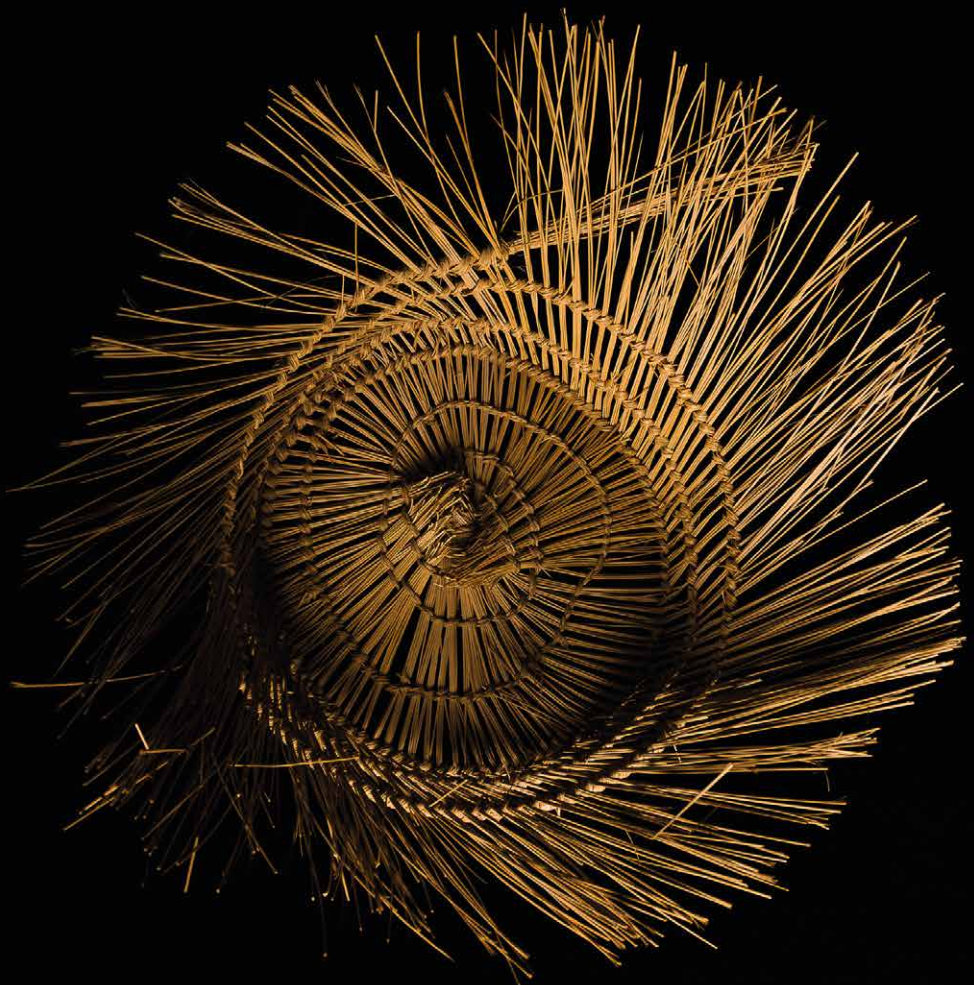


La rebelión de los objetos

# CESTERÍA Y MADERAS



**Obtención de materias primas:** maderas y fibras vegetales · **Producción:** elaboración de objetos de madera y cestería  
**Uso:** la vida social de los objetos de madera y de cestería · **Consecuencias:** naturaleza y cultura





---

A la memoria de Mónica Ruíz,  
compañera y amiga del MUSEF  
(1973 - 2018)

---



La rebelión de los objetos  
**CESTERÍA Y MADERAS**

**ANALES DE LA  
REUNIÓN ANUAL DE ETNOLOGÍA**

**XXXI**

La Paz, 21 al 25 de agosto

**IX**

Sucre, 7 y 8 de septiembre

**III**

Santa Cruz, 14 y 15 de septiembre

Bolivia, 2017



Bolivia. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.  
 Reunión Anual de Etnología, 31. Rebelión de los objetos: Cestería y maderas.– La Paz: MUSEF, 2017  
 228 p.: ilus., graf., tpls., maps.- (Anales de la Reunión Anual de Etnología).

