbito aviario y el vegetal también se encuentra en la propia cerámica de



Pariti de modo bastante explícito cuando miramos varias imágenes de felinos grises provistos de alas doradas: en algunos casos, estas alas rematan en cabezas de ave; en otros, en mazorcas de maíz (Villanueva, 2006).

Figura 8. Permutaciones entre ala dorada, cabeza de ave y mazorca de maíz en cerámica de Pariti. Fuente: Dibujos J. Villanueva

Tomando en cuenta el principio de que el mundo animal y vegetal no están separados taxonómicamente en el mundo prehispánico, o al menos no del mismo modo que en la concepción occidental, existe una planta cuyas hojas son sumamente similares, morfológica y estructuralmente, a las de una pluma: el sebil (*Anadenanthera colubrina*), especie vegetal psicotrópica propia de las estribaciones vallunas orientales de los Andes. La relación icónica entre la pluma y el sebil también se desarrolla, como veremos, en la iconografía Tiwanaku.

Una definición del sebil como ícono proviene del estudio de la iconografía de Wari, entidad social contemporánea a Tiwanaku centrada en la sierra central del Perú y que comparte con Tiwanaku ciertas características iconográficas. Desde la cerámica y textilera Wari, Knobloch (2000) ha identificado persistentemente un ícono que figura vainas o semillas de *Anadenanthera colubrina*, variedad sebil, cuyas características centrales son líneas quebradas a manera de chebrones y apéndices rematados en círculos huecos.

Cruzando en algunos casos al ámbito de las manifestaciones iconográficas Tiwanaku, Knobloch interpreta como sebil a varios íconos que bien podríamos insertar dentro de la categoría cola de ave.

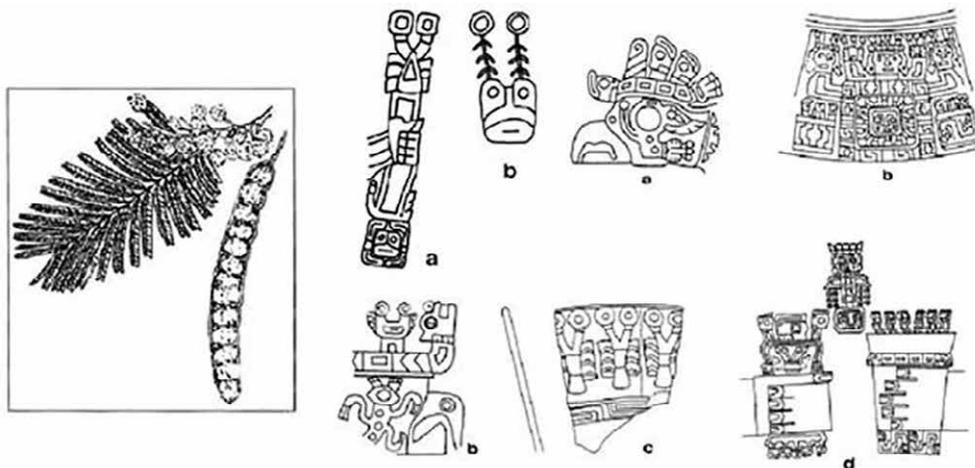


Figura 9. Izquierda, hoja y vainas de sebil. Derecha, varios íconos interpretados como sebil por Knobloch (2000) para materiales Tiwanaku.

Formas similares a colas de ave ha sido interpretada como iconografía relacionada al consumo de psicotrópicos en las tabletas de San Pedro (Berenguer, 1987), y a la vez, íconos que fácilmente podrían ser interpretados como sebil desde la definición de Knobloch aparecen en posición de cola de ave en la cerámica de Pariti. En esta colección, la forma de cola de ave puede ser la de un ícono oblongo con apéndices cuadrangulares a manera de las diademas de plumas o bien con apéndices rematados en pequeños círculos huecos a la manera del ícono sebil de Knobloch, sugiriendo que ambas ideas son fácilmente permutables. Consideramos posible que una de las riquezas de este ícono o de esta familia de íconos estribe precisamente en su cualidad polisémica; la estilización del dibujo Tiwanaku —y probablemente también Wari— permitiría generar imágenes deliberadamente ambiguas, mediante la cual puede hacerse referencia a conceptos diferentes, aunque vinculados en términos semióticos.

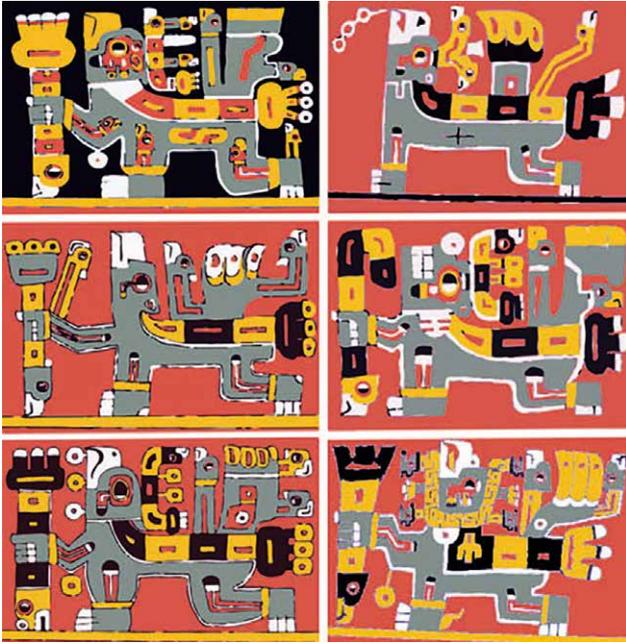


Figura 10. Híbridos entre felino y ave en cerámica de Pariti. Nótese que el ícono de la cola permuta entre formas parecidas a la pluma cefálica (derecha) o al sebil (izquierda). Fuente: Dibujos J. Villanueva.

Algunos de los íconos que Knobloch interpreta como sebil dentro del corpus Tiwanaku, al igual que otros íconos aviarios como alas o cabezas de ave, se asocian frecuentemente a los “lagrimones” que caen de los ojos bipartitos de personajes frontales o de perfil. Es importante recordar la abundancia de imágenes aviarias, incluida la cola de ave o sebil, en soportes cuya función era precisamente el consumo de sustancias psicotrópicas, principalmente tabletas de madera del norte grande de Chile.



Figura 11. Ejemplos de rostros frontales con lagrimones alados o rematados en cabezas de ave. Fuente: Detalles de fotografías de J. Sagárnaga y A. Korpisaari; derecha, dibujos de Posnansky, 1945.

Considerar los efectos fisiológicos que tiene la *Anadenanthera colubrina* sobre el organismo humano a través de su principio activo, la bufotenina (5- hidroxidimetiltriptamina), podría echar algunas luces más sobre su relación con los ojos. Experimentaciones realizadas por Ott y por Torres (2001) mostraron que la bufotenina tiene efectos visionarios marcados. La inhalación nasal de 100 mg de bufotenina conllevó patrones geométricos serpenteantes y brillantes, acompañados por sinestesia a los cuatro minutos. A los 15 minutos, una pesadez notable de miembros y presión ligera sobre todo el cuerpo y luego un período de desorientación espacial y temporal pronunciadas, seguidas nuevamente por la visión de patrones geométricos (Torres y Repke, 2006). Ott (2001) reportó la percepción a ojos cerrados de patrones anulares coloridos y serpenteantes.

Experimentos más tempranos se basaron en la inyección de bufotenina, técnica que a diferencia de la inhalación nasal no estaba disponible en tiempos prehispanicos. De todos modos, este experimento mostró que tras una dosis de 4 mg de bufotenina se observaban puntos rojos y morados, y tras 2 minutos una veladura visual de color amarillo, similar en efecto a mirar a través de un filtro ocular (Fabing y Hawkings, 1955).

Los aspectos de brillo y coloración amarilla podrían estar vinculados, entonces, al uso de la *Anadenanthera* como psicotrópico. De esta manera, retornamos al concepto de brillo en las plumas de oro de Tiwanaku con el que iniciamos esta indagación. Un lazo semántico más podría fortalecer esta noción: el nombre quechua de la *Anadenanthera colubrina* variedad sebil, *vilca*, es también un apelativo para el propio sol, anterior según la etnohistoria al nombre *inti*; asimismo, algunos mitos amazónicos ligan esta planta con el semen del sol (Mardones, 2012).

Muchas imágenes Tiwanaku han sido interpretadas anteriormente como imágenes chamánicas y vinculadas por tanto con la noción de un tránsito entre diferentes planos de conciencia, facilitado por el consumo de psicotrópicos. Particularmente, el ícono de cola de ave o sebil fue interpretado como una emanación de fluidos por la boca que es usual desde la etnografía del consumo de *Anadenanthera* (Berenguer, 1987). En todo caso, las propiedades de vuelo y aguda visión de las aves rapaces parecen entablar una fuerte asociación con los viajes psicotrópicos y los poderes transformativos del chamán⁸.

La presencia de elementos anatómicos aviarios como componentes de figuras híbridas entre humano, ave y felino es una constante en las imágenes humanas de perfil, frecuentemente interpretadas como chamanes. Otro elemento que refuerza la idea del vínculo entre las plumas, la cabeza y lo chamánico es provisto por la misma colección de Pariti. En el vaso cerámico de fondo negro PRT0086 puede observarse una aplicación modelada externa, que figura a un personaje humano con cuerpo de felino y un tocado cefálico rematado en dos grandes alas. De esta manera, metafóricamente, el viaje psicotrópico del chamán hace referencia al vuelo, a las regiones altas del mundo evocadas por el vuelo de las aves, del mismo modo que las plumas pintadas o trabajadas en metales preciosos hacen referencia constante a las regiones altas de la anatomía humana.

8 Para una amplia compilación de referencias etnográficas al respecto entre grupos amazónicos y chaqueños, ver Torres (1984).



Figura 12. Izquierda, ícono de pluma o sebil brotando de la boca de figuras en posible éxtasis chamánico. Derecha, figura humano-felínica con alas en la cabeza de la colección de Pariti. Izquierda y centro, Llagostera, 1996; derecha, fotografía de J. Sagárnaga.

A manera de conclusiones

Hemos planteado la posibilidad de que en tiempos de Tiwanaku haya existido una familia de conceptos ligados icónica o indécicamente y que aglutinarían elementos tales como el brillo solar, el color dorado, el oro, el brillo de las plumas y del oro, las plumas de las aves, la cabeza humana, el crecimiento o florecimiento del pelo, hojas con forma de pluma, sustancias psicotrópicas vegetales y la percepción psicotrópica del color amarillo, patrones brillosos y sensación de vuelo. Sugerimos que el color y el dibujo habrían permitido activar, al interior de composiciones pictóricas mayores y en diversos soportes materiales, el conocimiento, comprensión e incidencia de estos elementos y conceptos.

Observar estos dominios materiales y sugerir lazos conceptuales desde la semiótica nos permite reflexionar, además, en torno a la pertinencia en la aplicación de esquemas taxonómicos occidentales como animal-vegetal al mundo prehispánico, y sobre el carácter probablemente polisémico y deliberadamente ambiguo de ciertos íconos del repertorio Tiwanaku.

Este trabajo es el resultado de un proceso bastante fluido de argumentación basado en plantear posibles correlatos metafóricos entre varios dominios materiales y conceptuales, recurriendo en ocasiones a la evidencia arqueológica y en otras a elementos contextuales históricos y etnográficos. Definitivamente, gran parte de estos correlatos son altamente hipotéticos y sujetos a una lógica interpretativa hermenéutica; la comprensión cada vez mayor de los contextos en que estos íconos, objetos y conceptos actuaron se logrará solamente en base a indagaciones más profundas y detalladas, de las que este breve texto es solamente un inicio.

Agradecimientos

Agradezco la apertura de Jédu Sagárnaga y Antti Korpisaari, directores del Proyecto Chachapuma en el que trabajé entre los años 2004 y 2007 en Pariti, por permitirme siempre expresar ideas e interpretaciones alternativas acerca de esta fascinante iconografía. La guía de Axel Nielsen en tópicos semióticos al interior del Programa de Postgrado UTA-UCN fue fundamental para familiarizarme con este enfoque, y del mismo modo el trabajo presentado en el TAAS 2016 por Bernarda Marconetto de la Universidad Nacional de Córdoba y sus estudiantes fue muy inspirador. El intercambio de ideas en una presentación preliminar de esta charla a mis estudiantes de Iconografía en la carrera de Arqueología de la UMSA, en La Paz, fue igualmente muy productiva para este escrito.

Bibliografía

- AGÜERO, C. 2007. *Los Textiles de Pulacayo y las relaciones entre Tiwanaku y San Pedro de Atacama*. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12(1): 85-98.
- AGÜERO, C., M. URIBE y J. BERENGUER. 2003. *La Iconografía Tiwanaku: el caso de la Escultura Lítica*. *Textos Antropológicos* 14(2): 47-82.
- ALBARRACÍN, J. 1996. *Tiwanaku: Arqueología Regional y Dinámica Segmentaria*. Plural, La Paz.
- ALCONINI, S. 1995. *Rito, Símbolo e Historia en la Pirámide de Akapana, Tiwanaku. Un análisis de cerámica ceremonial prehispanica*. Editorial Acción, La Paz.
- BENNETT, W. 1936. *Excavations in Bolivia*. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, Vol. XXXV, Part IV, Nueva York.
- BERENGUER, J. 1987. Consumo nasal de Alucinógenos en Tiwanaku: una aproximación iconográfica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 2: 33-53.
- _____. 2000. Tiwanaku. Señores del Lago Sagrado. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- _____. 2007. Señales en la cabeza. Los tocados de Wirakocha en el norte de Chile. En *Gorros del Desierto*, pp. 8-62. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- BERTONIO, L. 1612 (2011). *Vocabulario de la Lengua Aymara*. Transcripción realizada por Radio San Gabriel. Instituto de las Lenguas y Literaturas Andinas-Amazónicas, La Paz.
- CONKLIN, W. 1983. Pucara and Tiahuanaco Tapestry: Time and Style in a Sierra Weaving Tradition. *Ñawpa Pacha* 21: 1-45.
- CUMMINS, T. 2002. *Toasts with the Inca. Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- DRANSART, P. 2002. *Earth, Water, Fleece and Fabric. An ethnography and archaeology of Andean camelid herding*.

Routledge, Londres y Nueva York.

FABING, H. y HAWKINS, J. 1956. Intravenous bufotenine injection in the human being. *Science* 123(3203): 886-887.

FLORES, E. y C. CAPRILES. 2010. *Aves de los Andes Bolivianos*. Librería y Editorial Armonía, La Paz.

GUAMAN POMA, F. 1615. *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Obra custodiada por el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Sucre.

KNOBLOCH, P. 2000. Wari Ritual Power at Conchopata: An Interpretation of Anadenanthera Colubrina Iconography. *Latin American Antiquity* 11(4): 387-402.

KORPISAARI, A. y M. PÄRSSINEN. 2011. *Pariti. The Ceremonial Tiwanaku Pottery of an Island in Lake Titicaca*. Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki.

LLAGOSTERA, A. 1992. Art in the Snuff trays of San Pedro de Atacama (Northern Chile). En *Andean Art: Visual Expression and its Relation to Andean Beliefs and Values* (editado por P. Dransart), pp. 51-77. Worldwide Archaeology Series 13, Avebury.

MANZANILLA, L., L. BARBA y M. R. BAUDOIN. Investigaciones en la Pirámide de Akapana, Tiwanaku, Bolivia. *Gaceta Arqueológica Andina* V(20): 81-107.

MARCONETTO, B. 2015. El Jaguar en Flor. Representaciones de plantas en la iconografía Aguada del Noroeste Argentino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 20(1): 29-37.

MARDONES, C. 2012. Kuka Achua, Vilca: mito e imagen de plantas sacras andinas. *Anales de la historia de la medicina* 22: 13-34.

MENCIAS, J. 2012. Hallazgo de Kalasasaya. Preciosos Metales Precolombinos. En *Museo de Metales Preciosos Precolombinos. Guardián de Tesoros Prehispánicos*, pp. 49-63. GAMLP, La Paz.

MUSEF 2014. Vistiendo la Cabeza. Gorros, tiempo e identidades. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz.

OTT, J. 2001. Pharmanopo-psychonautics: human intranasal, sublingual, intrarectal, pulmonary and oral pharmacology of bufotenine. *Journal of Psychoactive Drugs* 33 (3): 273-81.

OWEN, B. 1997. La Prehistoria del Valle de Moquegua. En *Contisuyo. Memoria de las Culturas del Sur*. Asociación Contisuyo, Moquegua.

PAREDES, R. 1920. *Mitos, Supersticiones y Supervivencias Populares de Bolivia*. Arno Hermanos, La Paz.

PEIRCE, C.S. 1975. *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

PORTUGAL, ORTÍZ, M. 1998. *Escultura Prehispánica Boliviana*. UMSA, La Paz.

POSNANSKY, A. 1945. *Tihuanacu. La Cuna del Hombre Americano* (Tomo I). J.J. Augustin, Nueva York.

QUEREJAZU LEWIS, R. 2008. *Trayectoria Histórica y Cultural de los Trinitarios*. Cochabamba.

SAGÁRNAGA, J. 1995. *Metalisteria suntuaria precolombina en el altiplano andino: su descripción y una aproximación a su análisis e interpretación*. Tesis de Licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

- SALVATIERRA, D. y J. MENSÍAS. 2012. El Tesoro de San Sebastián. En *Museo de Metales Preciosos Precolombinos. Guardián de Tesoros Prehispánicos*, pp. 25-48. GAMLP, La Paz.
- TAMBLAY, J. 2004. El Cementerio Larrache, los metales y la estratificación social durante el horizonte Tiwanaku en San Pedro de Atacama. En *Tiwanaku: Aproximaciones a sus contextos históricos y sociales* (compilado por M. Rivera y A. Kolata), pp. 31-66. Universidad Bolivariana, Santiago.
- TORRES, C. 1984. Iconografía de las tabletas para inhalar sustancias psicoactivas de la zona de San Pedro de Atacama, Norte de Chile. *Estudios Atacameños* 7: 178-196.
- TORRES, C. y D. REPKE. 2006. *Anadenanthera. Visionary Plant of Ancient South America*. The Haworth Herbal Press, Nueva York.
- VILLANUEVA, J. 2006. Iconografía en Escudillas de Pariti: una primera interpretación. *Anales de la Reunión Anual de Etnología XIX* (Tomo I), pp. 23-30. MUSEF, La Paz.
- VILLANUEVA, J. y A. KORPISAARI. 2013. La Cerámica Tiwanaku de la Isla Pariti como Recipiente: performances y narrativas. *Estudios Atacameños* 46: 83-108.
- YOUNG-SÁNCHEZ, M. (Ed.). 2004. *Tiwanaku. Ancestors of the Inka*. Denver Art Museum, Denver.

Consideraciones técnicas y culturales en torno al arte plumario precolombino y un estudio de caso

Jédu Sagárnaga¹

Resumen

La presente entrega pretende dar a conocer los logros y las limitaciones que se tienen al momento de penetrar en el estudio arqueológico de los materiales orgánicos en general, y de las plumas en particular, hablando siempre dentro del territorio boliviano. Uno de los escollos, por supuesto, es la casi inexistencia de evidencia arqueológica debido a las condiciones de deposición de los restos, pero también a la constante y perjudicial actividad antrópica.

Uno de los hallazgos significativos, y que está documentado, se produjo en 1997 cuando un grupo de arqueólogos evidenció la presencia de plumas claramente trabajadas. Lastimosamente el contexto estaba muy disturbado, el estado de conservación era malo, los materiales se entregaron a un museo en Oruro sin que, se hayan hecho mayores estudios de los mismos. Hay que hacer notar que el grueso de este artículo se ha escrito con base en las libretas de campo de aquel año y las fotografías corresponden a nuestro archivo.