D.L.: 4-1-222-18 P.O.  
 ISBN: 978-99974-338-0-0

/CESTERÍA / CESTAS / ÁRBOLES / FIBRAS VEGETALES / RETABLOS/ SEMILLAS/  
 INSTRUMENTOS MUSICALES / MADERA / OBJETOS DE MADERA / AMAZONÍA /  
 MATERIAS PRIMAS / PUEBLOS INDÍGENAS / BARROCO / ICONOGRAFÍA / ETNOGRAFÍA /  
 ARQUEOLOGÍA / 1. Título / 2. Serie /

CDD  
 301

**Comité editorial MUSEF** Milton Eyzaguirre, Juan Villanueva, Freddy Taboada, Varinia Oros,  
 María Soledad Fernández, Ladislao Salazar, Isabel Carvajal y Carola  
 Condarco.

**Diseño y diagramación** Karen Ledezma y Mayra Vásquez.

**Corrección de textos** Isabel Carvajal

**Producción audiovisual** Fernando Zelada

**Registro y digitalización del evento** Archivo Central MUSEF.

**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](http://www.musef.org.bo) •  
[musef@musef.org.bo](mailto:musef@musef.org.bo)  
*Sucre* / Calle España 74 • Teléfono y fax: (591-4) 6455293

**Incluye DVD** 1. Exposiciones magistrales  
 2. Submesa “*Entre los caminos del bambú y la cañahueca. Desde la  
 diversidad biológica acústica hasta su uso musical y no musical*”

## FUNDACIÓN CULTURAL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Cergio Prudencio Bilbao  
Presidente

Susana Bejarano Auad  
Vicepresidenta

Claudia Peña Claros  
Consejero

Benedicto Willcarani Villca  
Consejero

Esteban Ticona Alejo  
Consejero

Ignacio Mendoza Pizarro  
Consejero

Manuel Monrroy Chazarreta  
Consejero

## EJECUTIVOS DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Pablo Ramos Sánchez  
Presidente

Walter Abraham Pérez Alandia  
Vicepresidente

Sergio Velarde Vera  
Director

Luis Fernando Baudoin Olea  
Director

Gabriel Herbas Camacho  
Director

Ronald Polo Rivero  
Director

## COMITÉ ORGANIZADOR

- Coordinación general** Elvira Espejo, Juan Villanueva y Yenny Espinoza.
- Administración financiera** Antonio Condarco, Mónica Ventura, Gabriela Arispe y Delia Huañapaco.
- Auspicio de expositores magistrales** Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA)  
Organización de Estados Iberoamericanos para la educación, la ciencia y la cultura (OEI)  
Consulado de Chile  
Embajada del Paraguay
- Secretaría:** María Eugenia Asturizaga
- Inscripción participantes** Sergio Aranibar y Mónica Ruíz.
- Inscripción expositores** Yenny Espinoza
- Moderadores** *Mesa I.* María Soledad Fernández y Milton Eyzaguirre; *Mesa II.* Freddy Taboada; *Mesa III.* Varinia Oros y Ladislao Salazar; *Mesa IV.* Carola Condarco.  
**Sucre:** Antonio Guevara, David Claire y Wilfredo Tapia;  
**Santa Cruz:** Jorge Luna.
- Difusión y prensa:** Milton Eyzaguirre y Jimmy Calla.
- Diseño gráfico** Karen Ledezma.
- Asistencia y diagrama de barras** Lorna Aguilar y Lucio Mamani.
- Traslado de invitados** Primitivo Alanoca y Yuri Veizaga.
- Registro audiovisual** José Orellana, Alfredo Campos, Yuri Veizaga, Primitivo Alanoca, Percy Poma y Fernando Zelada.
- Reprografía** René Condori
- Atención a participantes y apoyo en salas** Reynaldo Tumiri, Alfredo Álvarez, Ana Calanis, Angela Parga, Miriam Lima, Denise Albornoz y Addán Chávez.
- Apoyo logístico** René Condori, Santiago Flores, Florencio Choque, Juan Carlos Condori, Juan Carlos Ticona y David Silva.

## INVITADOS

- Exposiciones magistrales** Marina Sprovieri (Argentina), Helena Horta (Chile), Bernarda Marconetto (Argentina) y Arnaud Gérard (Bolivia)
- Demostraciones** Ignacio Quispe, Rubén Terrazas, Magalí Macuapa, Leoncio Chita Canare, Rosa Chura, Taylor Orozco Aruquipa, Taylor Orozco García, Horacio Orozco García, Pablo Reynaga, Alejandro Sánchez, Regina Romero Kuljis, John Clark Álvarez Orozco, Juan Pablo Álvarez Orozco, Yuri Camilo Álvarez Orozco y Leonardo Choque Claros.



## Í N D I C E

**Prólogo** \_\_\_\_\_ 7

### **Mesa I.**

#### **Obtención de materia primas: maderas y fibras vegetales**

Algarroba, algarroberas y algarrobales. Fruto, mujer y territorio en torno al árbol en la región del Gran Chaco, Argentina \_\_\_\_\_ 11  
*Guillermo Gardenal*

Normativa sobre semillas en Bolivia. Semillas nativas: entre la amenaza del Estado y la protección de las Naciones Indígenas \_\_\_\_\_ 33  
*Edwin Armata Balcazar*

### **Mesa II.**

#### **Producción: elaboración de objetos de madera y cestería**

Usos y cadena operativa de la palma de Janchicoco (*Parajubaea torallyi*), en el ANMI El Palmar (Área Natural de Manejo Integrado) y sus áreas de influencia \_\_\_\_\_ 47  
*Renzo Vargas Rodríguez, Alejandra Troncoso y Yolanda Muñoz Carrasco*

Cestería y tejido de fibra vegetal del pueblo mosetén de las comunidades de Santa Ana, San José y Covendo del municipio de Palos Blancos \_\_\_\_\_ 65  
*Enrique Alfredo López, Fernanda Ballón, Micaela Rosado y Javier Medrano*

### **Mesa III.**

#### **Uso: La vida social de los objetos de madera y de cestería**

¿Dónde están los Jichis? \_\_\_\_\_ 85  
*Clarivel Loayza*

Las calabazas cerámicas. Imitación de materiales vegetales y culto al agua en la cerámica Tiwanaku de la Isla Pariti \_\_\_\_\_ 97  
*Juan Villanueva Criales*

#### **Submesa. Retablos, altares, imágenes y otros objetos religiosos**

Retablo de Tata Santiago – Illapa. Una aproximación al significado de su iconografía, color y materialidad \_\_\_\_\_ 121  
*Varinia Oros Rodríguez*

Materialidad, imagen y contenido. Objetos de culto para uso doméstico \_\_\_\_\_ 139  
*María Teresa Adriázola*

Los Sopiri, danzarines de madera de la fiesta de Corpus Christi en Baures: entre el Barroco y el Perspectivismo Amazónico \_\_\_\_\_ 151

*Javier Alejandro Barrientos Salinas*

Iniciando el recorrido de las cajas de madera con sus Santolines. Miradas desde San Pedro Estación, Cuenca San Pedro-Inacaliri, II Región, Antofagasta \_\_\_\_\_ 171

*María Carolina Odone Correa*

**Submesa. Entre los caminos del bambú y la cañahueca. Desde la diversidad biológica acústica hasta su uso musical y no musical**

Modelando el nicho ecológico de los bambúes leñosos (Bambuseae, Poaceae) en Bolivia  
Implicaciones para la construcción de aerófonos autóctonos y la conservación de los bambúes musicales \_\_\_\_\_ 183

*Sebastian Hachmeyer*

**Mesa IV.**

**Naturaleza y cultura**

La rebelión de la materia prima: más allá de la madera. Reflexiones desde la Etnografía y la Arqueología \_\_\_\_\_ 213

*María Bernarda Marconetto*

# P R Ó L O G O

Juan Villanueva Criales<sup>1</sup>

## La Reunión Anual de Etnología (RAE) 2017

Resulta imposible ponderar en pocas líneas el impacto de la RAE, desde 1987, en las ciencias sociales bolivianas. A lo largo de su historia, y en consonancia con los cambios políticos e históricos, ha sido una plataforma de reflexión privilegiada. Los *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, publicados de modo igualmente ininterrumpido desde 1990, son por eso un material de referencia ineludible para muchos campos de estudio.