Los informes respectivos se elevaron, en aquel entonces, al Instituto Nacional de Arqueología (hoy Unidad de Arqueología y Museos). Esta es la primera vez, desde su hallazgo, que se publican para conocimiento general, y como una modesta contribución al estudio de nuestro pasado precolombino.

Por último se hacen algunas disquisiciones acerca de la importancia de la pluma en la época prehispánica, cuyos resabios pueden observarse en el registro etnográfico.

Palabras claves: Arte plumario, Arqueología, técnica del entorchado y “hombres de pluma / hombres de metal”

Introducción

Según Edwin Alvarado, coordinador Nacional de Capacitación y Comunicación de LIDEMA (Liga de Defensa del Medio Ambiente) en 2009, nuestro país ocupa el sexto

¹ Licenciado en Arqueología (UMSA), Maestría en Filosofía y Cs. Políticas (UMSA). Consultor en Arqueología, docente titular en la carrera de Historia y docente en la carrera de Arqueología (UMSA). Autor de 9 libros. Dirige *CHACHAPUMA*, revista de Arqueología Boliviana. Áreas de interés: Metalistería prehispánica, Horizonte Medio, Período Intermedio Tardío, Horizonte Tardío y Museología. Correo electrónico: sagmar@megalink.com

lugar en el mundo de los países con mayor diversidad de aves². En Bolivia se habrían registrado 1.415 especies de aves, de las cuales unas 800 tendrían su hábitat en la Amazonía³. Ello significa que aproximadamente el país posee el 60% de la variedad de aves que existen en Sudamérica⁴. De ellas, apenas un 54% estarían registradas en el libro sobre aves publicado en dos tomos por Eliana Flores y Carlos Capriles (2007 y 2010).

Subrayamos lo anterior, pues resulta obvio que las condiciones de posibilidad para el desarrollo del arte plumario, reposan sobre la existencia de plumíferos.

Es evidente, entonces, que tanto en Tierras Bajas, como en Tierras Altas, los grupos humanos tuvieron al alcance la preciada materia prima.

Su uso obedecía, por supuesto, a factores estéticos, pero también a los significados que se les atribuyó. En la presente entrega se pretende abordar ambos temas en relación al uso de la pluma en la época prehispánica.

Concepto

Se entiende por pluma, al elemento de estructura queratinosa que recubre el cuerpo de las aves⁵ y que, en conjunto, recibe el denominativo de plumaje. La pluma posee un eje llamado cálamo o cañón que es la parte inferior y hueca de la misma, y en su parte superior recibe el nombre de raquis. La parte laminar de la pluma, que se dispone de forma plana a ambos lados del raquis, se llama estandarte o vexilo, compuesto por barbas y barbillas. De más está señalar que la pluma se clasifica de diferentes formas según su estructura, posición y función (García Pelayo et al. 1980).

El registro arqueológico

Hoy en día los arqueólogos que trabajamos en territorio boliviano enfrentamos serias dificultades en la documentación y recuperación de materiales orgánicos en casi todo el territorio nacional. La causa es que en la región chaco-amazónica la humedad atmosférica es elevada además de la existencia de múltiples acuíferos; y el nivel freático en altiplano y valles es –en general– poco profundo. Al entrar en contacto el agua y los artefactos arqueológicos (líticos, metálicos, cerámicos, etc.), se produce una reacción química que da lugar a la degradación de los mismos. Es evidente que todos los materiales sufren degradación por reacción química, pero los más frágiles resultan ser los orgánicos.

De todos ellos, hay algunos más resistentes que otros. Los malacológicos, los óseos y aquellos relacionados, por ejemplo. Otros, en cambio, tienen un carácter mucho más frágil, como ser el tejido epitelial, el muscular, el conectivo, el nervioso, las fibras animales y vegetales, la pluma, etc. En otras palabras, en los contextos arqueológicos difícilmente pueden recuperarse artefactos y ecofactos de origen orgánico y, mucho menos, plumas.

2 http://www.amazoniabolivia.com/amazonia_bo.php?id_contenido=1894&opcion=detalle_not

3 <http://www.fmbolivia.net/noticia21220-unas-800-especies-de-aves-hay-en-la-amazonia-boliviana.html>

4 <http://bolivia.pordescubrir.com/descubre-la-variedad-de-aves-en-bolivia.html>

5 Presente también en los dinosaurios terópodos.

Algo distinto sucede en las desérticas regiones del hemisferio como en la del Trópico de Capricornio, donde la sequedad ha posibilitado la conservación de una alta gama de materiales orgánicos muchos de los cuales poseen gran antigüedad. En Sudamérica, estos desiertos alcanzan su máxima expresión en la costa meridional del Perú y septentrional de Chile, región en la que es susceptible el hallazgo de restos de cultura material de origen orgánico en buen estado de conservación.

La cantidad y calidad de estos materiales nos ayudan a entender no solo las dinámicas poblacionales, sino las formas y estilos que debieron producirse en altiplano y valles con los cuales el relacionamiento fue evidente, aunque no se descarta que muchos de ellos provendrían de Tierras Bajas y viceversa.

De hecho, hoy estamos más convencidos que hace medio siglo, que las relaciones interculturales entre los grupos andinos y los de la región chaco-amazónica, fue intensificándose desde el Formativo hasta el Horizonte Tardío, hasta alcanzar ribetes hasta ahora insospechados (Bustos, 1978; Korpisaari y Pärssinen, 2011; Lathrap, 1971; Renard-Casevitz et al.; 1998, Rothhammer, 2009; Tyuleneva, 2010; Sagárnaga, 2014a, 2014b, 2014c).

Pero volviendo a las favorables condiciones climáticas que existe en una vasta franja de la costa pacífica, de gran importancia resultan los materiales recuperados, por ejemplo en la región de San Pedro de Atacama (hoy Chile) y que en gran parte se resguardan en el Museo Gustavo Le Paige. También se nos viene a la mente los casi recientes hallazgos en Puruchuco, en los alrededores de Lima. De hecho “*puruchuco*” se traduciría como “gorro de plumas”. Y así se podrían mencionar varios valiosos ejemplos, que dan cuenta de una sofisticación en el arte plumario pre-invasión.

Se dice que las evidencias más tempranas del trabajo con plumas en los Andes, datan del período Arcaico Tardío (unos 3 mil años a.C.), y se ubican en la costa norcentral del Perú (González, 2010). En el país vecino, además, se tendrían restos de estas labores pertenecientes a las culturas Huari, Paracas, Nazca, Chimú e Inka.

Hay que decir, también, que en el norte de Chile se tendrían abundantes evidencias de arte plumario, a tal grado que los colegas chilenos pueden tematizar sus estudios como lo ha hecho Helena Horta, cuando escribió sobre las diademas de pluma en entierros de la costa norte (Horta, 2000).

Escaso material de análisis

Dicho lo anterior, parecería que la evidencia arqueológica en general, y las colecciones existentes en Bolivia en particular, no poseen artefactos de plumas. Pues ello es parcial pero no totalmente cierto.

Se tiene expresiones de arte rupestre adjudicadas a diferentes épocas, con representaciones que se han interpretado como tocados de pluma algunas de las cuales hemos publicado (Sagárnaga, 2007), que seguramente Cinthia Michel les ha de explicar en esta misma Reunión Anual de Etnología (2015)⁶.

6 En el programa de la RAE XXIX Michel figura con una ponencia titulada “Tocados plumarios en el Arte Rupestre Prehispánico de Bolivia”.

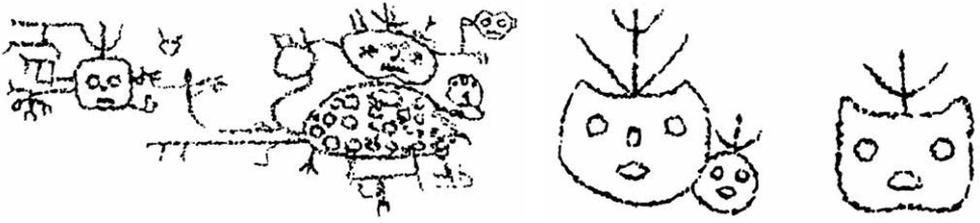
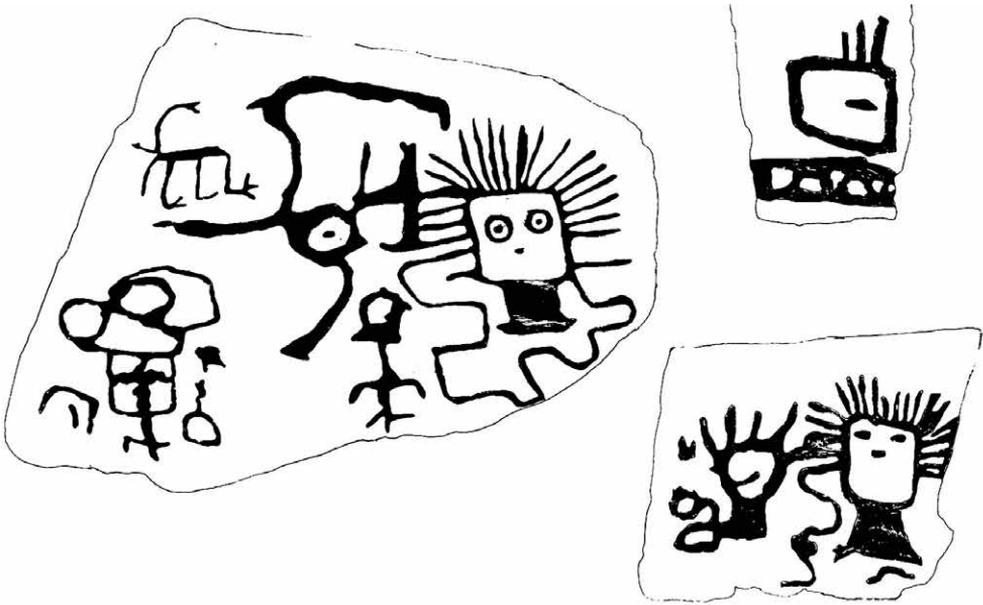


Figura 1. Petroglifos de Tanga Tanga
Fuente: Tomados de Streckler (1987)

Figura 2. Pictografías de Chaunaca
Fuente: Tomadas de la SIARB (1990)



En el Horizonte Medio reaparece un símbolo que ya Pukará lo había empleado, solo que acá cobra mucha fuerza en las composiciones iconográficas. Se trata de un signo primario tripartito que se lo ha interpretado frecuentemente como “penacho de plumas”⁷.

7 Desde Posnansky.

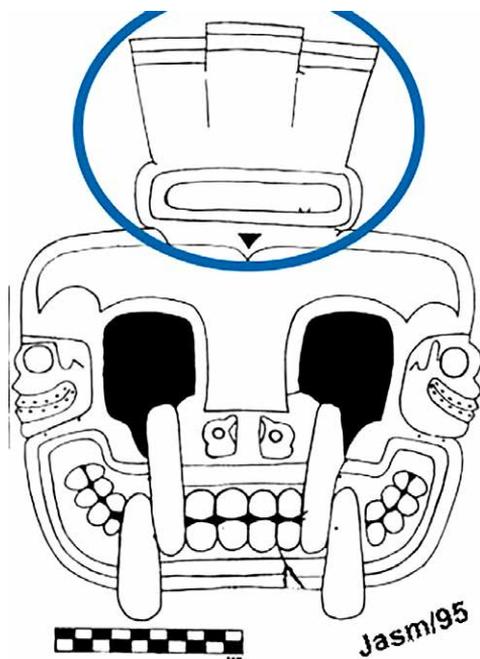


Figura 3. Penacho de plumas, en una máscara de plata, según Sagárnaga

Fuente: Tomada de la SIARB (1990)

Asimismo, conviene mencionar que en Tiwanaku aparecen múltiples representaciones de aves, especialmente modeladas o pintadas en su cerámica. En nuestro descubrimiento de 2004 en Pariti, se recuperaron significativos ceramios con representaciones de palmípedas, vultúridos, etc. De ello habrá hablado en esta misma RAE Isaac Callisaya, de Pariti⁸. Adicionalmente, y en este mismo evento, se tiene el muy interesante trabajo de Juan Villanueva quien expondrá el producto de sus cavilaciones sobre precisamente las “Aves doradas, plantas plumarias y ojos alados [como] vías para interpretar la iconografía aviaria en Tiwanaku”.



Figura 4. Diversas representaciones de aves, en la colección de Pariti

8 La ponencia de Callisaya en este evento se denomina “Nombres de las aves de la isla Pariti”.

Hay, amén de todo aquello, alguno que otro espécimen de interés en nuestras colecciones. Permítaseme mencionar, por ejemplo, una flecha del Museo Nacional de Arqueología de La Paz (MNALP), desprovista de contexto y sin filiación certera, aunque es posible que sea Tiwanaku.

Flechas también han sido encontradas en Pulacayo (Potosí, Bolivia), junto a un importante conjunto de objetos de origen orgánico e inorgánico (en menor proporción) que incluye momias humanas, subsistieron en una cueva gracias a que en ella se había creado un microclima beneficioso para que se mantenga la que es considerada una de las colecciones más importantes de objetos precolombinos de su tipo en el país, y en la que sobresale una maravillosa túnica polícroma con iconografía claramente Tiwanaku. El valioso conjunto motivo una extensa investigación por parte de Carolina Agüero (2007), y que hoy se encuentra en el Museo de Arte Indígena, en Sucre.

Las estupendas flechas tienen el astil decorado y en el culatín llevan unas plumas cortadas por la mitad del cálamo y pegadas al tubo (Figs. 5 y 6). Aunque su estado de conservación no es bueno, las flechas dan cuenta de un importante desarrollo de estas armas, durante el Horizonte Medio, aunque su análisis es aún embrionario.



Figura 5. Un arco simple y casi seis decenas de partes de flechas, constituyen el equipo



Figura 6. Un detalle de los culatines de las flechas de Pulacayo

En el mismo museo, se tiene un estuche con plumas de origen prehispánico. Se trata de una cesta que, por la morfología, me atrevería a decir que es de origen Chancay⁹.

Figura 7. El estuche de un maestro en labores con plumas



⁹ O sea, de la costa central del Perú.



En la misma colección, y tal vez con la misma procedencia, existe otro estuche, pero solo para tejer.

Figura 8. Estuche de tejedor del museo sucrense

Uno similar fue donado al MNALP el 2005, siendo director Julio César Velásquez. Ya entonces señalé que su origen era la costa central peruana. En este caso, se trata del estuche de un tejedor (o tejedora).



Figura 9. Estuche de tejedor, donado al MNALP

En resumen, las tres cestas mencionadas se hallan en dos museos bolivianos, pero no provienen de su territorio.

Hallazgos en el marco del Proyecto “Amaya Uta 97”

La particular experiencia mía en 1997 fue ilustrativa. En el marco del Proyecto que había dirigido, Amaya Uta 97, se cumplió la limpieza de varias torres funerarias que se hallaban en el kilómetro 49 de la carretera Patacamaya-Tambo Quemado (Fig. 10).

Denominamos a ese sitio como “Warijana/Pujrata”. En el extremo sur del mismo, en el sector que llamamos A, se yerguen seis tumbas más o menos alineadas que fueron designadas como 1-A, 1-B, 1-C, 1-D, 1-E y 1-F. Más al norte, y separadas por la carretera, hay otras dos torres que indudablemente pertenecen al mismo sitio, aunque vimos por

conveniente llamarlo sector B. Las dos tumbas fueron catalogadas como 1-G y 1-H. Durante nuestro recorrido del lugar encontramos, a unos cien metros al sur del sector B, otras dos estructuras desmoronadas que determinaron nuestro sector C. Otros doscientos metros al norte se hallan dos pequeñas estructuras. Le llamamos sector D. Resumiendo podemos decir que el Sitio 1 está compuesto por cuatro sectores. El sector A con seis tumbas, el sector B con dos, el sector C con dos y el sector D también con dos, es decir, que hay un total de doce tumbas en el Sitio 1.



Figura 10. Imagen de Google Earth con polígono que muestra el área de intervención de nuestro proyecto en 1997.

Figura 11. Sitio 1





Figura 12. Vista de norte a sur del Sitio 1, Sector A
De izq. a der. tumbas 1-F, 1-E, 1-D, 1-C, 1-B y 1-A



Figura 13. Sector B, del Sitio 1.
Tumbas 1-G y 1-H

Había bastantes plumas en el interior de las tumbas 1-A, 1-E, 1-G y 1-H, producto de la anidación de aves que encuentran hogar en esas tumbas, pero también se halló restos de artefactos plumarios de origen prehispánico.



Figura 14. Tumba 1-A

Figura 15. Tumba 1-E

Figura 16. Tumba 1-G

Figura 17. Tumba 1-H

Lo mismo aconteció con otro sitio ubicado en nuestras labores de prospección más hacia el oeste. Le llamamos Sitio 4, aunque localmente se le conocía como “Suxta Chullpa” (las seis tumbas). En efecto, allí se erguían seis torres funerarias, que fueron designadas como 4-A a 4-F. Justamente en esta última, ubicamos nuevas evidencias de arte plumario. Otro sitio reportado por nosotros, recibió el código de Sitio 12, el mismo que se componía de cuatro torres. En la cuarta (torre 12-D) se ubicó también evidencia del tipo que nos ocupa.



Figura 18. Sitio 4



Figura 19. Tumba 4-F



Figura 20. Sitio 12



Figura 21. Tumba 12-D

Como es sabido, el contexto arqueológico al interior de los *chullpares* se encuentra altamente disturbado por el constante saqueo del cual han sido y son objeto. Lo que se observaba, en el proceso de nuestra indagación, era un revoltijo compuesto de tierra, piedras sueltas, excremento animal, huesos, restos de textiles, basura moderna, etc. En el mejor de los casos, fardos funerarios cortados y despojados del cadáver como se observa en la imagen.



Figura 22. Una imagen del interior de una de las tumbas (12-D)

Sin embargo, la zaranda nos daría algunas sorpresas. Conforme íbamos discriminando la tierra y piedra menuda del resto del material extraído en los baldes, fueron apareciendo pequeños artefactos o fragmentos de artefactos que se habían mimetizado y ocultado al ojo del *wakero*¹⁰: fragmentos cerámicos, agujas de espina de cactus, granos de maíz, etc.

Entre todo ese material, decenas de restos de plumas aparecieron todos en muy mal estado de conservación. En la mayoría de los casos solo se había conservado parte del raquis y prácticamente no había barba. En el mejor de los casos, se podía observar barba, pero el estandarte estaba claramente incompleto.

De sumo interés fue encontrar plumas, ciertamente incompletas, pero que tenían el cálamo doblado y anudado con delgadas cuerdas hechas de paja, lo que no dejaba duda de su carácter factual antrópico. El pequeño conjunto –depositado desde aquel año en el Museo Antropológico Eduardo López Rivas de la ciudad de Oruro– resulta de mucho interés científico.

Descripción de los especímenes

Al final de la temporada, fueron recuperadas plumas naturales y plumas trabajadas. Las plumas naturales habían sido dejadas por las propias aves que ocasionalmente anidaron dentro de la tumba. Tal situación fue evidente en las tumbas 1-A, 1-E y 1-G. Predominaban las plumas del carpintero andino o *yaka yaka* (*Colaptes rupicola*), que es considerado uno de los agentes más destructivos de los monumentos ya que, al no haber árboles, se ensaña con las paredes de adobes de las casa y, frecuentemente, con las de las torres funerarias de donde nadie las espanta. También, aparentemente, había plumas de falcónidas.