Desde 2013, la RAE viene atravesando un ciclo denominado *La rebelión de los objetos*, basado en el concepto de cadena operatoria. Así, fomenta la confluencia de estudiosos, de comunidades productoras y del propio museo en torno a los procesos de obtención, producción, uso y consecuencias de los objetos. Su búsqueda es generar reflexión interdisciplinaria y encuentros entre academia y práctica. En la quinta edición de la RAE dentro de este ciclo (la trigésima primera en total), el enfoque se centró en las fibras vegetales, las maderas y los procesos de uso y construcción de objetos en relación con entornos ecológicos. Con la misma temática se realizaron la novena RAE Sucre, en el MUSEF Regional de dicha ciudad, y la tercera RAE Santa Cruz, en el Centro de la Cultura Plurinacional (CCP).

Durante los cinco días de evento en La Paz, dos en Sucre y dos en Santa Cruz, se presentaron 148 expositores en total. La RAE albergó actividades sobre talla en madera, construcción de charangos, retablos y otros objetos religiosos en madera, conservación y restauración de maderas, reflexiones sobre la relación naturaleza-cultura y la problemática de los instrumentos de bambú y cañahueca, así como la historia del charango más grande del mundo en Villa Serrano, presentada en la RAE de Sucre. En las tres ciudades, productores de cestería y talladores de madera demostraron su arte y pusieron a la venta sus productos. Los expositores invitados fueron Marina Leticia Sproveri, Helena Horta, Bernarda Marconetto y Arnaud Gérard (La Paz) y Ramiro Castellón (Sucre).

La RAE en total fue presenciada por 164 asistentes inscritos en las tres ciudades, sumados a 2166 ingresos de oyentes no inscritos a nuestros auditorios y espacios de demostración. Como es costumbre, el equipo de trabajo del MUSEF se volcó íntegra y eficazmente a la organización y realización de este evento. IFEA, OEI, WCS Bolivia, el Consulado de Chile en Bolivia, la Embajada de Paraguay en Bolivia y el CCP de Santa Cruz fueron grandes aliados, cuyo apoyo ponderamos y agradecemos.

---

1 Jefe de la unidad de Investigación, MUSEF.

## Los *Anales* de la RAE 2017

La serie *Anales de la Reunión Anual de Etnología* mantiene desde 2013 una tendencia a implementar un mayor control de calidad, como complemento a la horizontalidad que persiste en la instancia de presentación oral. Las ponencias presentadas al proceso editorial fueron evaluadas por un comité editorial interno y uno formado por revisores externos, cuyo apoyo igualmente agradecemos. Fruto de este proceso, presentamos doce trabajos de mucha calidad e interés. Sobre el tema de materias primas, Guillermo Gardenal aborda etnográfica e históricamente los algarrobales como lugares de práctica comunitaria, especialmente femenina; Edwin Armata analiza la normativa sobre semillas en relación a los derechos colectivos indígenas. Acerca de la producción de objetos, Renzo Vargas y su equipo se internan en los usos de la palma de Janchicoco en el ANMI EL Palmar y sus impactos; Alfredo López y su equipo se acercan etnográficamente a la cestería Mosestén en el municipio de Palos Blancos.

Dentro de la temática de uso de objetos vegetales, la autoetnografía de Clarivel Loayza considera la situación actual de la cosmovisión Tacana en relación con los recursos vegetales; el trabajo arqueológico de Juan Villanueva interpreta las imitaciones cerámicas de calabazas en contextos Tiwanaku. La submesa dedicada a objetos religiosos aporta cuatro interesantes contribuciones: una iconografía y estudio de la materialidad del retablo de Tata Santiago-Illapa, de Varinia Oros; una revisión de los objetos religiosos de uso doméstico en la Colonia, de María Teresa Adriázola; perspectivas etnográficas sobre el barroco y el perspectivismo amazónico entre los danzarines de madera (*Sopiri*) de Baures, de Alejandro Barrientos; y un acercamiento etnográfico y material a las historias de vida de las cajas de madera con santos en San Pedro Estación, Antofagasta, de María Carolina Odone.

Otra submesa, consagrada a explorar al bambú y la cañahueca en relación con aspectos biológicos y musicales, aporta con una explicación general de la actividad y sus conclusiones, además del escrito sobre aerófonos autóctonos y conservación del bambú de Sebastian Hachmeyer. Finalmente, de la mesa dedicada a explorar las relaciones entre naturaleza y cultura, nuestra expositora invitada Bernarda Marconetto presenta sus reflexiones etnográficas y arqueológicas acerca de la madera y el extractivismo.

Los DVD que acompañan a la publicación, con las exposiciones magistrales y otras actividades de una RAE que no puede reducirse únicamente a lo escrito. Por ello, al final del libro se incluyó el programa desglosado del evento, como guía para la consulta de otras ponencias o actividades de la RAE 2017, que el Archivo Central resguarda en formato de video. Con todo, esta publicación es variada en temática, enfoque y lenguaje, por lo tanto se constituye en un valioso alimento para el saber y la reflexión de nuestra sociedad.

La Paz, 26 de julio de 2018



**MESA 1. OBTENCIÓN DE MATERIAS PRIMAS:  
MADERAS Y FIBRAS VEGETALES**





# Algarroba, algarroberas y algarrobales Fruto, mujer y territorio en torno *al árbol* en la región del Gran Chaco, Argentina<sup>1</sup>

Guillermo Gardenal<sup>2</sup>

## Resumen

El Algarrobo (*Prosopis spp.*) es *el árbol* para gran parte de los pobladores del Noroeste Argentino (NOA) y la región del Chaco. En relación al panorama arqueológico y los múltiples datos etnográficos y etnohistóricos que vinculan *al árbol*, se considera que su función principal fue alimentar. La algarroba ha sido fundamental en los grupos humanos prehispánicos del Gran Chaco. Los tiempos de la algarroba, las algarrobiadas, encuentros en *pockoy pacha* (tiempos de verano), también conocidas como *alojiadas* y asociadas a salamancas y carnavales, han intentado proscribirse sistemáticamente desde el primer período de la conquista española.

En la actualidad la práctica comunitaria principalmente femenina que se asocia al tiempo de la algarroba, así como los algarrobales como espacios de resguardo, saberes, alimento y hábitat van en retroceso fruto de las sistemáticas proscripciones de los últimos quinientos años y el exponencial avance de la frontera agrícola-ganadera sobre el monte nativo en la región del Gran Chaco. Propongo aquí compartir un panorama sobre los múltiples discursos y acciones tejidos en relación *al árbol* y algunas de las prácticas que se le vinculan en pos de reflexionar acerca de las relaciones, usos y consecuencias que se dan con aquello que llamamos naturaleza.

**Palabras claves:** Algarrobo, Gran Chaco, desmonte, territorio y Etnografía.

## Introducción

El Chaco o Gran Chaco Americano es la gran llanura que se extiende entre Argentina, Paraguay, Bolivia y en una pequeña porción de Brasil, desde el pie de los Andes hacia el sistema fluvial de los ríos Paraguay y Paraná, entre los Bañados del Izozog en el norte y las Salinas Grandes en el sur. Pertenecen a las planicies centrales del continente que forman las regiones más extensas y menos pobladas de América del Sur, y ocupan más de 1.000.000 km<sup>2</sup> (Naumann, 2006). Los componentes naturales de este sistema de