10 Saqueador de objetos prehispánicos.

En la Tumba 1-H, se encontró mayor variedad. No se identificaron las plumíferas.



Figura 23. Plumas de *yaka yaka* en la tumba 1-A



Figura 24. Otras plumas naturales de la tumba 1-A



Figuras 25, 26 y 27. Plumas naturales de las tumbas 1-E, 1-G y 1-H



Figura 28. *Yaka yaka*

En la Tumba 1-E se encontró, además, plumas de un color rojo muy encendido. Probablemente de *pariwana* o flamenco (*Phoenicoparrus andinus*). Queda la duda, pues hoy en día los flamencos son más rosados. Pero también se observa una decoloración paulatina en los últimos años debido a la alimentación y el cambio climático.

¿Habrán sido más rojas sus plumas en el pasado? Tienen la palabra los especialistas. Acá también se tienen plumas de aves no identificadas.



Figura 29. Plumas aparentemente de flamenco y otra ave no identificada



Figura 30. Flamenco

A un principio nos pareció que todas las plumas eran naturales, pero al zarandear la tierra extraída del interior de las tumbas, fueron apareciendo restos de artefactos elaborados con plumas, lo cual constituyó una grata sorpresa, pero a la vez un descubrimiento significativo.

Aunque la mayoría apenas tenían parte del cálamo y la barba, y habían perdido el raquis, podía observarse con facilidad, que habían sido adosadas o entorchadas a pequeñas cuerdas de paja mediante un delgado hilo o filamento de origen animal o vegetal.

Se observaban plumas de diverso color. Especialmente rojas y blancas. Suponemos que las rojas son de paraba roja (*Ara chloroptera*) y las blancas posiblemente de garza blanca (*Ardea alba*) o alguna especie aparentada. La segunda ave habita a diferentes alturas, y se observa con facilidad en la altiplanicie. En cambio la paraba no, forzosamente debieron traer las plumas o al animal de Tierras Bajas.



Figura 31. Plumas diversas



Figura 32. Plumas diversas



Figura 33. Plumas diversas



Figura 34. Garza



Figura 35. Paraba roja y paraba barba azul

Algunos de estos especímenes mostraban mayor complejidad en su fabricación, dos de ellos debieron conformar flores hechas de pluma, tal como hoy se puede apreciar en el atuendo de algunos danzantes (Fig. 37).



Figura 36. Entorchado de plumas rojas



Figura 37. Danzantes de Cumana (La Paz) con el uso de plumas teñidas artificialmente. Nótese el entorchado y fabricación de grandes flores con plumas

También encontramos penachos de dos o más plumas unidas mediante un hilo, que probablemente eran parte de adornos cefálicos.



Figuras 38 y 39. Restos de penachos de pluma

Uno de estos restos de penacho fue el que más llamó nuestra atención, pues se componía de plumas blancas y rojas. Tal vez de paraba roja y garza.

Figura 40. Penacho albirojo

Por último, y quizás lo más llamativo, fue encontrar algunas series de pluma formando hileras. Tal vez partes de pecheras o coronas, como las que hoy podemos observar en algunas danzas.





Figura 41. Resabios de adornos de plumas

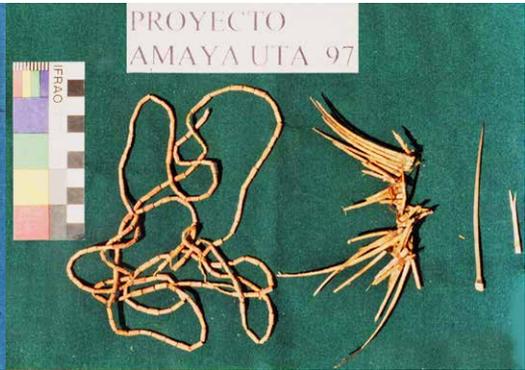


Figura 42. Collar de semillas y adorno de plumas

A guisa de conclusión

Queda patente el hecho de que por primera vez en Bolivia se reportó el hallazgo de plumas trabajadas en 1997, el mismo que hoy se da a conocer en las esferas científicas y populares del país.

También queda evidenciada la importancia del arte plumario en la época precolombina en el altiplano andino, durante el período Intermedio Tardío.

Un uso importante de este elemento, debió configurar no solo el adorno, sino los sistemas simbólicos relacionados. Aunque es difícil ahondar en esto, lo más probable es que los adornos de plumas hayan sido símbolo de estatus y poder e, incluso, ciertas plumas habrían estado reservadas para determinados personajes, de acuerdo a su rol en la sociedad. Recordemos, a guisa de ejemplo, que las plumas del Corequenque (*Phalacrocorax macrorhynchos*), ave sagrada entre los inkas, estaban reservadas para uso del Sapa Inka, en el Horizonte Tardío.

Es interesante observar que gran parte de la materia prima que usaba el especialista andino en arte plumario (llamado “*huayta camana*”, en aymara; o “*huayta qamayoq*”, en quechua) provenía de Tierras Bajas lo que le confiere cierta importancia a la región en este rubro. Pero ello nos lleva a pensar en otra gran problemática de superlativo interés dentro de las Ciencias Sociales: Las redes de intercambio y sus connotaciones político-económicas. ¿Qué, además de plumas, buscaban los andinos?, ¿cuáles fueron sus rutas de penetración?, ¿qué daban a cambio?

Pero el tráfico de estos bienes suntuarios de Tierras Bajas a Tierras Altas y viceversa, significaba no solo el establecimiento de esas complejas redes de intercambio, sino la configuración de la alteridad en términos de los productos intercambiados. O como dice un mito cashinahua¹¹, el establecimiento de la dualidad de opuestos: “hombres de pluma y hombres de metal”. En otras palabras, el desmedido interés de los andinos por la pluma llevó a los grupos selváticos a interpretarse asimismos como “hombres pluma” y a

interpretar a aquellos como “hombres metal”, lo que señala con claridad que el principal bien intercambiado y traído desde occidente, era el metal expresado en bienes suntuarios, pero también, en herramientas y armas.

Bibliografía

AGÜERO, Carolina. 2007. *Los Textiles de Pulacayo y las relaciones entre Tiwanaku y San Pedro de Atacama*, en el Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 12, N° 1, 2007, pág. 85-98. Santiago de Chile.

BUSTOS, Víctor. 1978. *Una Hipótesis de Relaciones Culturales entre el Altiplano y la Vertiente Oriental de los Andes*. En la Segunda Reunión de las Jornadas Peruano-Bolivianas de Estudio Científico del Altiplano y del Sur del Perú. Instituto Nacional de Arqueología de Bolivia. La Paz.

FLORES, Eliana y Carlos CAPRILES. 2010. *Aves de los Andes Bolivianos*. Artes Gráficas Sagitario SRL, impresores. La Paz

_____ 2007. *Aves de la Amazonía Boliviana*. Artes Gráficas Sagitario SRL, impresores. La Paz.

GARCÍA Pelayo y GROSS, Fernando; Micheline DURAND y Jesús PÉREZ. 1980. *Aves*, en la Enciclopedia Temática en color Larousse. Ediciones Larousse. París – Buenos Aires – México.

GONZÁLEZ, Ximena. 2010. *Arte Plumario en América*, Datatèxtil, Núm. 23, en <http://www.raco.cat/index.php/Dataatextill/article/viewFile/275783/364219>

HORTA, Helena. 2000. Diademas de pluma en entierros de la costa norte de Chile: ¿evidencias de la vestimenta de una posible parcialidad pescadora?, en Chungará, Revista de Antropología Chilena. Vol. 32, Núm. 2.

KORPISAARI, Antti y Martti PÄRSSINEN. 2011. *Pariti: The Ceremonial Tiwanaku Pottery of an Island in Lake Titicaca*. Finnish Academy of Science and Letters. Helsinki.

LATHRAP, Donald W. 1971. *The Tropical Forest and the cultural context of Chavin*, en *Dumbarton Oaks Conference on Chavin*. Editado por Elizabeth P. Benson, págs.: 73–100. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D.C.

RENARD-CASEVITZ, France-Marie; THIERRY Saignes y Anne-Christine TAYLOR. 1998. *Al este de los Andes: Relaciones entre las sociedades amazónicas y andinas entre los siglos XV y XVII*. Ediciones Abya Yala. 2ª edición en español. Quito.

ROTHHAMMER, Francisco; CALÓGERO M. Santoro; Elie POULIN; Bernardo T. ARRIAZA; Mauricio MORAGA & Vivien J. STANDEN. 2009. *Evidencia arqueológica y de ADNmt para Migraciones de Tierras Bajas Tropicales durante el Arcaico Tardío / Formativo Temprano en el norte de Chile*. En la revista chilena de Historia Natural, Vol. 82, págs.: 543-552. Santiago de Chile. Diciembre.

SAGÁRNAGA, Jédu. 2014a. *Conexiones entre Tiwanaku y la región al Este de los Andes: Una mirada desde Pariti*, en CHACHAPUMA, Revista de Arqueología Boliviana N° 7. Págs.: 32-41. Producciones CIMA. La Paz.

_____ 2014b. *Monos y exotismo en Tiwanaku: Una perspectiva desde Pariti*, en CHACHAPUMA, Revista de Arqueología Boliviana N° 7. Pp. 44-51. Producciones CIMA. La Paz.

- _____ 2014c. *Tembeta e identidad en Tiwanaku: Evidencias desde Pariti*, en CHACHAPUMA, Revista de Arqueología Boliviana N° 7. Pp. 54-68. Producciones CIMA. La Paz.
- _____ 2007. *Máscaras y Culto en Tiwanaku*, en Chachapuma, Revista de Arqueología Boliviana, N° 1. La Paz.
- SOCIEDAD DE INVESTIGACIÓN DEL ARTE RUPESTRE DE BOLIVIA. 1990. *Noticias internacionales*, en Boletín N° 4, págs.: 15-23. La Paz.
- STRECKER, Matthias. 1987. *Arte Rupestre de Bolivia*. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano N° 1. SIARB. La Paz.
- TYULENEVA, Vera. 2010. *Cuatro viajes a la Amazonia Boliviana*. FOBOMADE. La Paz.

Representación de aves y arte plumario en *kerus* de madera y otros recipientes libatorios coloniales¹

Andrea Goytía Sanabria²

Resumen

Los *kerus* formaron parte de la cultura andina desde mucho antes del contacto con los europeos. Su relevancia en tanto medio simbólico que vinculaba a los gobernantes con el resto del pueblo, así como a comunidades en alianza voluntaria o forzada, se mantuvo en el tiempo. Durante la Colonia este vaso libatorio fue soporte de una serie de elementos relativos al imaginario andino, a través de la iconografía de carácter figurativo y naturalista que se plasmó en su superficie. El análisis de las representaciones de aves y arte plumario en un determinado número de *kerus* y otros recipientes de madera —seleccionados por su potencial para permitir una comparación entre los motivos decorativos de interés— devela una connotación simbólica que remite a la dualidad y al encuentro de opuestos como un tema que permanece constante.

Palabras clave: Recipientes libatorios, iconografía, aves, arte plumario y *kerus*.

Introducción

El presente artículo intenta realizar una aproximación al uso y significado de artefactos confeccionados a base de plumas, y de las aves de donde provenían estas últimas, a partir de sus representaciones en la superficie de *kerus* y otros recipientes de data colonial y republicana: uno procedente del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) y cuatro en custodia del Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ)³. El criterio de selección tomó en cuenta los siguientes aspectos: accesibilidad de las piezas en cuestión, potencial iconográfico (presencia de imágenes que interesan a los objetivos de esta

-
- 1 Investigación que forma del proyecto “Arte Plumario visto a través de los *kerus* de madera coloniales” auspiciado por la Unidad de Investigación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
 - 2 Licenciada en Arqueología por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Consultora independiente. Áreas de interés: iconografía, culturas prehispánicas y etnohistoria. Correo electrónico: andreagoytiasanabria@gmail.com
 - 3 1. *Keru* del siglo XVIII hallado en la isla del Sol (MUNARQ).
2. Copa de madera con aves estilizadas (MUNARQ).
3. Vaso con guacamayos (MUNARQ).
4. *Keru* una escena que incluye a las ñustas del templo de las Vírgenes del Sol, guacamayos, suches, entre otros (MUNARQ).
5. Recipiente semicónico que presenta una escena de encuentro entre inkas y antis (MUSEF).

investigación), estado de conservación, y posible relación o coincidencia entre los motivos iconográficos presentes en distintos vasos libatorios.

En primer lugar, se hará una breve síntesis de la presencia del *keru* y su relevancia simbólica en los Andes; circunstancia que se mantuvo durante el régimen colonial con una serie de particularidades. En segundo término, se examinarán los recipientes seleccionados, detallándose sus motivos iconográficos con especial énfasis en las representaciones de aves y arte plumario. Y, finalmente, se planteará una interpretación relativa al posible significado de las escenas descritas.

Uso y significado de los recipientes libatorios durante la Colonia

En el área andina, desde épocas anteriores a los inkas, los *kerus* —recipientes trococónicos o con forma de campana invertida— mantuvieron un uso ritual y conservaron un prestigio que prevaleció en el tiempo, ejerciendo como elemento mediador —dado su valor simbólico— entre distintas comunidades que establecían alianzas. Sus funciones continuaron al interior de la sociedad cusqueña y durante la Colonia gracias a la amplia difusión de ceremonias que incluían libaciones rituales.

El *keru* pervivió como objeto suntuario en manos del Inka, las élites y el pueblo, que realizaban ofrendas en bebida a los dioses y a los muertos, además de libar con los amigos y aliados. El hecho de que estas libaciones fueran un acontecimiento colectivo que involucraba a dos partes que afianzaban sus vínculos a través de la libación, explica porque este recipiente venía en pares iguales en forma, iconografía y materia prima. Así por ejemplo, en el Tahuantinsuyo el Inka brindaba con el Sol o con algún jefe regional aliado, mientras que estos últimos bebían con divinidades locales o con sus propios aliados.

Estas manifestaciones prosiguieron después de la instauración del régimen colonial. Las celebraciones que los primeros evangelizadores describieron como “borracheras” eran parte de los rituales dedicados al culto a los antepasados y a una serie de deidades tutelares. Sin embargo, el *keru* en tanto objeto sufrió cambios con el tiempo, sobre todo en lo que respecta a su materia prima, morfología y decoración, si bien no perdió su esencia como elemento transcendental para la religiosidad andina y medio que permitía generar un nexo entre estamentos sociales y pueblos de diverso origen.

Los diseños geométricos incisos que caracterizaron a los *kerus* anteriores al contacto con los europeos, fueron paulatinamente remplazados por vasos libatorios que muestran escenas de la vida cotidiana, míticas, ceremoniales y/o inspiradas en episodios de la histórica inkaica, junto con diseños florales y heráldicos, además de objetos elaborados con plumas y representaciones de aves de gran importancia simbólica.

Por otro lado, los recipientes libatorios adoptaron formas de estilo europeo, la mayoría similares a copas con un pie triangular, pero manteniendo un uso equivalente a los vasos libatorios o *kerus* antes y después de la época colonial, compartiendo motivos iconográficos que hacen posible su comparación, como se verá más adelante. Al respecto, cabe resaltar que Jorge Flores Ochoa (1998) incluye estos recipientes como parte de un análisis abocado a la función y manufactura de los *kerus* coloniales. Perspectiva compartida

por Luis Ramos Gómez (2005), quien propone agrupar todo estos receptáculos en un mismo conjunto bajo el denominativo de “vasijas de madera ornamentadas con laca”, basándose en análisis funcionales.

Una escena figurativa compleja en un *keru* del siglo XVIII hallado en la Isla del Sol

El recipiente en forma de campana invertida y con paredes cóncavas descrito por Arthur Posnansky en el volumen III de *La Cuna del Hombre Americano* (1946), presenta en su franja superior una escena bélica ritual y compleja que incluye aves y arte plumario como parte de su corpus simbólico (Fig. 1).

A la izquierda —siguiendo el orden establecido por el dibujo a color de la pieza en el texto de Posnansky (Plancha XLV a, *Keru 4* de la Isla del Sol) — aparece un guerrero inka que porta en una mano un estandarte adornado con flores de cantuta blanca (*Cantua buxifolia*) y plumas de *tunqui* o gallito de las rocas (*Rupicola peruviana*), y en la otra una honda. Este personaje lleva un *uma chucu* o casco de guerrero sobre la cabeza, adornado con plumas de *corequenque* (*Phalcooboenus megalopterus*) a los lados y probablemente de *tunqui* al centro; es imposible identificar estas últimas con seguridad dado el grado de estilización de la imagen.

Hacia la derecha, aparecen dos aves *corequenque* en posición heráldica. Una de ellas sostiene una honda y una *chuspa* (bolsa para piedras) —prenda que se identifica con el poder del Inka— en el pico, y la otra empuña una vara de mando de madera con lo que parecen ser plumas de *tunqui* en la parte superior. Esta interpretación, dadas las comparaciones con ilustraciones procedentes de las crónicas de Guamán Poma y Fray Martín de Murúa, discrepa de las afirmaciones de Posnansky, para quien esta vara se trataría de una “macana estrellada”, es decir, un arma cuya parte superior consiste en una estrella de metal.



Figura 1. *Keru 4* de la Isla del Sol. Fuente: Posnansky, 1943, Plancha XLV a.

Entre ambas aves se encuentran un casco guerrero con características similares al anterior y una insignia ajedrezada con escaques negros y amarillos que lo adscribe a la nobleza inka, además de un escudo con un banderín por encima. Aparentemente, ambos objetos forman parte de un mismo conjunto al que se añaden la *chuspa* y la vara de poder.

En seguida, viene un personaje identificado como un noble inka que lleva puestos un casco guerrero (parecido a los precedentes) y el escudo con un emblema diferente al

descrito líneas más arriba. Sostiene en la mano izquierda un bastón de mando de madera con tres plumas de *tunqui* en la parte superior, además de una *chuspa*, un par de serpientes o *amarus*, y la cabeza de un enemigo vencido; a la vez que pisotea el cuerpo del decapitado.

Por último, se aprecian nuevamente dos *corequenques*, también en actitud heráldica y que portan un emblema, posiblemente una corona imperial inka o *mascapaicha*, que consiste en ajedrezados multicolores con un penacho elaborado con las plumas de esta ave.

De acuerdo a Bouysson-Cassagne (1997), el *corequenque* se identificaba con el Inka y sus mitos de origen, convirtiéndose en símbolo de toda una casta, mientras que el cóndor representaba a los jefes de rango menor. Al respecto, vale la pena apuntar que el *mascapaicha* presenta lo que parecen ser plumas de *corequenque*, mismas que –según diversas fuentes– formaban parte del tocado Inka.

A estas imágenes se añade una franja decorativa en la parte media del recipiente, que incluye una serie de “elementos geométricos y/o simbólicos” (Liebscher, 1986: 67), identificados como *tocapus* de apariencia romboidal, cuadrangular y escalonada con espirales rectilíneas. Por debajo se aprecia una franja con motivos fitomorfos: dos pares de cantutas (*Cantua buxifolia*) inclinadas hacia la izquierda y que cuelgan de un mismo ramillete, intercaladas con la representación de un segundo tipo de flor conocida como *chinchircoma* (*Mutisia acuminata*).

Copa de madera con aves estilizadas

La pieza es un recipiente cónico con un pie a manera de pedestal. Según Flores Ochoa habría sido manufacturada en el siglo XVIII (1998: 131) y corresponde a la tradición altioplánica, que identifica aquellos recipientes de madera elaborados en esa región, cuyos motivos decorativos están inspirados en la flora y fauna del lago Titicaca y caracterizados por la policromía e intensidad de sus colores.