---

1 Las reflexiones que dan contenido a este artículo se desprenden del capítulo Madera de mi tesis de licenciatura titulada *El árbol y el pescao. Modos de relación e identificación entre humanos y no humanos en el sureste de la ciudad de Santiago del Estero, Argentina*; aprobada con calificación: 10 (diez) el 16/06/2016, en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

2 Licenciado en Antropología por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Becario de CONICET-IDACOR, actualmente cursa el doctorado en Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba. Correo electrónico: guillogardenal@gmail.com.

clasificación ambiental son compartidos más allá de las fronteras políticas, por ello se puede hablar de un territorio que atraviesa problemáticas socioambientales similares, sobrepasando fronteras políticas. Desde hace poco más de un siglo, esta eco-región se ha visto sometida a la degradación y pérdida sostenida de sus “recursos naturales”, siendo su uso extractivo y no planificado la principal causa. La provincia de Santiago del Estero, lugar donde radica mi trabajo, ubicada dentro de esta eco-región, no ha estado exenta a estos procesos, batiendo así el mal honroso récord de desmonte mundial en relación superficie/tiempo en lo que respecta al último cuarto de siglo.

En gran parte de los trabajos científicos y en discursos oficiales provinciales, tanto del Chaco como de Santiago del Estero que tocan directa o indirectamente la relación entre personas-entorno en la región de estudio, predominan aquellos que conciben a la naturaleza como “recurso”, donde se disgrega a esta en una serie de bienes o “recursos naturales”: tierra, agua, minerales, árboles. Esta visión tiene coherencia en un modelo de desarrollo cuyas prácticas son de carácter extractivo y explotador, basado en la ocupación del territorio, de estímulo a la producción y exportación como vía de superación para lograr mayor acumulación y aumentar el capital económico. Arturo Escobar (1999), antropólogo colombiano cuyas áreas de trabajo son la ecología política, antropología del desarrollo y los movimientos sociales, advierte que esta perspectiva moderna/ desarrollista eurocéntrica de construcción de conocimiento conlleva simultáneamente el reconocimiento y la negación de la diferencia, operando con sus grandes maquinarias (agricultura expansiva, educación, industrialización, urbanización), imponiendo la adopción de los valores y principios de la modernidad, incluyendo formas concretas de orden, racionalidad y actitud individual. Aquellas formas que no se ajustan a los cánones establecidos por este imaginario son marcadas como carentes, diferentes, primitivas, tradicionales, etc. Las ciencias sociales en general no estuvieron exentas de las influencias ideológicas promovidas por el imaginario moderno/colonial. En este sentido, aportar al proceso de descolonización de estas ciencias significa cuestionar los principios y axiomas impuestos como dados y que se expresan en una serie de oposiciones consideradas insuperables como las de espacio/tiempo, subjetivo/objetivo, naturaleza/cultura, mente/cuerpo, entre otras (Castro Gómez, 2003).

La oposición naturaleza-cultura, como una de las principales que ha caracterizado las especializaciones científicas modernas, conlleva un proceso de externalización y subjetivación específicos que han dado al hombre y al conocimiento científico un lugar particular, implicando un modo de relación con la naturaleza como una realidad exterior. Esta exterioridad la ubica como un objeto ante un nosotros, sujetos, generando una distancia ontológica con lo natural. Mario Vilca, filósofo y etnógrafo jujeño, refiere que esta relación con la naturaleza aparece ya como dominante en el Renacimiento a través de la “representación”, cuyas raíces se pueden encontrar en la “felicidad contemplativa” de Platón y Aristóteles (2009: 246). Con Descartes como referente de una ontología que instrumentaliza la naturaleza, considerándola una red de objetos cuantificables, lo natural



no solo pasó a contemplarse sino a dominarse por y para el hombre, siendo la materia prima del modo de producción moderno.

Al igual que en gran parte del Noroeste Argentino (NOA), incluida la región estudiada, se conoce popularmente al algarrobo (*Prosopis alba o nigra*) como “*el árbol*” (**Figura 1**). *El árbol* está presente en prácticas como la recolección de algarroba, la preparación y consumo de *patay*, *aloja*, *añapa* (alimentos y bebidas derivados del árbol), en fiestas y salamancas del monte, en la quema de adobes, la construcción de ranchos y cercos, la confección y tintura de lanas y artesanías, etc. Este es a su vez referencia espacial y temporal; hay árboles donde murió gente, donde se enterraron indios, donde se ofrenda a los santos, donde se corta el camino. ¿Qué hace entonces al algarrobo ser *el árbol*? La particularidad de condensar múltiples acepciones me invitaron a pensar que trasciende su condición de recurso/objeto.



**Figura 1.** Algarrobo blanco. Sumamao, provincia de Santiago del Estero. **Foto:** Guillermo Gardenal.

El algarrobo, el *árbol*, proporciona sombra, comida, bebidas, dulces, tinturas, medicina, forraje, combustible y madera para artefactos y construcciones, además de haber sido, y ser aún, un ser sagrado y aglutinante de reuniones y rituales. Se encuentran algarrobos en las llanuras subtropicales de Argentina, Uruguay, Paraguay, sur de Bolivia, norte de Chile y Perú. Del género *Prosopis* se conocen hasta ahora 44 especies en todo el

mundo, distribuidas por América (40), sudoeste de Asia (3) y África (1). En la Argentina se encuentran 28 especies de *Prosopis*: 17 son arbóreas y el resto arbustivas. *El árbol* responde a cuatro especies dentro del género *Prosopis*: blanco (*alba*), negro (*nigra*), chileno (*chilensis*) y dulce (*flexuosa*). Es un árbol de hasta 20 m de altura y 1 m de diámetro, copa globosa, redondeada, de hasta 10 m de diámetro. Su corteza es marrón-grisácea con fisuras oblicuas, con ramas tortuosas, espinas pares en las axilas de las hojas. Sus frutos, llamados vainas o algarrobas, son arqueados, de 10 a 20 cm de largo, 1 a 2 cm de ancho y aproximadamente 0,5 cm de espesor, amarillas a doradas cuando están maduras, conteniendo una pulpa dulce y las semillas. Prefiere suelos bien drenados y profundos, aunque es resistente a las sequías.

El nombre algarrobo deriva del árabe *kharroub* o *al carob*, cuyo significado curiosamente también es “El árbol” (Demaio et al., 2002). El Algarrobo moro (*Ceratonia siliqua*), que se encuentra en la península ibérica, es un árbol similar, en características y frutos, al encontrado en América por los primeros conquistadores españoles. La denominación *El árbol* en la región se cree que proviene del quechua hablado en la provincia de Santiago del Estero (SdE) y parte del NOA, donde se llama al *árbol* como *tacko*, término que por extensión es también aplicado a otros árboles, aunque su empleo en estos casos es menos común (Bravo, 1985). Considero así que *tacko* o *takku* refiere, más que a un sustantivo, a un concepto, siendo traducido por algunos quechuahablantes como el árbol de la vida. Los *guaraniés* le llaman *ibopé porá*, que se traduce como árbol puesto en el camino para comer. En la zona de Guanacache, al noroeste de Mendoza, la reserva Telteca debe este nombre a la voz aborígen *teñcteca*, que puede ser traducida como fruto maduro del algarrobo. *Tacko*, *él árbol*, *al carob*, *algarrobo*, *ibopé*, *prosopis*, *teñcteca*, categorías, palabras, conceptos que remiten a estos seres, habitantes de los montes del Gran Chaco Americano y otras tierras.

Los algarrobos se encuentran entre las especies forestales nativas más importantes del país, tanto por los volúmenes de madera que se comercializan como por la calidad y el precio de sus productos. Son el principal grupo de especies nativas de la Argentina para la producción de madera de aserrío a partir de rollizos y para la obtención de rodrigones. A su vez, constituyen el único grupo de especies forestales nativas a partir de las cuales es posible obtener diversos productos forestales de mayor relevancia que se producen en el país: rollizos, leña, postes, estacones y rodrigones. En las provincias de SdE, Chaco y Formosa se concentra una industria del mueble creciente, basada principalmente en la madera de algarrobo, que abastece al mercado interno y externo, aunque este último aún de manera incipiente. El uso excesivo e indiscriminado de la madera de algarrobo, sumado al desmonte provocado por la expansión de la frontera agrícola hacen que *el árbol* sea una especie en retroceso en todos sus ambientes (Demaio, Karlin y Medina, 2002).