Leo Pucher de Kroll (1950) realizó un dibujo parcial de los motivos iconográficos de la pieza que nos ocupa, eludiendo los personajes antropomorfos. La escena, desarrollada a lo largo de toda la superficie externa, inicia con un hombre que porta un sombrero troncocónico de copa alta y ala corta, con un *aribalo* colgado de la espalda (Fig. 2). Sostiene un *keru* con una mano mientras que con la otra aferra lo que parece ser una honda. Le sigue un personaje vestido de la misma forma, salvo que en este caso es posible distinguir los pantalones que lleva, además del sombrero y el capote. También sujeta un vaso libatorio, quizás el par del anterior, con la mano derecha, además de una vara de autoridad que empuña con la izquierda.

Figura 2. Fotografía que muestra la escena de libación presente en la copa de madera. Foto: Andrea Goytia, 2014.

Por delante se encuentra un dragón o *amaru* de origen andino, que recuerda a un ícono presente en recipientes de cerámica de origen o influencia Tiwanaku. La imagen en sí evoca una especie de ave con dientes, posiblemente inspirada en la *parihuana* o flamenco (*Phoenicopterus andinus*). A continuación aparece una pareja de llamas con sus respectivas cargas sobre el lomo y acompañadas por un par de aves en pleno vuelo (Fig. 3).

Estas últimas, de acuerdo a Pucher de Kroll (1950), son *huallatas* o gansos andinos (*Chloephaga melanoptera*). Se ha respaldado esta interpretación pese a que los colores de los animales reales, negro y blanco casi en su totalidad, no concuerdan con los de sus representaciones iconográficas: naranja y amarillo; salvo por las patas y el pico que sí coinciden. Por un lado, es posible que los motivos iconográficos sufrieran una paulatina degradación que tornó el color blanco en amarillo. Y, por otro, las aves, pese a su alto grado de estilización, guardan un parecido con las *huallatas* volando sobre el cielo, permitiendo la inferencia.

Figura 3. Desplegado parcial de los motivos iconográficos presentes en la superficie de la copa de madera. Fuente: Pucher de Kroll (1950: 243)

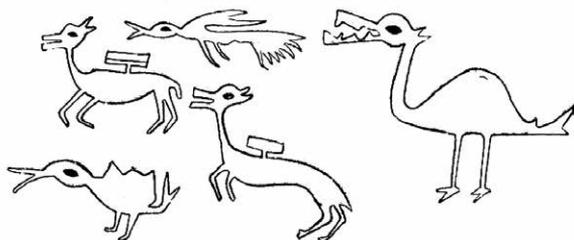


Figura 4. *Huallatas* en vuelo. Fuente: Revista Caretas (2015)



Vaso con guacamayos

El recipiente, probablemente del siglo XIX, tiene forma cilíndrica y corresponde a la tradición altiplánica (Flores Ochoa, 1998). La parte superior de la pieza luce una línea amarilla que la circunda y de la que se desprenden semicírculos del mismo color, dirigidos hacia el borde de la boca. Por debajo se encuentra una franja con diseños ornitomorfos repetidos: cuatro guacamayos rojos (*Ara chloroptera*) en actitud de vuelo, con el pico abierto y rodeados de pequeños círculos de color amarillo (Fig. 5). En el imaginario



andino estas aves eran consideradas portadoras de poderes sobrenaturales dada su capacidad para hablar (Gisbert, 1995).

Figura 5. Vaso que exhibe un guacamayo rojo. Foto: Andrea Goytia, 2014.

***Keru* con una escena que incluye ñustas del templo de las Vírgenes del Sol, guacamayos, *suches*, entre otros personajes**

La pieza es un *keru* en forma de campana invertida y con paredes cóncavas. Un desplegado parcial de sus motivos iconográficos (Fig. 6) se encuentra en *kerus* de Flores Ochoa y otros (1998: 326), donde se la adscribe a la tradición altiplánica, afirmando que habría sido manufacturada durante el siglo XVIII.

La escena figurativa compleja, ubicada en la franja decorativa del medio, representa una palmera que recuerda a un árbol de *chonta* (*Bactris gasipaes*) con frutos de tonalidad anaranjada, sobre los que se ciernen dos guacamayos rojos (*Ara chloroptera*); uno de ellos de cabeza. A la diestra se encuentra un personaje masculino que lleva de la mano a una ñusta o *ajlla*, vestida con una túnica o *acsu* de color negro y una mantilla blanca. Un guacamayo, que se dirige hacia el árbol de *chonta*, vuela por encima de ambos personajes.

Tanto en la franja superior como en la inferior, se observan los mismos motivos zoomorfos: una sucesión de *suches* (*Trichomyterus dispar*); pez oriundo del lago Titicaca.

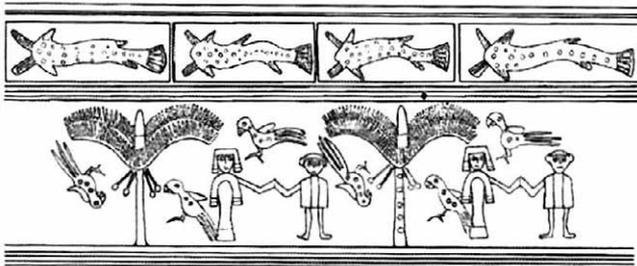


Figura 6. Desplegado de los motivos iconográficos del *keru* del MUNARQ.

Fuente: Flores Ochoa (1998: 326)

Recipiente semicónico que presenta una escena de encuentro entre inkas y antis

El receptáculo se halla situado sobre un pie geométrico o pedestal central que ocupa toda la base a manera de planta circular; manufacturada posiblemente a mediados o finales del siglo XIX. La iconografía en su superficie se encuentra organizada en tres franjas.

En la parte superior destaca un sol con rostro humano, rodeado por una corona solar que presenta motivos decorativos geométricos, algunos de los cuales recuerdan *tocapus*. A la derecha aparece un personaje que porta un escudo y viste pantalones, un *unku* y un capote, además de lo que parece ser un sombrero adornado con plumas de guacamayo rojo y un escudo. Le siguen dos *ch'unchus* o antis con penachos de plumas de la misma ave y armados con lanzas, y un pájaro de cara amarilla, posiblemente un loro guaro o loro beniano (*Amazona amazónica*) se aproxima a uno de estos personajes. A continuación, se observa un árbol de *chonta* junto a otro *ch'unchu* que carga un arco y una flecha, además

de un carcaj colgado en la espalda. A su lado vuela un segundo loro guaro, al que le sigue un personaje que viste, una vez más, pantalones, *unku* y capote, y que lleva consigo un escudo similar a las adargas cusqueñas que se ha observado en el *keru* 4.

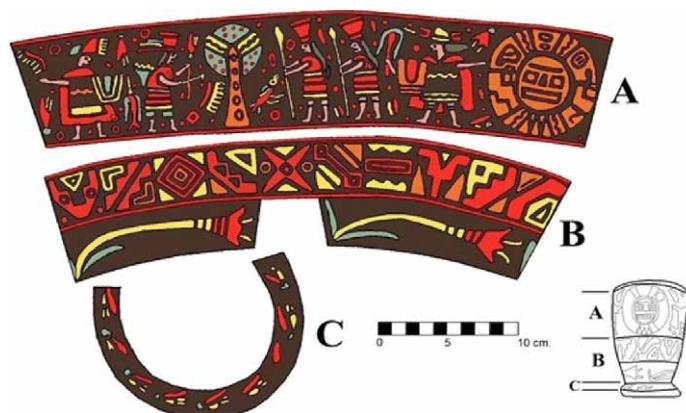


Figura 7. Despliegue de los motivos iconográficos del recipiente semicónico. Fuente: Andrea Goytia, 2014.

Las aves y el arte plumario en los recipientes libatorios: signo de dualidad y encuentro de contrarios

Según Thérèse Bouysson-Cassagne:

Al ser animales comunes a todas las regiones de los Andes (...), las aves fueron (...) el soporte del lenguaje simbólico que se desarrolló con el primer gran imperio de América del Sur y luego con los incas, haciéndose así comprensible para la mayoría independientemente de las diferencias lingüísticas regionales (1997: 548).

En efecto, el arte plumario y las aves en la iconografía del *keru* 4 están inspirados, por un lado, en objetos y seres vivos concretos, pero por otro adquieren una carga simbólica particular que complementa, acentúa y complejiza la escena bélica de la franja superior de este recipiente de madera.

El uso del plumaje y la presencia de determinadas aves involucraban la adquisición de ciertas virtudes relacionadas con estos animales (Bouysse-Cassagne, 1997). Así por ejemplo, las plumas de *tunqui* que adornan el estandarte y posiblemente el casco del guerrero cusqueño ubicado a la izquierda del desplegado de Posnansky, otorgaban a este último coraje, invulnerabilidad y la capacidad de sosegar la ira de cualquier oponente; tales eran las cualidades que —de acuerdo a Bernabé Cobo (1956 [1653]: 330)— se consideraban intrínsecas a esta ave, pudiéndose traspasar a un ser humano mediante la posesión de parte del cuerpo del animal en cuestión.

En este punto, vale la pena señalar la idea de que tanto el cuerpo del Inka como sus partes detentaban atributos de su dueño, aún después de separarse de este último o de la muerte misma, al igual que sucedía con las plumas o los restos corporales de ciertas aves. Las cualidades conferidas tanto a seres humanos como a animales se encuentran íntimamente vinculadas a una corporalidad eminentemente material, misma que no solo tiene valor simbólico, sino que ejerce una influencia directa en el mundo. En el caso del guerrero cusqueño tratado líneas más arriba, las plumas de *tunqui* que porta, además de significar todo lo que ya se dijo, traen consigo una superioridad efectiva sobre los enemigos.

Respecto a los *corequenques*, su identificación como tales se ve respaldada siguiendo, una vez más, los razonamientos de Bouysse-Cassagne: “El halcón (...) es tenido por rey de los pájaros (...) y obviamente el Inca era el Rey por excelencia” (1997: 555). Existe un vínculo de los líderes cusqueños con esta ave rapaz, como respaldan diversas fuentes etnohistóricas e iconográficas.

En el imaginario andino anterior y posterior a la colonia, la división en dos mitades es una constante que se manifiesta de múltiples formas: a nivel político, social, simbólico, etc. El *corequenque* —al igual que la *huallata* que aparece en otro recipiente de madera tratado aquí— presenta dos colores: blanco y negro, además de un casi imperceptible dimorfismo sexual, que lo hace un soporte idóneo para el concepto de dualidad. No es de extrañar entonces que un par de estas aves lleven consigo la *chuspa* y el bastón de mando, complementando los símbolos de poder del Inka, junto con el casco (posiblemente adornado con plumas provenientes de esta ave) y el escudo.

La presencia de los dos *corequenques* como parte de un mismo conjunto decorativo sugiere la unión de los pares separados o *yanantin*. Idea acentuada con la segunda aparición de las mismas aves —nuevamente dos—, portando una corona imperial Inka o *mascapaicha* que ostenta un penacho de plumas procedentes de este mismo pájaro:

Adornándose con las plumas nuevas que acababa de arrancar de las dos alas del ave totémica viva (...) el Inca reproducía con su acto la unión metafórica, en un cuerpo único, de dos alas separadas y *yanantin* (hermana la una de un ala, la otra de la otra). (Bouysse-Cassagne, 1997:558)

Aquí cabe decir que los cascos que portan tanto el guerrero con el escudo, como el que sostiene un bastón de mando y una cabeza decapitada, carecen del penacho de *corequenque*, observándose en su lugar lo que parece ser una cimera de plumas de *tunqui* que —como se mencionó— tienen una connotación bélica.

Lo anterior permite formular una interpretación global de la escena de la franja superior del *keru* 4. Efectivamente, como afirmara Posnansky (1946: 69), se trata de la representación de un acontecimiento de orden bélico que, a juzgar por la indumentaria y características de los involucrados, tomó parte entre guerreros y/o señores cusqueños. Sin embargo, los motivos iconográficos difieren de los plasmados en otros recipientes de madera, que describen acontecimientos históricos reconocibles como la guerra entre inkas y chancas, u otros pueblos, resaltándose en este caso lo simbólico/abstracto por encima de lo documental/concreto.

El conflicto concluye con la decapitación del adversario y la presencia de los emblemas de poder del Inka junto con los *corequenques*, que expresan. En especial el penacho con plumas de esta ave sugiere la unificación o si se prefiere “la alianza forzada” entre las partes en disputa, que quedan bajo el mandato de un único señor cusqueño: el *corequenque*, que implica dualidad y encuentro de pares, desplaza las plumas de *tunqui* que encarnan el enfrentamiento bélico.

Más aún, la unión de las partes en conflicto es posible porque tanto plumas como armas pueden considerarse fronteras del cuerpo humano y en particular del Inka a quien identifican (Bouysson-Cassagne, 1997). Cabe recalcar que los plumajes forman parte corporal de quien los posee, junto con las virtudes que portan. En cuanto a la noción de frontera, esta última implica dos cosas: definición de la identidad frente a un otro, y posibilidad de contacto con este último. Las armas (cascos y escudos) definen la casta inkaica, lo mismo que las plumas de *corequenque* que representan al propio Inka. Asimismo, estos objetos constituyen una suerte de zona liminal que permite el contacto con “otros” ya sea de forma agresiva (plumas de *tunqui*) o pacífica (plumas de *corequenque*).

En cuanto a la copa de madera, se postula que la decoración pintada sobre su superficie evoca el *señalaska* o *señalakuy*. La escena desarrolla de forma más simbólica que narrativa un momento de este ritual que corresponde a la unión de hatos de llamas con fines reproductivos; evento que tiene lugar durante los meses de febrero y agosto.

Observaciones del *señalakuy* efectuadas por Leo Pucher de Kroll (1950) y Patrice Lecoq (2003), apuntan algunos elementos que coinciden con la iconografía de la pieza analizada. En primer lugar, un personaje con un *aribalo* en la espalda, que además sostiene un *keru* y lo que semeja ser una honda, se encuentra junto a otro hombre que porta un bastón de mando y una vasija de madera similar a la de su compañero. La presencia de ambos individuos hace referencia a las libaciones de *chicha* y alcohol destinadas a solicitar el favor de la *Pachamama* y otras deidades tutelares, dando pie a una fiesta que se circunscribe como parte del ritual aquí tratado.

La honda tendría como finalidad ayudar a la conducción de los camélidos de ambos sexos al lugar de encuentro, mientras que la vara de mando representa un nivel de autoridad que de forma análoga implica ejercer la tarea de pastor de hombres liderando

a estos últimos, así como el llamero domina a los animales⁴. Al respecto resulta sugerente el hecho de que el personaje que carga este emblema de poder camina por delante del otro que lo sigue.

En este punto, la interpretación se complica al aparecer un ser mítico que no se parece a ningún animal conocido: una especie de ave con dientes, un *amaru* según Flores Ochoa, y cuyo cuerpo recuerda al de un flamenco andino. Sobre este particular se propone lo siguiente: quizá se trató de la imagen estilizada y cargada de sentido de una *parihuana*, vinculada a la lluvia y la fertilidad en el imaginario andino. Dicho esto es posible que en el contexto de la escena que nos interesa, este ser mítico ejerza el papel de mediador entre seres humanos y animales (naturaleza en un sentido más amplio), propiciando la reproducción de estos últimos.

Un par de llamas parecen correr azuzadas por esta ave con dientes. Ambos camélidos llevan cargas y los acompañan dos *huallatas* en vuelo que, al igual que sucede con los *corequenques*, soportan una noción de dualidad a causa de ciertas características físicas, especialmente su color: cuerpo blanco con alas y cola de color negro. Asimismo, cabe señalar que las *huallatas* viven en pareja durante la época de reproducción.

La relación entre pájaros que representan duplicidad y camélidos en período de reproducción no solo se advierte en este caso. La iconografía de un *keru* dibujado por Pucher de Kroll (1950: 85) muestra un hato de camélidos en tiempo de celo y sobre los cuales vuela un ave identificada como *alkamari* (nombre con que también se conoce al *corequenque*), que se caracteriza por la preponderancia de los colores blanco y negro al igual que la *huallata*. Ambas aves evocan un sistema de oposición que se resuelve con el *yanantin* o alianza de contrarios, expresado en este caso en los camélidos que vienen en par y en la libación con *kerus* (posiblemente dobles) que portan los dos personajes ya comentados.

Por otro lado, los cuatro guacamayos en la superficie del vaso de madera presentan los picos abiertos, como si estuvieran graznando o hablando. Según Teresa Gisbert (2001: 152-153) —una de las cualidades que en el imaginario indígena concedía a estas aves un estatus de ser sobrenatural— era su capacidad de hablar: un don vinculado a la adivinación y conocimiento de ciertas verdades; circunstancia que resalta la disposición de las imágenes de esta ave en la pieza que nos ocupa.

Los guacamayos también están asociados con el Antisuyo, al ser este emplazamiento selvático su lugar de origen, como se verá más claramente en los motivos iconográficos del recipiente que sigue a continuación. Por lo demás, las plumas de estas aves se usaron en ciertas ceremonias en la sociedad inka, donde sirvieron para confeccionar indumentaria y penachos similares a flores que se consideraban un símbolo de prestigio en la zona del altiplano dada su escasez (Capriles y Flores, 1999).

El segundo *keru* en este análisis también presenta imágenes de guacamayos que, según Capriles y Flores (1998), pueden considerarse como representantes del *hanan pacha* o

⁴ Cabe resaltar, a propósito de esta alusión bíblica, que el bastón de mando en comunidades andinas de fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX tiene su origen —por sincretismo— en las varas de poder de la nobleza Inka del Cusco y en la vara española, portadora de una serie de elementos cristianos que incluía la noción de “pastor de hombres” (Ramírez, 2012).

mundo de arriba debido a que pueden volar. No obstante, es importante resaltar que algunas de estas aves se hallan de cabeza, lo que hace posible su asociación al *uka pacha* o mundo de abajo. Aquí aparece nuevamente una división dual complementaria expresada, en esta ocasión, por los guacamayos que vuelan hacia el cielo, o bien en dirección a la tierra, y que tienen como punto de encuentro un árbol de *chonta* y sus frutos.

Este último, como parte de la escena ya descrita, constituye un elemento unificador y/o mediador entre los guacamayos que representan mundos divergentes. El encuentro de opuestos se enfatiza en los motivos iconográficos con la aparición de cuatro elementos susceptibles a comprenderse en pares de dos: las ñustas andinas en tanto presencia femenina y una serie de personajes masculinos, probablemente antis, que permanecen tomados de la mano; y los peces *suches* que proceden del lago Titicaca (Collasuyo) junto a los guacamayos que pertenecen a las Tierras Bajas (Antisuyo).

La *chonta* tuvo y tiene gran importancia en los Andes y en las Tierras Bajas, tal como lo demuestran las celebraciones en torno al calendario agrícola que todavía tienen lugar en la Amazonía, congregando a los miembros de las comunidades participantes alrededor de esta palmera selvática. Además resulta interesante notar que la madera de este árbol fue materia prima para la confección de objetos suntuarios de gran valor simbólico por varios siglos, incluyendo los propios recipientes libatorios usados para consumir relaciones sociales y alianzas.

Por último, la iconografía del recipiente cónico con pedestal triangular parece ilustrar uno de los numerosos intentos de los inkas por dominar a los pobladores del Antisuyo. Cada uno de los personajes de la franja superior lleva puesto un tocado elaborado con plumas de guacamayo rojo o, en su defecto, sombreros adornados con el plumaje de esta ave.

Un par de estos personajes, con toda seguridad soldados cusqueños, flanquean un ícono del Sol evocando la relación entre el Inka y esta divinidad que legitima el poder del primero. Sobre este particular cabe recordar que el vínculo entre el astro solar y los gobernantes del Estado Inka aparece también en ilustraciones de las crónicas de Guamán Poma y Martín de Murúa, y en otras representaciones visuales plasmadas en *kerus* ya documentados. La escena, como una totalidad, retrata un encuentro de carácter bélico entre antis e inkas en los alrededores del árbol de *chonta* al cual se dirigen estos personajes, recordando la actitud de los guacamayos del *keru* tratado en párrafos precedentes.

Conclusiones

Las representaciones de arte plumario y aves atañen a una temática recurrente en cada una de las escenas figurativas analizadas: la dualidad expresada en el encuentro y oposición de elementos contrarios que entran en conflicto y/o comunión. Tópico que va desde acontecimientos relativos al Tahuantinsuyo: disputas entre señores o guerreros cusqueños que concluyen de manera violenta en torno a la figura del Inka o encuentros que involucran ñustas y antis en torno al árbol de *chonta*, hasta escenarios de índole ritual como el *señalakuy* o que incluyen la presencia de aves, particularmente guacamayos, que detentan el papel de oráculos ligados a otros mundos.

Los motivos iconográficos descritos resaltan el rol de mediadores que detentaron los *kerus* y otros recipientes de madera entre entidades, seres y colectividades divergentes. En cada uno de estos contactos se advierte la relevancia simbólica de aves cuya conducta y características físicas, especialmente el color de sus plumas, las convirtieron en soporte idóneo para nociones de dualidad, conflicto y complementariedad, además de demarcar la presencia del Inka, que cohesiona fuerzas en oposición, y representar distintos planos de realidad que colindan entre sí.

Bibliografía

- ALONSO, Alicia. 1990. "El kero: vaso ritual de los incas". En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte t. 3*, páginas 11-30. Madrid, España.
- BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse. 1997. "Plumas: signos de identidad, signos de poder entre los incas". En: *Arqueología, Antropología e Historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, editado por R. Varón y J. Flores. Instituto de Estudios Peruanos, Banco Central de Reserva del Perú, páginas 545-565. Lima, Perú.
- CAPRILES, José y Eliana FLORES. 1999. "Representación Iconográfica de Flora y Fauna en Keru Incas". En: *Revista de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia*, Año 3, N°6, páginas 7-19. La Paz, Bolivia.
- CUMMINS, Thomas. 2004. *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queeros*. Fondo Editorial Universidad Mayor de San Marcos. Lima, Perú.
- FLORES, Eliana y José CAPRILES. 2007. *Aves de la Amazonía boliviana*. Artes Gráficas Sagitario, Srl. La Paz, Bolivia.
- FLORES OCHOA, Jorge, Elizabeth KUON y Roberto SAMANEZ. 1998. *Qeros. Arte Inka en vasos ceremoniales*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- GISBERT, Teresa. 1990. *Los pájaros parlantes en el imaginario colonial*. Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, páginas 337-335. La Paz, Bolivia.
- GISBERT, Teresa. 2008. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes*. En *La imagen del otro en la Cultura andina*. Plural Editores. La Paz, Bolivia.
- GUAMAN POMA de Ayala, Felipe. 1993 (1613-15?). *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, editado por Franklin Pease. Fondo de Cultura Económica, México.
- KEMPF MERCADO, Noel. 1985. *Aves de Bolivia*. Editorial Gisbert. La Paz, Bolivia.
- LECOQ, Patrice y Sergio FIDEL. 2003. *Prendas simbólicas de camélidos y ritos agropastorales en el sur de Bolivia*. En: *Textos antropológicos*, Vol. 14, No. 1, páginas 1-54. La Paz, Bolivia.
- LIEBSCHER, Verena. 1986. *Los Queeros. Una introducción a su estudio*. G. Herrera Editores. Lima, Perú.
- MARTÍNEZ, José Luis. 2007. *Voces e imágenes: las sociedades andinas en los siglos XVI y XVII y sus lecturas de lo colonial*. Ponencia presentada en las Actas del VI Congreso de Antropología Chilena. Valdivia, Chile.
- MARTÍNEZ, José Luis, Carla DÍAZ, Constanza TOCORNAL y Verónica ARÉVALO. 2014. Comparando las

crónicas y los textos visuales andinos. Elementos para un análisis. En: *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, Vol. 46, Nº 1, páginas 91-113. Chile.

MULVANY, Eleonora. 2004. *Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado*. En: *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, Vol. 36, Nº 2, páginas 407- 419. Chile.

PUCHER DE KROLL, Leo. 1950. *El auquérido y Cosmogonía Amerasiana*. Editorial Universitaria. Potosí, Bolivia.

POSNANSKY, Arthur. (1943). *La Cuna del Hombre Americano. Vol. III*. Ministerio de Educación. La Paz, Bolivia.

RAMÍREZ, Luis César. 2012. *La vara de mando popular y tradicional en el Perú*. Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en arte peruano y latinoamericano. Lima, Perú.

Cadena de valor en la obtención y tratamiento de plumas rojas, amarillas y azules

Eliana Flores Bedregal¹ y José M. Capriles²

Resumen

La demanda por las plumas rojas, amarillas y azules puede ser cubierta por una sola especie de psitácido: la Guacamaya Escarlata (*Ara macao*), de hecho es el ave preferida en el arte plumario precolombino tanto en su lugar de origen (bosques tropicales), como a cientos de kilómetros de distancia. Para obtener las plumas de estas aves, se requirió de una cadena de valor con varios eslabones de especialistas con un saber y tecnología adecuado que asegurase la obtención de pichones, su cuidado y alimentación durante el transporte, el manejo en jaulas, su adiestramiento y amansamiento para exponerlos como animales vivos o su transformación para proveer plumas para el arte plumario. Las aves y plumas eran requeridas para cumplir con la función social y religiosa que se les atribuía en ciertas culturas precolombinas, sea como objeto ritual sacralizado o como símbolo de las religiones solares. Animales vivos o plumas en adornos suntuosos eran utilizados para representar jerarquía social y ofrendas en ajuares funerarios. La evidencia arqueológica sugiere que la aparición y permanencia de la Guacamaya Escarlata coincide con las épocas de apogeo político y religioso en dos grandes desiertos del continente americano.

Palabras clave: Guacamaya Escarlata (*Ara macao*), plumas, obtención, tratamiento, ofrendas.

Introducción

La Guacamaya Escarlata (*Ara macao*) es la única especie de psitácido que pudo haber cubierto la demanda de plumas rojas y amarillas del arte plumario precolombino, y además fue utilizada y transportada como animal vivo, tanto en su lugar de origen como a cientos de kilómetros de distancia. Hay otras especies de psitácidos que aparecen en objetos de arte en su lugar de origen o lejos de allí, pero aquí nos enfocamos en la Guacamaya Escarlata, una de las aves más importantes utilizadas en el arte plumario precolombino a escala continental.

Para utilizar estos animales en exposición como modelos para la pintura y cerámica y/o sus plumas para adornos, se requería contar con animales vivos así como una red de intercambio activo de plumas, ya sea disponibles en el entorno o traídos con ese propósito.

Siendo que el rango de distribución de la Guacamaya Escarlata se limita a los bosques tropicales de Centroamérica y Sudamérica, la presencia de esta especie en lugares alejados de estos ambientes tuvo que haber sido consecuencia de un esfuerzo económico y social de cierta magnitud. Por tanto, una cadena de valor con varios eslabones de especialistas con saberes y tecnologías adecuados que aseguraran la obtención, tratamiento, transporte, manejo y transformación, era indispensable. Para que esta cadena sea sostenible, estas aves tuvieron que cumplir con una función social y religiosa muy importante.

Los relatos etnográficos indican que estas aves desempeñaban –en ciertas culturas precolombinas– funciones como objetos rituales y sagrados tales como representaciones solares. Las aves se exponían como animales vivos y también eran consideradas animales de compañía insustituibles. Sus plumas se utilizaban en adornos suntuosos de jerarquía. Es una coincidencia interesante que en las épocas de apogeo político y religioso tanto en el desierto del sudoeste de Norte América como en el desierto del oeste de Sudamérica, exista evidencia arqueológica que indique el uso y manejo de la Guacamaya Escarlata.

El objetivo de este artículo es visualizar la cadena de valor que se formaba para llevar estas aves vivas desde su lugar de origen hasta sus centros de consumo, con el fin de satisfacer una función religiosa o social de ostentación de lujo en los adornos de arte plumario.

Características biológicas

La Guacamaya Escarlata, denominada Guacamaya Bandera en Venezuela, Guacamaya Rojaaliamarilla en Colombia, Guacamayo Rojo en Perú, Paraba Bandera en Bolivia y Arara Piranga en Brasil corresponde a la especie *Ara macao* (Familia *Psittacidae*) (Fig. 1). En México y Centroamérica se denomina Guacamaya Roja porque es la única de ese color, mientras que en Sudamérica hay otra especie roja con el ala verde (*Ara chloroptera*) (Fig. 2) con la que comparte tamaños, comportamientos, rango de distribución e incluso preferencia de sitios para nidificar. Estas especies se diferencian por sus colores (el diferente tono de rojo, la *Ara macao* tiene amarillo en el ala, mientras que la *Ara chloroptera* tiene verde) y en la vocalización. Con ciertas diferencias, ambas especies fueron utilizadas en épocas precolombinas debido a sus vistosas plumas.

Figura 1. Guacamaya Escarlata (*Ara macao*).
Fotografía: Carlos Capriles

Figura 2. Guacamaya Roja (*Ara chloroptera*).
Fotografía: Carlos Capriles

La Guacamaya Escarlata es una de las especies de aves más espectaculares por sus colores: rojo esarlata, amarillo y azul en las alas, cola roja y azul. Tiene las coberteras de las alas amarillas, amarillas con rojo y amarillas con ápice verde, las primarias y secundarias azules; la rabadilla y las coberteras infra y supra caudales son de color azul celeste, y la cola es



roja, con azul en la porción basal de las rectrices centrales. El pico es de color marfil con franja y mandíbula negra, patas negras, área desnuda en las mejillas e iris marfil. Habita en zonas bajas, hasta los 500 msnm, de selva pluvial, matorrales y arboledas cerca de ríos, bosques de galería, bosque íntegro y ocasionalmente en bosque perturbado amazónico cuando no es molestada. Se mueve en bandadas y con otras especies (p. ej., *Ara ararauna*). Se alimenta de frutas y semillas, por lo que migra estacionalmente en la búsqueda de árboles con frutos (Phelps y Meyer de Schauensee, 1978; Hilty y Brown, 1982; Forshaw, 1989; Rodríguez-Mahecha y Hernández-Camacho, 2002; Flores y Capriles, 2007).

La nidificación de la Guacamaya Escarlata (*Ara macao*) se conoce por algunos avistamientos en el medio silvestre, en los que se indica que sus nidos son huecos naturales ubicados entre 10 y 40 metros de altura sobre el suelo en grandes árboles (*Sterculia apetela*, *Spondias mombin*, *Enterolobium cyclocarpum* y otros); son reusados cada año, probablemente por la misma pareja, los meses de nidificación varían según la región: de abril a marzo en Centroamérica, de diciembre a marzo en el norte de Sudamérica (Colombia) y de octubre a marzo en el centro de Sudamérica (Mato Grosso, Brasil); así mismo, se dice que la puesta lleva 2 y ocasionalmente 3 huevos blancos elipsoides (Ridgely, 1983; Forshaw, 1989; Rodríguez-Mahecha y Hernández-Camacho, 2002). Es una especie común en los criaderos de loros pero no hay datos significativos publicados sobre su éxito de cría (Forshaw, 1989).

En México es una especie rara, según Edwards (1972) está confinada a remotas partes del bosque lluvioso denso y ocasionalmente merodea en aéreas abiertas especialmente sobre cursos de río. Robert Ridgely (1983) destaca que durante la mitad del siglo XIX, la población de esta especie había declinado precipitadamente en todo Centroamérica, pero principalmente en México, debido a la gran destrucción del bosque tropical, solo

ha quedado una pequeña población limitada a vivir en la selva Lacandona al este de Chiapas y cerca del límite con Guatemala, indica también que la especie estaría en riesgo inminente, si no se conserva un gran trecho de bosque intacto. Hugh Land (1970) sostiene que esta especie es poco común en tierras bajas de Guatemala y que es más numerosa en tierras remotas, por ejemplo, en el río Usumacinta en el Petén occidental y en el río de la Pasión. En Belice y Honduras poblaciones han declinado dramáticamente y ha desaparecido de la costa del Pacífico en Honduras y Nicaragua, donde solamente existen pequeñas poblaciones en la costa caribeña y en las tierras bajas del noreste no habitado. La especie ha sido extirpada de El Salvador, donde no ha sido registrada desde 1938. En Costa Rica, antes numerosa en ambas costas ahora se encuentra limitada a pequeñas zonas aisladas en áreas protegidas. Similarmente, en Panamá donde habitaba en ambas costas, en la actualidad solamente es encontrada en la Isla Coiba de la costa pacífica (Ridgely, 1983; Forshaw, 1989) (Fig. 3).

Rutas Comerciales para la Guacamaya Escarlata entre Bosques Tropicales y Desiertos

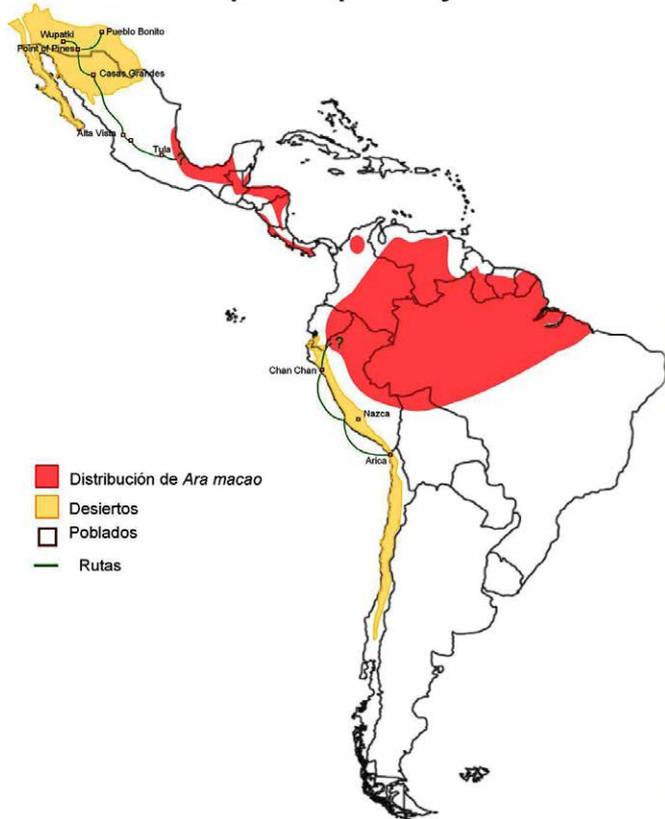


Figura 3. Distribución y rutas comerciales de la Guacamaya Escarlata. Fuente: Elaboración propia con base en Ridgely (1983).

Domesticación de *psitácidos*

Los loros (grupo que incluye a las guacamayas) cumplen los requisitos que según Raúl Valadez (1996) son necesarios para considerarse en animales domésticos, es decir, son especies en contacto con el hombre (aunque algunas veces se transforman en plagas de cultivos), son coloniales o viven en grupos, lo que indica que reconocen un líder por

aprendizaje temprano instintivo que pueda mantener una organización social jerárquica, son poco agresivos, logran conservar niveles de estrés bajos y pueden tolerar ciertos cambios de entorno en buenas condiciones, poseen una dieta flexible y común de frutas y semillas, pero sobre todo, son muy inteligentes (con gran capacidad craneal). Son además, asombrosos animales de compañía, no solamente por su capacidad de “hablar”, sino porque son capaces de demostrar aprecio por sus dueños y considerase parte de la familia. Este comportamiento “afectivo” de los loros es correspondido por los humanos que tenemos una tendencia a sentir afecto innato por los animales denominado biofilia (Wilson, 1984).

En Mesoamérica precolombina muchas especies se criaban en cautiverio, pues hay evidencia arqueológica de huesos de aves de todas las edades, en lugares donde estas especies no habitaban naturalmente (Hardgrave, 1970; Watson et al. 2015). A partir de esto, Valadez (1999) concluye que cumplido el ciclo de vida y lograda la reproducción del ave, se considera “domesticada”; sin embargo, nosotros consideramos que no es lo mismo soportar el cautiverio que ser domesticado. Los loros soportan bien la vida en cautiverio y pueden reproducirse, pero no se han convertido en especies domésticas, puesto que, en nuestra opinión, una especie podría considerarse domesticada cuando no puede retornar al medio silvestre o si lo hace sufre consecuencias negativas en la frecuencia de sobrevivencia de su descendencia.

En el sudoeste de Norte América, abundante información arqueológica sugiere que las comunidades Pueblo criaban a la Guacamaya Escarlata (*Ara macao*) (Hardgrave, 1970). En México y Centroamérica, comunidades Mexica y otros grupos criaban además de la *Ara macao*, otras especies de aves, incluyendo varias especies de loros habladores (*Amazona xanthocephala* y *A. albifrons*), el Periquito Enano (*Aratinga cunicularia*) y la Calandria Centzontle (*Minus polyglotus*). Evidencias arqueológicas de hace unos 1000 a 1200 años sugieren que no se aprovechaban como alimento, sino constituyeron objetos religiosos utilizados para la obtención de sus muy apreciadas plumas o como animales de compañía. Este uso va en fuerte contraste con otra especie de uso económico, el Guajolote Silvestre (*Melagris gallopavo*), que fue eventualmente domesticada, luego de una vasta relación de beneficio mutuo que duró aproximadamente 5000 años (Valadez, 1996).

Raúl Valadez (1996) sugiere que los pichones de Guacamaya Escarlata fueron transportados desde las selvas tropicales de Centroamérica a Paquimé o Casas Grandes (sitio arqueológico ubicado en el Estado de Chihuahua, lugar fronterizo con los Estados de Arizona y Nuevo México en la actualidad), un centro político y religioso de floreciente actividad económica entre los años 1000 a 1100 d.C. Aquí se encontraron jaulas de adobe y huesos de individuos de todas las edades (incluyendo pollos de cascarones) por lo que concluye que esta especie estaba domesticada.

Sin embargo, nosotros consideramos que es posible que algunas parejas pudieron haberse reproducido en cautiverio, pues los loros pueden tolerar estas condiciones. Asimismo, no consideramos que haya habido suficiente tiempo para la domesticación de estos animales. Particularmente porque de acuerdo con Sandor Bökönyi (1989), la domesticación implica diferencias culturales y morfológicas que en el caso de las Guacamayas Escarlatas, deberían haberse reflejado tanto en el decrecimiento en tamaño

(corporal o del pico) como en su comportamiento. Estos aspectos además, le impedirían retornar a su medio silvestre, pues un animal más pequeño y manso no podría competir con sus congéneres para apropiarse de nidos, alimentos y sería presa fácil de los predadores. Consecuentemente, como afirmamos anteriormente, si logrará retornar al medio silvestre, su éxito reproductivo sería nulo, ya que además, sería incapaz de conseguir pareja al no conocer los patrones de cortejo, que tienen un componente que se aprende desde temprano en la convivencia con el bando y en el medio natural. Cabe aclarar que Lyndon Hardgrave (1970: 53), luego de analizar la composición etaria de las 117 guacamayas procedentes de numerosos sitios arqueológicos en el sudoeste de Norte América, observa que no hay recién nacidos, ni pichones menores de 4 meses. La mayoría (N=83) son juveniles de un año, el 95% tienen entre 5 semanas y 3 años. Solamente se observaron 3 individuos en edad reproductora y una sola anciana (Hardgrave, 1970). Esto sugiere que la especie no se reproducía, pero que toleraba el confinamiento y por tanto, no estaba domesticada en el área.

Asimismo en Colombia, los Chibchas que habitaban en el páramo frío colombiano, criaban guacamayas que traían de zonas bajas, pues les tenían veneración y las llamaban “*Sua*”, hijas de la deidad solar, y era en el poblado Suesuca (cola de guacamaya) hoy denominado Suesca que realizaban suntuosas ceremonias. José Vicente Rodríguez-Mahecha y Jorge Ignacio Hernández-Camacho (2002) sugieren que para los Chibcha la Guacamaya Escarlata era considerada una divinidad de contacto con el dios Sol porque vuelan en el cielo, van y vienen con el sol (van a sus dormitorios reuniéndose en grandes bandadas al atardecer y regresan al amanecer), y pueden “hablar”. Al poseer la capacidad de “hablar” serían las mejores mensajeras para llevar los reclamos humanos porque son consideradas como sus hijas, serían escuchadas y sus peticiones respondidas por la divinidad. Conociendo que otros pueblos amazónicos también veneraban a las guacamayas, es probable que hubiera no solamente proveedores de la especie, sino también especialistas, tanto en la cría y manejo como en la artesanía y el intercambio de sus plumas.

En la actualidad, la reproducción en cautiverio de parabas y loros ha mermado debido a la baja demanda de estos en los mercados internacionales, a causa de las limitaciones establecidas en convenios internacionales que velan por la conservación de las especies escasas (Thomsen y Mulliquen, 1991). Entonces, la cría se limita a granjas especializadas de especies amenazadas con el propósito final de reintroducirlas a su medio silvestre, pero tienen problemas de degeneración por hibridación. Ciertamente, la mayoría de proveedores de mascotas locales se mantienen con el robo de pichones o juveniles del medio natural. Para frenar esta tendencia, se recurre a la práctica de manejo sostenible que se ha iniciado con el establecimiento de nidos artificiales y la recolección de huevos fertilizados cuidando el éxito de toda la puesta, y así proveer de loritos al mercado de mascotas (Beissinger y Bucher, 1992).

Consecuentemente, se puede decir que no hay ninguna especie propiamente doméstica de psitácidos en el Neotrópico. No porque esta actividad humana pudo haberse perdido en la Colonia, sino porque el valor simbólico de las plumas ha ido desapareciendo con el proceso de transculturización, y consecuentemente, su valor de intercambio. Sin embargo,

los psitácidos de alto valor todavía se crían en centros de reproducción para suministrar loros a los mercados locales de mascotas, y en centros de recreación en la naturaleza donde las guacamayas entretienen a los visitantes haciendo malabarismos, “hablándoles” y “sonriendo” para sus fotos.

Color de las plumas y *tapirage*

Los loros pueden tener dos tipos de plumas respecto al color: estructurales y pigmentadas. Las plumas son de color estructural debido a la disposición de queratina esponjosa a nivel microscópico para los colores verdes y azules. Además, son coloreadas, tanto debido a pigmentos exclusivos de la familia como a otros comunes con otros animales como la melanina, los carotinoides, las turacinas y otros, pudiendo existir colores de plumas formados por ambos procesos. Los colores de las plumas pueden sufrir variaciones con la temperatura y humedad del ambiente en que se crían las aves.

El esquizocromismo o cambio cromático del plumaje, se refiere a las alteraciones naturales o artificiales del color de las plumas de las aves. La ausencia parcial de melanina en las plumas causa “flavismo” o amarillismo y su ausencia total causa “luteinismo” o albinismo, individuos amarillos o blancos, que pueden sobrevivir con normalidad. Estos cambios raramente observados en animales silvestres, son conocidos por los criadores de loros; un individuo “verde” se torna amarillo gradualmente, esto se atribuye al cambio de dieta con mayor grasa o mayor ingesta de carotinoides, que no parece perjudicarlos, pero si se alimenta con aceite de palma, el loro además de color amarillo, sufre lesiones hepáticas severas. Situación que ha sido aprovechada, mejorada y transformada por ciertos pueblos amazónicos con la técnica que se denomina *tapirage* (Sick, 1997).

Numerosos investigadores coinciden en que los indígenas de Sudamérica practicaban el *tapirage* (Pijoán, 1948; Hartmann, 1994; Sick, 1997; Rodríguez-Mahecha y Hernández-Camacho, 2002). Diversos pueblos sudamericanos: los Mojos o Moxos de Bolivia, los Tupinamba de Brasil y los Achagua de Venezuela, Guayana Francesa y Colombia, utilizaban para el arte plumario, las plumas de los loros que criaban desde pichones, estos permanecían en las aldeas perchados en los árboles y estaban tan acostumbrados que daban gritos de alarma cuando se aproximaban extraños. En la visión del mundo paradisíaco amazónico, las guacamayas: *Ara chloroptera* y *Ara macao* eran el símbolo de la vida y de la muerte, de la divinidad solar y de la guerra, con sus plumas se elaboraban adornos rituales y tocados de caciques y guerreros. También criaban y utilizaban las plumas del Guacamayo Azul y Amarillo (*Ara ararauna*), de los loros habladores (*Amazona amazonica* y *A. aestiva*), del Perico Corona Dorada (*Aratinga aurea*) y de otras especies.

Varios de los autores citados afirman que se puede cambiar el color de las plumas de los loros juveniles vivos con la técnica del *tapirage*, frotando la piel desnuda con la sangre de una rana tratada con pigmentos para obtener color amarillo brillante, aunque este procedimiento variaría levemente de un pueblo a otro. Esta afirmación se basa en los relatos de los cronistas.

Precisamente el padre Rivero (1956), en su crónicas, relata la gran afición de (...) los Achaguas, por las plumas de sitácidas (...) la importancia de la industria de la cría de plumas de muchos colores, actividad que era desarrollada con base a un procedimiento en el cual colocaban un sapo en una totuma, al que previamente habían punzado en todo el cuerpo con ají o pimienta molida para extraerle la sangre y la secreción glandular de la piel. Esta secreción se mezclaba con unos polvos rojos llamados chic (seguramente achiote) y la mezcla era introducida en los folículos de las plumas recién arrancadas de guacamayas cautivas que al crecer adquirían ese color (Rodríguez-Mahecha y Hernández-Camacho, 2002:48).

Asimismo, Humboldt, el famoso explorador alemán, refiere que los indígenas utilizaban la rana tintórea para realizar este tratamiento (Pijoán, 1948).

Una variante de la técnica de tapirage empleaba la grasa de peces para cambiar el color del plumaje de las aves. El famoso explorador inglés A.R. Wallace testimoniaba que tanto los indios Uaupés como los aborígenes de las islas Molucas practicaban esta técnica con las especies de papagayos locales. Distintos cronistas relatan que los indígenas en los ríos Ariarí, Vaupés y Negro, obtenían plumas de vívido color amarillo y naranja untando los folículos de las plumas de los loros con la grasa de color naranja intenso del pez pirárrara (*Phractocephalus hemiliopterus*) y algunas veces mezclada con ají (*Capsicum sp.*). Este tratamiento inofensivo, no requería más que una aplicación para obtener plumas amarillas varias veces del mismo animal por largo tiempo. Cabe aclarar que este pez, no es consumido por los indígenas bajo la creencia de que causa una parasitosis cutánea (Rodríguez-Mahecha y Hernández-Camacho, 2002).

En la actualidad, la técnica del tapirage se ha perdido quizá porque el verdadero proceso nunca estuvo bien entendido ni fue sistematizado formalmente. Por ejemplo, G.G. Villela (1968) realizó un intento fallido de replicar la técnica, por lo que llega a la conclusión de que el tapirage nunca existió. Sin embargo, Helmut Sick (1997), por experiencia propia, opina que en las colecciones de museo se han encontrado más plumas luteínicas de lo que podría esperarse en condiciones naturales, principalmente, plumas caudales y remeras de loros del género *Amazonas* y colas totalmente amarillas de guacamayo (*Ara*), aunque reconoce que la fisiología de los pigmentos rojo y amarillo de los loros están muy poco estudiados y la frecuencia con la que ocurren cambios cromáticos en la naturaleza es prácticamente desconocida. Lo que sí se sabe es que la ingestión de alimentos ricos en carotinoides influye en la intensidad del color rojo-naranja-amarillo del plumaje de las aves. Al presente, no existen técnicas de cambio cromático del plumaje, aunque por hibridación en cautiverio, se han producido guacamayas con cambios dramáticos en los patrones de color como la Paraba Arlequín verde con pecho amarillo que ofrecen tiendas de mascotas en Miami, EE.UU.

Cadena de valor

Debido a que las guacamayas eran transportadas por grandes distancias, desde los

bosques tropicales hasta los desiertos del norte y del sur del continente, era necesario dedicar tiempo, esfuerzo y recursos para cumplir estas tareas que involucraron grandes riesgos y que debieron ser llevadas a cabo bajo importantes incentivos.

Entonces, para obtener estos animales y sus plumas se requería una cadena de valor con varios eslabones de especialistas que disponían de un saber y tecnología adecuados para asegurar la obtención de pichones y huevos, su manejo, cuidado y alimentación durante el transporte, su sobrevivencia en las jaulas, su adiestramiento y amansamiento para exponerlos como animales vivos y su transformación para proveer plumas para los productores del arte plumario. A continuación visualizamos un posible encadenamiento de especialistas, técnicas particulares de manejo y medios de albergue y transporte de las Guacamayas Escarlata (Fig. 4).

Figura 4. Cadena de valor de la Guacamaya Escarlata (*Ara macao*). Fuente: Elaboración propia. Fotografía de cerámica de Marco Antonio Pacheco, Raíces Museo Nacional de Antropología, México.

Eslabón 1. Recolector de huevos y pichones

Siendo que la Guacamaya Escarlata nidifica en huecos a gran altura de árboles grandes en selvas, los pichones o los huevos debieron ser recolectados por indígenas especialistas con conocimientos sobre la distribución de nidos en su área, la época de reproducción y



las técnicas de alimentación y cuidado de los pichones. El recolector seguramente conocía que las guacamayas re-usan el nido cada año, y por tanto, debió tener el cuidado de coleccionar un solo huevo o pichón, para que las aves repongan la puesta. Además de saber trepar a los árboles, el recolector debió tener cuidado al llevar el pichón en forma segura al descender, pudiendo ser agredido por los enojados padres y eventualmente caer del árbol. Una vez en su comunidad, debió contar con una jaula para impedir el ataque de otros animales, dar de beber y alimentar a los pichones con frecuencia y con comida adecuada para su edad. Dependiendo de la habilidad del recolector, el pichón sobreviviría hasta que pueda

ser transportado fuera de la comunidad. Un buen recolector podrá tener varios nidos de varias especies, difícilmente, de varias guacamayas pues estas requieren grandes árboles, mientras que las especies más pequeñas son menos exigentes, y es probable que con la misma fórmula pudo haber alimentado a varios pichones de diferentes especies. Todo esto precisa un saber que no se improvisa, pues requiere técnicas particulares sobre el cuidado, la preparación de alimento, la construcción de jaulas y otros aspectos.

Eslabón 2. Intermediarios itinerantes

Es probable que “comerciantes” de loros, también intercambiaran otros bienes, entonces, en este eslabón otros eslabones pudieron engarzarse, tal es el caso del intermediario, un personaje que recorre las aldeas o ferias buscando loros acaparando todo lo que pueda. El transportista constituye otro eslabón, es el encargado de llevar los bienes de un lugar a otro, hasta distancias relativamente lejanas; probablemente gracias a cargadores de jaulas pues además de las llamas, principalmente distribuidas en las regiones altas de los Andes, fueron los cargadores quienes debieron alimentar y dar de beber a los pichones en las largas jornadas de caminata donde es plausible que varios sucumbieran. Llegando a su destino, otro eslabón se incorpora al proceso: el distribuidor, quien recibe a los animales y se asegura de que estén sanos y saludables, y los presenta al consumidor final.

Eslabón 3. Intermediario 1

Este personaje sería generalista y manejaría un mercado amplio de bienes. Probablemente, recibía a los animales y pagaba por ellos, quizá por encargo del consumidor final, o con la intención de darle mayor valor, lo ponía bajo el cuidado del criador (4), hasta que las guacamayas se hubieran recuperado del viaje, pues es plausible que resultado del hacinamiento en las jaulas, los plumajes estuvieron estropeados y la salud deteriorada, entonces sería importante recuperar su salud y con ello, el brillo y entereza de sus plumas. Así se incrementaría su valor de mercado, pues nadie querría adquirir un animal maltrecho o moribundo.

Eslabón 4. Criador

Este personaje sería el verdadero especialista en guacamayas, su función de cuidar, alimentar, amansar y adiestrar requería un conocimiento especializado sobre la biología y comportamiento de las especies, así como los requerimientos del consumidor final. El rol de criador consistiría en adiestrar a las aves para su exhibición como animales vivos sacralizados, amansarlas debidamente como animales de compañía o prepararlas para exhibirlas y eventualmente extraerles las hermosas plumas para su uso en arte plumario. El criador debió contar con facilidades para hospedar a las aves debidamente, con perchas, sombra y protección nocturna. Probablemente, existieron subespecialidades, para cumplir con las exquisitas demandas de estas sociedades florecientes en los desiertos continentales de América.

Eslabón 5. Intermediario 2

Este personaje (que puede ser el mismo que el Intermediario 1) adquiere las guacamayas en esplendor del criador, y se acerca al consumidor final con su oferta de animales vivos y plumas. El criador no tiene ni el tiempo, ni las habilidades necesarias para negociar los objetos suntuosos, en los que se han convertido las guacamayas.

Eslabón 6. Artesanos

Adquieren las aves de los intermediarios fundamentalmente con el fin de usar sus plumas en manufacturas artesanales. Las plumas que requieren para la elaboración del arte plumario, probablemente, tenían varios orígenes y atravesaban varias cadenas de valor. Otra alternativa más viable en tiempos de auge religioso sería que el artesano hubiera recibido las plumas del consumidor final (autoridad religiosa y/o política) con el encargo de elaborar ciertos adornos exclusivos, particularmente de tipo religioso, funerario o jerárquico.

Eslabón 7. Consumidor final

Posiblemente un conjunto social de élite, autoridades políticas y/o religiosas, adquiriría animales vivos para su exhibición en templos como animales sagrados y ofrendas, y por otra parte podían acceder, privilegiadamente, a las guacamayas como animales de compañía o de colección. Entonces las guacamayas pudieron cumplir con dos funciones respecto a su uso como objetos de lujo. Por un lado, un uso no consuntivo que involucrara que las guacamayas sean utilizadas vivas por parte de las autoridades religiosas para la adoración de los devotos en los templos, y como animales de compañía o de colección. Por otro lado, un uso consuntivo, donde las guacamayas son sacrificadas o deterioradas al sacarles las plumas para elaborar objetos de lujo o para ofrendas de animales enteros, sacrificados en el templo y en ajuares funerarios.

El tiempo de duración de la cadena, desde el primer eslabón hasta el último, debió ser mínimamente de un año, es decir, que cada año se movilizaban estos actores para cumplir con los requerimientos de guacamayas vivas que la floreciente sociedad consumía. La ruta de progresión de esta cadena incluye a las rutas de intercambio de la época, que establecían nodos de comunicación entre los lugares de origen de las guacamayas, bosques tropicales, y los lugares de destino en los desiertos continentales (Fig. 3).

Evidencia arqueológica del uso de la Guacamaya Escarlata (*Ara macao*) en ambos subcontinentes

A continuación presentamos algunos casos arqueológicos que dan sustento a la propuesta de una cadena de valor para el transporte e intercambio de la Guacamaya Escarlata desde los bosques tropicales hasta los centros de consumo en los desiertos del

sudoeste de Norte América (p. eje., Sonora) en el norte y del oeste de Sudamérica (p. eje., Atacama), durante el primer milenio de nuestra era y que corresponde a etapas de prospero, aunque independiente, desarrollo cultural en ambas regiones, siendo el único rasgo en común la preferencia por esta especie en el ámbito ritual y simbólico.

La Guacamaya Escarlata en el sudoeste de Norte América

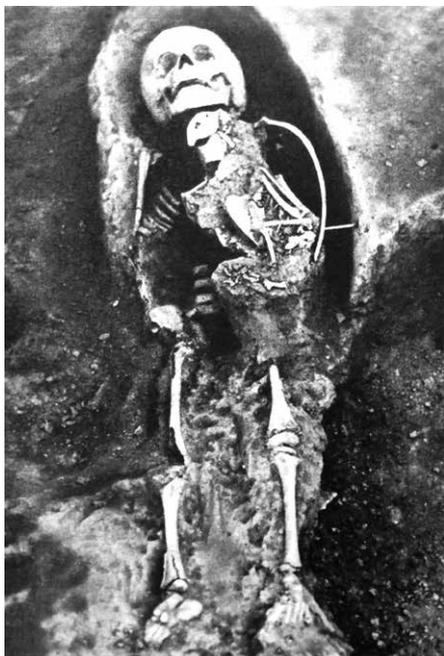
Durante el apogeo de las comunidades Pueblo en su época clásica (900 a 1200 d.C.), se intercambiaban bienes de toda naturaleza tales como conchas y caracolas de las costas de California, turquesas y joyas de plata y cobre del sur, guacamayas vivas desde Centroamérica y posiblemente algodón y alimentos como maíz, calabazas y frijol de regiones más cercanas. Imaginamos que la ruta principal se originaba en Tamaulipas, se dirigía a Tula, luego a Paquimé o Casas Grandes y de allí a Punto de los Pinos, con una ruta hacia Pueblo Bonito y otra hacia Wupatki (Fig. 3).

Parte de la ruta entre Tula y Paquimé es conocida, allí se han encontrado muchos esqueletos de guacamayas e incluso pichones de cascarón (Valadez, 1999), y de allí hacia el norte establecemos la ruta, basados en el número de guacamayas encontradas por Olsen y Olsen (1974), así se tiene: 27 individuos en Punto de los Pinos, 41 en Wupatki, 31 en Pueblo Bonito y otros en los alrededores (Watson et al., 2015). La presencia de esqueletos de guacamayas corresponde a sitios arqueológicos de los pueblos Anasazi, Mogollon y Hohokam y se limitan a un rango temporal bastante ajustado entre el 1100 y el 1300 d.C. de acuerdo asociaciones culturales con cerámica, así como fechados radiocarbónicos recientes (Hardgrave, 1970; Watson et al. 2015). Entonces, según Stanley Olsen y John Olsen (1974) la presencia de esqueletos de guacamayas en las ruinas del suroeste de EE.UU. indica que existían rutas de intercambio antiguas que comunicaban a los indios Pueblo del Río Grande con los pobladores Mexica del sur, pues el rango de distribución de la guacamaya está a unos 300 km en línea recta desde los sitios donde fueron encontrados.

Las guacamayas de Grasshopper Ruin que fueron estudiadas por Olsen y Olsen (1974), provienen de centros culturales, como la gran Kiva y seguramente cumplían una función ceremonial. De hecho, según estos autores se han encontrado enterramientos de siete guacamayas debajo de la Gran Kiva, siendo el más notable, un niño de seis años que tiene un guacamayo completo sobre el pecho, sin ajuar funerario, y sin motivo aparente del deceso, no se puede deducir si era una ofrenda o simplemente un niño muerto con su animal de compañía. Este entierro permite sugerir que las guacamayas eran objetos rituales y de lujo como animales de compañía (Fig. 5).

Figura 5. Niño enterrado con guacamaya en la Gran Kiva de Grasshopper Ruin, Arizona. Fuente: Fotografía de Olsen y Olsen (1974: 90).

En Montezuma Castle, un espectacular pueblo construido en la pared de un barranco sobre el arroyo Castor, Lyndon Hargrave (1970) relata que Earl Homestead y su madre



hicieron el salvataje de un enterramiento de niño que había sido saqueado cerca de allí, y recuperaron una guacamaya que estaba envuelta en una cesta colorada, acompañada por un pequeño cuenco de cerámica a manera de ofrenda. Este caso sería la primera vez que un enterramiento de guacamayas contenía una ofrenda, y al ver el pico roto del ave, concluyó que la guacamaya debió ser un preciado juguete roto del niño.

En relación al anterior caso, complementariamente al hallazgo de guacamayas en contextos arqueológicos, otra evidencia importante de la importancia cultural de la Guacamaya Escarlata, son los objetos de cerámica. En las cerámicas de la región Pueblo, las guacamayas están representadas de múltiples maneras, indicando su sitio privilegiado en el mundo ritual y cotidiano de los indígenas Pueblo de aquella época (Fig. 6). De la misma manera, la región del Río Mimbres en Nuevo

México es famosa por la calidad e iconografía de sus vasijas, muchas de las cuales tienen representaciones de guacamayas (Gilman et al., 2014).



Figura 6. Plato de cerámica con iconografía relativa a la Guacamaya Escarlata.
Fuente: Fotografía de Arthehistoria. Fotografía: www.Arthehistoria.com

Ruta de guacamayas y su uso en la costa del Pacífico de Sudamérica

La ruta de intercambio probable para las guacamayas se inicia en la amazonía peruana, que se conecta con la costa en el paso alto húmedo

tropical, sin tener que subir hasta la puna, y desde la costa se desplaza por mar hasta Arica y más al sur; y por tierra con el apoyo de los animales de carga, las llamas ya domesticadas para ese entonces. Los productos de la selva incluyen hojas de coca, plantas alucinógenas, frutas y animales silvestres vivos como guacamayas, loros, monos y otros, además de pieles de felinos, caimanes y otros.

Figura 7. Arte plumario con plumas de guacamayas. Fuente: Colección de arte plumario del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Fotografías: Eliana Flores.



Los Moche, una antigua cultura de la costa desértica del norte de Perú, han dejado una iconografía muy rica en grabados donde se observan a chamanes y guerreros portando majestuosos penachos de plumas, probablemente elaborados con plumas de guacamayas y

otras aves. Además, se ha documentado la presencia de psitácidos en los ajuares funerarios del sitio arqueológico Dos Cabezas, ubicado en la desembocadura del Río Jequetepeque. Wake (2007) describe los restos de fauna recuperados y que incluían restos de llamas junto con esqueletos de psitácidos: tres guacamayos (*Ara*), dos de los cuales ha identificado como *Ara militaris* y un loro del género *Amazona*. Estas aves presentan anomalías (tales como artrosis, ala rota, mandíbula quebrada) que sugieren que solamente podrían haber sobrevivido como animales en cautiverio y bajo el cuidado atento de un amo que incluso les dio de comer con afecto. En una de las tumbas el difunto tenía un guacamayo sobre el hombro y el otro a los pies, parecería que eran sus animales de compañía (Wake, 2007).

Existen unos preciosos textiles que han sido elaborados con una técnica exclusiva, y llevados a diferentes lugares, probablemente como objetos de alto valor de intercambio o como prendas de encargo de autoridades religiosas y/o jerárquicas, pues muchos de estos se encontraron como ofrendas en sitios sagrados y en ajuares funerarios lejos de la costa. La mayoría de estos adornos y textiles han sido elaborados con plumas de psitácidos, se observa plumaje amarillo-naranja y amarillo-azul de la *Ara macao* en dos piezas de tejido con fibras vegetales que supuestamente pertenecen a una *mascaipacha* (Fig. 7) y a una “corona de totora”; además, el verde tornasolado azul de *Brotogeris cyanoptera* aparece en una banda textil en piezas de la colección de arte plumario del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) de La Paz.

Conclusiones

De acuerdo al especialista en arte plumario Phyllis Rabineau (1980), las plumas con más alto valor en la antigüedad pertenecían al Mielero Cardenal (*Myzomela cardinalis*) de la Isla Santa Cruz, al Carpintero Marfil de Norte América y al Tucán de la Amazonía, pero consideramos justificado agregar a esta lista a la Guacamaya Escarlata del Neotrópico. El intercambio de las plumas rojas, amarillas y azules de esta ave, así como especímenes vivos fueron culturalmente muy importantes como lo evidencian no solamente grabados y vasijas donde se la representa, sino también en adornos, textiles y tocados de plumas. La pregunta emergente ¿Qué tienen en común el desierto del sudoeste de Norte América y el desierto del oeste de Sudamérica? Si bien los dos lugares de estudio son áridos, en ambos se han encontrado plumas y esqueletos de la Guacamaya Escarlata (*Ara macao*), cuyo rango de distribución se ubica a cientos de kilómetros de distancia.

El hecho de encontrar estas evidencias en desiertos indica la capacidad de estos ambientes de conservar en buen estado los materiales orgánicos. Siendo los animales no domesticados difíciles de manejar y más aún de transportar, quizá se puede suponer que la Guacamaya Escarlata hubiera estado siendo criada a todo lo largo de las rutas de intercambio desde su lugar de origen (bosques tropicales) hasta los lugares de consumo en centros ceremoniales o políticos y religiosos en apogeo, hipótesis más difícil de comprobar frente a la propuesta de una cadena de valor que enlazaba los centros de producción, con el consumo en manos de especialistas rigurosos en aquellas épocas.

Al presente, se puede proponer que hay evidencias de que existía un movimiento

económico y cultural a largo plazo cubriendo grandes distancias, para el transporte, manejo y exhibición de la Ara macao en los desiertos de América, situación que corresponde con tiempos de florecimiento social y religioso. La propuesta de una cadena de valor para la Guacamaya Escarlata que combina el mundo natural con el mundo cultural de comunidades nativas muy diferentes, cuenta con cierta evidencia arqueológica y por tanto apunta al desarrollo de futuros estudios tendientes a profundizar tanto en los aspectos etnográficos como arqueológicos de las relaciones sociedad-fauna y del arte plumario para las sociedades precolombinas.

Bibliografía

- BÖKÖNYI, S. 1989. Definitions of Animal Domestication. En *The Walking Larder: Patterns of Domestication, Pastoralism and Predation*, editado por J. Clutton-Brock. Unwin Hyman, Londres.
- DIAMOND, J. 1999. *Guns, Germs and Steel: The Fates of Human Societies*. W.W. Norton, Nueva York
- BEISSINGER, S.R. y E. H. BUCHER. 1992. *Sustainable Harvesting of Parrots for Conservation*. New World Parrots in Crisis: Solutions from Conservation Biology. Smithsonian Institution Press, Washington, D.C.
- FLORES, Eliana. 1992. *Ecología del Comportamiento de Nidificación en Loros: la Guacamaya Frente Roja (Ara rubrogenys)*. II Congresso Brasileiro de Ornitología Resumos, Campo Grande.
- FLORES, Eliana y Carlos CAPRILES. 2007. *Aves de la Amazonia Boliviana*. Editorial Armonía, La Paz.
- FORSYTH, Joseph M. 1989. *Parrots of the World*. Lansdowne Editions, Willoughby.
- GILMAN, Patricia, Marc THOMPSON y Kristina WYCKOFF. 2014. *Ritual Change and the Distant: Mesoamerican Iconography, Scarlet Macaws, and Great Kivas in the Mimbres Region of Southwestern New Mexico*. *American Antiquity* 79(1):90-107.
- HARDGRAVE, L. 1970. *Mexican Macaws: Comparative Osteology and Survey of Remains Form de Southwest*. Anthropological Papers of the University of Arizona. N° 20. The University of Arizona Press, Tucson.
- HARTMANN, H. 1994. *Federn und Federsehnmuck in der kultur südamerikanischer Indianus*. En: *Federbeiten: der indianer südamerikas*. Ethnologia, Bond 18. 53-72. Köhn.
- HILTY, S. L. y W. L. BROWN. 1986. *A Guide to the Birds of Colombia*. Princeton University Press, New Jersey.
- JUNIPER, T. y M. PARR. 1998. *Parrots: A guide to Parrots of the World*. Yale University Press, Hong Kong.
- LAND, Hugh C. 1970. *Birds of Guatemala*. Livingston Publ. Col., Wynnewood, Pa.
- OLSEN, Stanley J. y John W. OLSEN. 1974. *The Macaws of Grasshopper Ruin*. *The Kiva* 40(1/2):67-70.
- PERRINS, C. M., J. A. JACKSON y H. FORD. 1990. *The Illustrated Encyclopedia of Birds*. Marshall Editions, Londres.
- PIJOÁN, José. 1948. *SUMMA ARTIS Historia General del Arte*. Vol. I, *Arte de los Pueblos Aborígenes*. 3 ed. Espasa-Calpe, Madrid.

- PHELPS, William H. y Rodolphe MEYER DE SCHAUENSEE. 1978. Una Guía de las Aves de Venezuela. Princeton University Press, Caracas.
- RABINEAU, Phyllis. 1980. Feather Arts: Beauty, Wealth and Spirit from Five Continents. Field Museum of Natural History, Chicago.
- RIDGELY, R. S. 1983. The Distribution, Status and Conservation of Neotropical Mainland Parrots. Disertación doctoral, Yale University, New Heaven.
- RODRÍGUEZ-MAHECHA, J. V. y J. I. HERNÁNDEZ-CAMACHO. 2002. Loros de Colombia. Conservation International, Bogotá.
- SICK, H. 1997. Ornitología Brasileira. Editora Nova Fronteira, Río de Janeiro.
- THOMSEN, J. B. y T. A. MULLIQUEN. 1991. Trade in Neotropical Psittacines and its Conservation Implications. New World Parrots en Crisis, Washington, D.C.
- TORY PETERSON, Roger. 1963. The Birds. Life Nature Library. Nueva York. Time Inc.
- VALADEZ AZÚA, Raúl. 1999. Los Animales Domésticos: Aves y Abejas. Arqueología Mexicana 7(35):32-39.
- _____ 1996. La Domesticación Animal. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- VILLELA, G.G. 1968. Carotenóide de penas de algunas aves amazónicas. An. Acad. Bras. Ci. 40:392-99.
- WAKE, Thomas A. 2007. Vertebrate Faunal Remains. En Moche Tombs at Dos Cabezas, editado por C. Donnan. Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles.
- WATSON, Adam S., Stephen PLOG, Brendan J. CULLETON, Patricia A. GILMAN, Steven A. LEBLANC, Peter M. WHITELEY, Santiago CLARAMUNT y Douglas J. KENNETT. 2015. Early Procurement of Scarlet Macaws and the Emergence of Complexity in Chaco Canyon, NM. Proceedings of the National Academy of Sciences U.S.A. 112(27):8238-8243.
- WILSON, Edward O. 1984. *Biophilia*. Harvard University Press, Cambridge.

La ontología de la plumaria y la ontología de la conservación

Juan Villanueva Criales¹

Resumen

Esta ponencia se inspira en algunas observaciones etnográficas y materiales realizadas en el transcurso de varias actividades realizadas con el Museo Nacional de Etnografía y Folklore en tierras altas y bajas de Bolivia. Realizo algunas contextualizaciones bibliográficas y orales en torno a materiales como un tocado chácobo con plumas de tucán de la colección del MUSEF, los *chucus* con plumajes de ñandú o *suri* en Escara (Oruro), los tocados radiados con plumas de paraba de San Ignacio de Moxos (Beni) y las plumas sintéticas de la morenada en la fiesta del Gran Poder (La Paz). Las materialidades de estos objetos me permiten ejemplificar los contrastes marcados en cuanto a las prestaciones de la pluma en distintos marcos cosmológicos y ontológicos de Bolivia.

Empleando fundamentalmente las reflexiones de Descola e Ingold, trato de caracterizar la ontología que subyace al conservacionismo ecologista global en general y al que tiene lugar en el contexto boliviano y ha motivado la elaboración de un marco legal específico. La reflexión que emana de estos variados contrastes no tiene el objetivo de polarizar el debate entre dos bandos contendientes y mucho menos de declarar vencedores y vencidos. Al contrario, busca relativizar las posturas basadas en el hecho de que no existen posiciones ontológicas más correctas o autorizadas que las otras.

Palabras claves: Arte plumario, Bolivia, ontologías, conservacionismo y derechos culturales.

Caso 1: Una diadema plumaria chácobo

La pieza ID 3969 de la colección de Arte Plumario del MUSEF es una diadema del poblado de Alto Ivón (Beni), uno de los núcleos poblacionales de la etnia Chácobo. En la descripción de la pieza se observa la presencia de plumas de tucán ojiazul, tucanechi bien-adornado y cotinga gargantimorada, todas pequeñas aves amazónicas (Jaimes, 2015: 400). Hay un par de elementos interesantes que surgen del análisis de la pieza, por ejemplo, que si bien algunas de las plumas del objeto son especialmente vistosas, otras, ubicadas en la superficie, tienen solamente 2 cm de largo. La escasa visibilidad de estos objetos contrasta con la idea de que el tocado cefálico está mayormente orientado a ser muy visibilizado y tenía un objetivo comunicativo (Wobst, 1977), a la vez que presenta

interrogantes acerca de la motivación para ubicar las plumas mencionadas.

Este tocado no es la única pieza plumaria chácobo que posee el MUSEF; un complemento a la diadema hecho con largas plumas caudales de paraba roja y un par de brazaletes de plumas de oropéndola frente estrecha, así como un septum nasal de plumas rojas de tordo curichero, completan lo que, según imágenes de archivo del propio MUSEF, funcionaba como un solo conjunto de atuendo masculino (Jaimes, 2015: 406). Cuando observamos las referencias etnográficas al uso de plumaria entre los chácobo, notamos la importancia de un septum con plumas rojas de tucán, fundamental en la ceremonia del paso a la pubertad; en efecto, algunos de estos ornamentos, muy especialmente el septum nasal, son de uso compartido por varones y mujeres (Córdoba, 2006).



Figura 1. Tres implementos plumarios chácobo: septum nasal, diadema (arriba der.) y complemento Fuente: Imágenes de gabinete y en contexto de uso, Jaimes (2015).

La mitología de los chácobo abunda en referencias a un mundo antiguo (el tiempo de los *joni shiri*), en este las fronteras entre seres humanos y animales son especialmente relativas y volátiles; de hecho, un mito sobre el origen de los chácobo hace referencia al espíritu llamado Caco, un transformador más que un creador, que convierte a los

armadillos en personas (Teijeiro et al., 1999). Otra narración fundamental es la de Ashiná:

Se trata de una vieja mujer que vivía cerca de los chácobo. Poseía bienes preciosos como el fuego, el maíz y la mandioca, hasta el momento desconocidos por los hombres. Los chácobo intentaban siempre robarle maíz y mandioca, pero eran descubiertos por un pájaro, el tareche, quien avisaba con su grito a la mujer. Ésta tenía la cualidad de inmovilizar a los ladrones desde lejos; luego, los recogía en su canasto, los hervía y los devoraba. Un día, los chácobo, hartos ya de intentar robarle plantas de maíz y quedar inmovilizados por la mujer, deciden matarla. El tareche, que hasta entonces había sido fiel a la vieja, le roba un carbón y lo deposita en un árbol seco, brindándoles el fuego a los hombres. Mientras, éstos traman un ardid para que Ashiná caiga en un pozo y muera. Sin embargo, antes de morir, algunos hombres se rieron de la desgracia de la mujer, y en

ese instante se convirtieron en aves y animales. Quienes se volvieron aves pintaron con urucú rojo y negro las partes de su anatomía que hoy poseen ese color: así, el burgo se pintó la cara; el mutúin, la nariz y las canillas; la pava, las canillas y la cabeza. Por otro lado, los que mutaron en animales asimilaron a su cuerpo los objetos de Ashiná: así, el oso bandera tomó la escoba como cola, la tortuga usó el tiesto como caparazón, y también el tatú usó su canasta con el mismo fin. Los hombres que no se habían reído, corrieron con sus familias para decirles que no gritaran, pues de otro modo serían transformados (Bossert y Villar, 2002 en Córdoba, 2006:38).

Es interesante puntualizar que el atuendo plumario chácobo al que hicimos referencia está manufacturado con base en plumajes de aves que ostentan detalles rojos. Asimismo, pintarse el cuerpo con *urucú* o *achiote*, colorante vegetal de tono rojo vivo de las regiones amazónicas, es un indicador cultural de mucha importancia en los ritos de iniciación de varones y mujeres entre los chácobo (Córdoba, 2006). Si bien es aún temprano para definir cuál es la ligazón semiótica exacta entre las aves y los seres humanos en el contexto de estos rituales, el hecho de que sean compartidos por ambos sexos en una sociedad que, en otros sentidos, impone límites de género extremadamente marcados (Córdoba, 2006), permite hipotetizar que la imposición de estas plumas y del tinte de urucú, refiere a un carácter común a los seres humanos, posiblemente ligado a la transformación de algunos de ellos en aves con plumas rojas en el mito de Ashiná. Esta función básica de la pluma para definir la humanidad de su portador en el rito iniciático, se basa en el color como marcador semiótico clave, y solo es posible dentro de un marco ontológico similar al que Descola denominaría animista: la presunción de una similitud en la interioridad de los seres vivos, frente a la cual la apariencia externa (humana o animal, en este caso) es contingente y susceptible a cambios.

Caso 2: Los plumajes del *machetero* ignaciano

A diferencia del caso chácobo, en San Ignacio de Moxos (Beni), el color de las plumas de ave no parece ser un factor simbólico decisivo; de hecho, tempranos testimonios de Eder o Métraux sugieren que entre los Moxos del siglo XVIII se practicaba la técnica de decoloración artificial de las plumas sobre aves vivas o *tapirage*. En una reciente visita (2014) al poblado de San Ignacio, nuestra informante nos comentaba acerca de la resistencia de los artesanos y danzarines locales hacia el empleo de plumas sintéticas en los tocados radiados de los macheteros, contruidos fundamentalmente con las plumas de la paraba azul. Nuestra extrañeza procedía del hecho de que en la vecina localidad de Trinidad, los macheteros habían incorporado sin inconvenientes plumas sintéticas, que habían logrado imitar el color de las naturales. “Es que no es el color lo que importa. Es el brillo”, nos comentaron entonces; era la cualidad tornasolada de la pluma, que el material sintético no imitaba, el indicador semiótico más significativo para los ignacianos. La pregunta es, entonces ¿por qué en una localidad de Moxos el brillo es tanto más importante que en otra, al interior de tocados similares que se emplean para la misma danza?

Figura 2. Machetero del *Ichapekene Piesta* en San Ignacio de Moxos y tocado de machetero ignaciano de la colección

Una vía de entrada al problema es el carácter específico de la fiesta ignaciana, centrada



en el 31 de julio (fiesta de San Ignacio de Loyola), mientras que la fiesta trinitaria tiene lugar en torno al 3 de junio (fiesta de la Santísima Trinidad). La diferencia es más que solamente temporal, pues la *Ichapekene Piasta* de San Ignacio, declarada el 2012 como patrimonio mundial por la UNESCO, es una reinterpretación del mito local de la fundación de esta misión jesuítica. En ella se escenifica la victoria de San Ignacio de Loyola, mediante doce guerreros solares con tocados radiados de plumas —los *macheteros*— que combaten y convierten al cristianismo a los guardianes de los bosques y las aguas, representados por 48 grupos enmascarados como antepasados y animales silvestres (UNESCO, 2012).

Según el expediente UNESCO, estos rituales de origen sincrético permiten a los moxeños renacer cada año al cristianismo en presencia de sus espíritus ancestrales. Definitivamente, el rol del machetero ignaciano es considerado de importancia superior al de cualquiera de las otras comparsas del *Ichapekene Piasta*. Nuestros informantes indicaron que una persona puede bailar en cualquiera de los grupos de enmascarados antes de convertirse en machetero, pero que una vez asumido ese rol, jamás puede volver a bailar en los otros grupos; tan fuerte es el significado de este rol, que quienes han bailado como macheteros son enterrados con sus tocados o plumajes.

Existe quien defiende la idea de que el tocado de machetero en sí es de origen prehispánico (Querejazu, 2008), lo cual si bien es posible no está totalmente comprobado. Sin embargo, creemos que pueden notarse fuertes pervivencias de una ontología prehispánica en el rol atribuido a la pluma del tocado de machetero en San Ignacio. El propio Querejazu incide en la importancia de la cabellera entre los mojeños, al sugerir las motivaciones para el pintado de los cabellos antes de ir a la guerra: “proteger el cabello, que siendo la morada del alma es una de las partes más críticas del cuerpo, contra el espíritu de los muertos, o contra los malos espíritus que son especialmente temidos”

(Querejazu, 2008: 97).

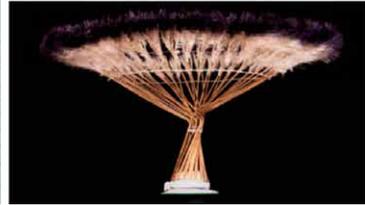
El mismo autor sugiere que la piel y uñas de la persona también concentran el alma de una persona, hecho que se extiende a animales, plantas y árboles. En esta ontología también animista, en que el alma animal parece ser de la misma clase esencial que el alma humana, los espíritus se concentran en la superficie. De ahí se desprende que las plumas, el pelo del pájaro, albergan el alma del ave. Por ello, plumas y plumajes cargarían un poder sobrenatural. Si el poder del ave reside en cierta conexión solar a partir del carácter icónico del brillo de las plumas, esta cualidad es fundamental en la reproducción de los valores sincréticos en la performance del *Ichapekene Piesta*, al permitir al machetero convertirse en un guerrero del sol.

Caso 3: Los *chucus* de escara

Escara, en el altiplano boliviano central (Oruro) es una localidad conocida por su tendencia a conservar vitalmente muchas tradiciones. A pesar de que mucha de su población activa habita en las ciudades del interior y exterior del país, las fiestas de santos patronos como del Señor de Exaltación, la Inmaculada Concepción y el Arcángel San Miguel generan la confluencia de muchos escareños. Según nos informaron en una reciente visita (2014), a pesar de la fuerte incidencia actual de comparsas de morenada, caporales y otras danzas de procedencia urbana, el núcleo de estas fiestas, específicamente de la Inmaculada Concepción (8 de diciembre) es una comparsa de doce *sikuris*, músicos que tañen el *siku*, zampoña o flauta de pan. Acompañando a un personaje enmascarado principal, los *sikuris* conducen las manifestaciones sincréticas vinculadas tanto a la virgen de la Concepción como al cerro Qhamacha o Inka Qhamacha, el *apu* local.

Originalmente, los *sikuris* empleaban *chucus* o gorros trenzados que sujetan haces de largas varillas a las que se adjuntan plumas de *suri* o ñandú, de ahí su apelativo usual de *suri sikuris*. De hecho, el uso de estos tocados no es en absoluto una costumbre solo escareña, sino que se encuentra diseminada sobre gran parte del altiplano boliviano. Sin embargo, en Escara como en otras localidades, el uso del tocado ha ido en franco decremento, debido principalmente a que se respeta la prohibición de caza de especies silvestres generada por la Ley 1333. Por ello, los *chucus* ya no se manufacturan; cada año se intenta reunir entre los residentes que acuden a la fiesta el número requerido de doce *chucus* de pluma de *suri*, pero en los últimos años esto no ha sido posible. Esta situación es la causa de las fuertes sequías que ha sufrido la localidad y la región en su conjunto, explica nuestro informante, debido a que la función central del *sikuri* del mes de diciembre es convocar las lluvias.

Figura 3. Izq. *sikuris* sin *chucus* en fiesta local, Escara; der., *sikuris* con *chucus* en el altiplano de Pacajes, década de 1980 y *chucu* con plumas de *suri*. Fuente: Facebook Valeroso Pueblo de Escara Qhamacha; documental *Los Hijos del Sol* y Jaimes (2015).



Consultamos ¿Por qué deben ser de *suri* las plumas? El motivo es que el *suri*, con su aleteo, llama a la lluvia, de hecho, según nuestro informante, ello explica incluso la forma del tocado plumario, debido a que, colocadas las plumas horizontalmente, el movimiento del danzarín las hace oscilar como si invitaran a las nubes lluviosas a venir. Esta noción podría encontrarse bastante extendida entre los grupos andinos rurales de la circumpuna, que comparten Argentina, Bolivia y Chile. Como documentó Sosa entre estudiantes del taller de alfarería Manos Vallistas de la Escuela Aurora en Catamarca, Argentina, el *suri*:

(...) simboliza a las nubes cargadas de agua que caen luego en la tierra para fecundarla. El plumaje de estas aves es de color gris, semejante a las nubes que tren la lluvia. Estas aves, al percibir que se aproxima una tormenta, corren de un lado a otro, moviendo sus alas, inflando sus plumas, con lo que se asemejan a las nubes que son arrastradas de un lado a otro por los vientos, hasta que, una vez que se unen entre ellas, producen la lluvia (Sosa, 2008: 156).

La ontología que delatan las etnotaxonomías animales aymaras pueden delatar un trasfondo animista, en el sentido en que todos los seres del mundo se entienden como dotados de almas, entre las cuales media una etiqueta de mutua y recíproca alimentación o crianza, que algunos autores han denominado *uywaña* (Haber, 2007). De todas maneras, las almas de seres humanos y de diferentes animales parecen no ser tan fluidamente intercambiables, existiendo cierta tendencia a la categorización de las entidades animales. Así, los animales criados por los seres humanos o *uywa*, especialmente las llamas, son vistos como propiedad humana. Esta característica común a sociedades con un fuerte componente pastoril, es conceptualizada por Ingold (2000a) como dominación, en contraste con la relación de confianza establecida por poblaciones cazadoras con los animales.

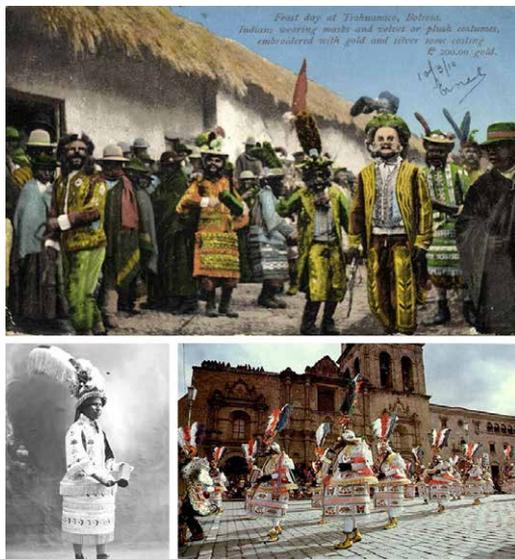
Sin embargo, los animales *sallqa* no son criados por los humanos, sino por los espíritus de la tierra, los montes o las aguas. Entre los *sallqa*, se diferencia claramente a las aves o *jamachi* de los cuadrúpedos, “bestias” o *liq'u* (Arnold y Yapita, 1992). En uno de los

mitos aymaras más reproducidos (“El zorro y el cóndor”) se observa cómo ambos animales *sallqa*, un ave y una “bestia” juegan un rol fundamental en la provisión de las semillas y las cosechas (Van Kessel, 1994). El hecho de que los *sallqa* pertenezcan a poderosas entidades del paisaje antropomorfo los hace igualmente importantes a nivel fenomenológico y climático, pues son estas entidades las que se relacionan con los fenómenos atmosféricos y el humano debe establecer con ellas una relación, si vale el término, “de criador a criador”. De ahí, creemos, procede la relación entre el suri, un *sallqa* de las pampas, y la rogativa de lluvia, basada semióticamente en la cualidad icónica del color y la cualidad indéxica del movimiento, ambas replicadas en el *chucu* del *suri sikuri*. Es en virtud a esa relación material que los habitantes más ancianos de Escara atribuyen las sequías –problema que está adquiriendo ribetes extremos en la localidad- a la ausencia de determinado tocado plumario.

Caso 4: Las plumas artificiales en la morenada del gran poder

Ingresando a un caso andino pero urbano, consideramos el uso de plumas en el traje de moreno de la danza de la morenada, específicamente aquella que se practica en la fiesta de Jesús del Gran Poder (30 de mayo). De origen incierto aunque probablemente poblano y altiplánico, la morenada adquiere una presencia creciente a lo largo del siglo XX en ciudades como Oruro y La Paz. Al menos en esta última, se ha asociado con estamentos económicamente potentes de *cholos* o “burguesía aymara”, que tienen al transporte pesado y comercio como actividades preponderantes.

Figura 4. Morenos empleando trajes con plumas artificiales en distintas décadas del siglo XX.
Fuente: Facebook Fotos Antiguas La Paz



Fuertemente sometidos a los vaivenes de la moda, los trajes de moreno varón en sus diversas versiones (pollerines, *achachis*, capas, etc.) se han caracterizado desde hace varias décadas por el uso de plumas a manera de cimera que remata la máscara o el tocado cefálico, particularidad que ha sido adoptada también en el traje femenino de la *china* morena. Es probable que a este énfasis en el uso de plumas subyazca algún concepto relacionado a alguna especie de ave local, pero de ser este el caso el mismo se ha perdido hace ya varias décadas. Fotografías de las primeras décadas del siglo pasado muestran a morenos con plumajes de colores artificiales en el

pueblo de Tiahuanacu, o con largas plumas artificiales hechas con retazos de tela o hilos pegados a varillas en la ciudad de La Paz. No sorprendentemente, para el año de 1974 en que se establece formalmente la Asociación de Conjuntos Folkloricos, las imágenes de la entrada del Gran Poder presentan a bloques de morenos con grandes y vistosas plumas artificiales en tonos explícitamente sintéticos, tendencia que ha continuado hasta hoy. Eso ha ocasionado que las morenadas del Gran Poder se plieguen fácilmente a la iniciativa de esta asociación por prohibir el uso de materiales provenientes de fauna silvestre en sus trajes, a diferencia, por ejemplo, de las fraternidades de tobas u otras similares.

Aunque es usual adscribir esta conducta a una tendencia exhibicionista y dirigida irracionalmente al derroche y la ostentación de parte de las morenadas, el sustrato ontológico que subyace a la estética del Gran Poder es tan profundo como cualquier otro. Si seguimos a Tassi:

La “atracción” es una manifestación lograda por una concomitancia de fuerzas espirituales y despliegue de abundancia material. Puede derivar del traje visualmente rico y el poderoso efecto coreográfico de la danza ejecutada por el número abundante de miembros de una fraternidad. En la fiesta del Gran Poder hay una jerarquía entre las llamadas “danzas pesadas”, las “danzas ligeras” y las “danzas autóctonas”. Las “danzas pesadas” se caracterizan por la cantidad impresionante de decoraciones en el traje, que se entiende provoca un brillo particular, así como un sentido de monumentalidad, grandiosidad e intensidad. El exceso de decoraciones y el exceso de volumen y peso son cruciales para producir atracción” (Tassi, 2010: 198. Traducción del autor).

Fundamental para mantener la prosperidad económica, la atracción se basaría en el brillo, el volumen y el colorido más que en la sustancia, más en la forma y el volumen que en el material; esta idea explicaría la rápida adopción de plumas artificiales en colores llamativos y grandes tamaños, imposibles de lograr naturalmente en las alas o colas de ningún ave. Explicitando una relación entre lo humano y lo espiritual mediada puramente por lo sintético, la idea subyacente a la morenada del Gran Poder no es por ello menos material ni menos ontología –ni, de hecho, menos animista- que la de los chácobo, los moxeños ignacianos o los aymaras “rurales” de Escara.

Caso 5: La ontología de la conservación y una reflexión final

Como muestras de un trasfondo ontológico animista, las conductas plumarias citadas en los casos arriba descritos expresan peculiares visiones del mundo y de los otros seres, que provienen de particularidades históricas y culturales profundas. Aunque en comparación es difícil concebir que la propia visión de los animales y de los materiales plumarios responde a una ontología en sí misma, definitivamente lo hace, como noción proveniente de un sustrato global de pensamiento moderno, peculiarmente antropocéntrico y racionalista. El propio Descola caracteriza esta visión típica de la “occidentalidad” como un opuesto casi especular a la visión anímica que mencionamos líneas adelante. El naturalismo, como lo denomina Descola (1996), implica una continuidad en la exterioridad de todos los seres

vivos, entendido el ser humano como un animal en términos biológicos; sin embargo, la interioridad vista desde esta perspectiva genera una distinción marcada, esencial, entre el animal irracional o instintivo y el humano, racional y pensante.

Es interesante la manera en que Ingold (2000b) apunta a la existencia de una cosmogonía planteada desde este punto de vista, que tiene a la imagen del globo terráqueo como forma central de percibir el mundo:

Más aún, una vez que el mundo es concebido como un globo, puede convertirse en un objeto de apropiación para una humanidad colectiva. En este discurso, no pertenecemos al mundo, ni compartimos su esencia ni resonamos con sus ciclos y ritmos. Más bien, como nuestra propia humanidad es vista como consistente, esencialmente, por la trascendencia de la naturaleza física, es el mundo el que nos pertenece. Las imágenes de entregarla abundan. Hemos heredado la tierra, se dice, y por tanto somos responsables de entregarla a nuestros sucesores en una condición razonablemente buena. Pero como el hijo pródigo, estamos inclinados a malgastar esta preciosa herencia en aras de la gratificación inmediata. Mucha de la preocupación actual sobre el ambiente global tiene que ver con cómo “manejamos” este nuestro planeta. Que es nuestro para manejarlo, sin embargo, es algo más o menos incuestionado (Ingold, 2000b: 214).

Esta visión de los recursos animales y vegetales del planeta como elementos que el ser humano tiene la potestad de manejar haciendo uso de su racionalidad, subyace desde luego a la ley de Medio Ambiente o ley 1333 (1994), que reza:

El que incite, promueva, capture y/o comercialice el producto de la cacería, tenencia, acopio, transporte de especies animales y vegetales, o de sus derivados, sin autorización, o que estén declaradas en veda o reserva, poniendo en riesgo de extinción a las mismas, sufrirá la pena de privación de libertad de hasta dos años perdiendo las especies, las que serán devueltas a su hábitat natural, si fuere aconsejable, más la multa equivalente al cien por ciento del valor de éstas (Ley 1333, Cap. V, Art. 111).

Si reconocemos que el espíritu que anima una ley de semejante taxatividad se basa en una ontología peculiar, es decir, en un discurso sobre el mundo cuya verdad no es comprobada sino asumida, y cuyo estatus de validez es exactamente el mismo que el de cualquier otra ontología, encontraremos a esta ley reñida en sus bases con, entre otros, el siguiente inciso del Capítulo Cuarto, Artículo 30, de la Constitución Política del Estado (2008):

II. En el marco de la unidad del Estado y de acuerdo con esta Constitución las naciones y pueblos indígena originario campesinos gozan de los siguientes derechos: (...) 2. A su identidad cultural, creencia religiosa, espiritualidades, prácticas y costumbres, (...) 8. A crear y administrar sistemas, medios y redes de comunicación propios. (...) 9. A que sus saberes y conocimientos tradicionales, su medicina tradicional, sus idiomas, sus rituales y sus símbolos y vestimentas sean valorados, respetados y promocionados (CPE, Cap. IV, Art. 30).

Como mencionábamos en la introducción, este breve escrito está orientado a notar que todas las actitudes hacia las aves y la plumaria —incluyendo la “occidental”— son por fuerza ontologías con el mismo estatus de validez. El reconocimiento fundamental de este hecho, sumado a un contexto en que el marco legal genera vacíos y contradicciones importantes, hace que la investigación sobre los significados y efectos del arte plumario en la vida de los pueblos, y sobre los impactos reales de las conductas plumarias en el medio ambiente, cobre importancia fundamental para encontrar vías de diálogo y equilibrio.

Bibliografía

- ARNOLD, Denise y Juan de Dios YAPITA. 1992. Sallqa: dirigirse a las bestias silvestres en los Andes Meridionales. En *Hacia un orden andino de las cosas* (compilado por D. Arnold, D. Jiménez y J. D. Yapita), pp. 175-212. HISBOL, La Paz.
- CPE (Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia). 2008. *Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia*. Asamblea Constituyente de Bolivia, Sucre.
- CÓRDOBA, Lorena. 2006. Algunas claves temáticas en la representación mítica de la humanidad Chácobo. En *Simbolismo, ritual y performance* (compilado por G. Wilde y P. Schamber), pp. 35-58. SB Paradigma indicial, serie Antropología cultural, Buenos Aires.
- DESCOLA, Phillipe. 1996. Constructing natures: symbolic ecology and social practice. En *Nature and Society. Anthropological perspectives* (editado por P. Descola y G. Pálsson), pp. 82-102. Routledge, Londres y Nueva York.
- LEY 1333. 1992. *Ley del Medio Ambiente*. Honorable Congreso Nacional de la República de Bolivia, La Paz.
- HABER, Alejandro. 2007. Arqueología de Uywaña: un ensayo rizomático. En *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino* (editado por A. Nielsen, M.C. Rivolta, V. Seldes, M. Vásquez y P. Mercolli), pp. 13-34. Brujas, Córdoba.
- INGOLD, Tim. 2000a. From trust to domination: an alternative history of human – animal relations. En *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill* (compilado por T. Ingold), pp. 61-76. Routledge, Londres y Nueva York.
- _____. 2000b. Globes and spheres: the topology of environmentalism. En *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill* (compilado por T. Ingold), pp. 209-218. Routledge, Londres y Nueva York.
- JAIMES BETANCOURT, Carla. 2015. *El Poder de las Plumas. Colección de arte plumario del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz.
- QUEREJAZU LEWIS, Roy. 2008. *Trayectoria histórica y cultural de los Trinitarios*. Rolando Díez de Medina, Cochabamba.
- SOSA, María Teresa. 2008. Análisis de la experiencia pedagógica de la Escuela Aurora de Artesanías Vallistas, desde una

perspectiva psicológico-social. En *Entre las Transformaciones Socioculturales y las Construcciones Subjetivas. Adolescencias y Juventudes en Transición* (compilado por M. Crabay), pp. 141-159. Brujas, Córdoba.

TASSI, Nico. 2010. The 'postulate of abundance'. *Cholo* market and religion in La Paz, Bolivia. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale* 18(2): 191-209.

TEIJEIRO, José, Teófilo LAIME, Sotero AJACOPA y Freddy SANTALLA. 1999. *Atlas étnico de investigaciones antropológicas "Amazonía Boliviana"*. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, La Paz.

VAN KESSEL, Juan. 1994. El zorro en la cosmovisión andina. *Chungara* 26(2): 233-242.

UNESCO (United Nations Educational, Scientific And Cultural Organization). 2012. *Ichapekene Piesta, the biggest festival of San Ignacio de Moxos*. Nomination File No. 00627 for inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2011. <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/ichapekene-piesta-la-fiesta-mayor-de-san-ignacio-de-moxos-00627>

WOBST, Martin. 1977. Stylistic Behavior and Information Exchange. En *For the Director: Research Essays in Honor of James B. Griffen* (editado por C. Cleland), pp. 317-342. University of Michigan Museum of Anthropology, Anthropological Papers, Ann Arbor.