Cabe destacar los usos múltiples que la especie humana le ha dado a estos seres. Los algarrobos, así como otras plantas, fijan nitrógeno en el suelo, colaborando en la

retención de agua. Estas cualidades favorecen al proceso de recuperación. Otros países del mundo (Estados Unidos, México, Israel, Brasil, India, Pakistán, Chile, entre otros) están aprovechando la capacidad regeneradora del suelo de los algarrobos, utilizando semillas de nuestra región.

Gracias a los resultados obtenidos por la antracología, técnica que permite la identificación botánica y conservación de los carbones y maderas recuperados en contextos arqueológicos, sabemos que la relación entre el árbol y los humanos data de forma continuada en el tiempo desde hace al menos 10.000 años, desde el NOA hasta Norpatagonia (Capparelli, 2007; Giovannetti y Páez, 2008).

El carbón suele ser el macroresto más recurrente en los sitios arqueológicos. Con base en el registro antracológico de la provincia de Catamarca, parte del Chaco Seco Argentino, Marconetto (2008: 182) clasifica a las leñas en falsas y firmes, entendiendo esta última como que “da buena brasa y es durable”. Las leñas firmes encontradas en contextos arqueológicos de esta región responden, de mayor a menor frecuencia a algarrobos, quebrachos y acacias. Para la misma región Capparelli (2007) realizó en Hualfin un relevamiento de consumo forestal, en el que se destaca la preferencia por la madera del género *Prosopis* por sobre las otras especies. Se interpreta que la leña de algarrobo en sitios arqueológicos se utilizó principalmente para uso doméstico, en la preparación de alimentos, generación de calor para estaciones frías, así como para cocinar cerámica y para la fundición de metales (Angiorama, 1995), utilizándose también para la producción de artefactos y construcción de viviendas. Oliszewski (1999) destaca la presencia de *el árbol* en los Andes peruanos, apareciendo en dinteles de puertas y travesaños de tejados, techados, en las tumbas de Nazca y en herramientas agrícolas, remos, armas y estatuas. Quien convive con él sabe del poder de su fuego y la abundancia de leña que brinda mientras crece. El trabajo etnográfico que realicé en la zona refleja que *el árbol* sigue hoy siendo el elegido para quemar.

En cuanto al uso medicinal, he registrado en la zona donde trabajo que la ingesta de algarroba cruda, sobre todo de algarrobo blanco, es muy efectiva para estados de debilidad y constipación. El fruto se corta directamente del árbol y se masca para obtener su jugo. Así también una pobladora del sur de la provincia de Santiago del Estero, me dice que usa la algarroba para la disolución de cálculos renales. Con los frutos del algarrobo negro se prepara también una infusión que se usa para el lavado de infecciones en los ojos. Scarpa (2009), etnobotánico que trabaja con comunidades indígenas *Chorotes* del Chaco y Formosa, registra distintos usos medicinales del *árbol*:

*Prosopis alba*, “*jwa'áyuk*” (...) indica la decocción de su corteza. Se toma contra dolores cardíacos, mientras que la de sus tallos y hojas tiernas se ingiere contra gastralgias. La decocción de sus frutos se ingiere contra dolores hepáticos. Para tratar oftalmias, los brotes jóvenes se calientan al fuego y el líquido que exudan se instila dentro de los ojos. Por

último, la ingestión de sus frutos molidos disueltos en agua está indicado contra estados de debilidad extrema y falta de retención intestinal (2009: 99-100).

Demaio, Karlin y Medina (2002: 112) mencionan también un emplasto que se realiza para curar fracturas de los huesos sin heridas, hecho con semillas de algarrobas verdes y corteza, machacados con algún sebo de cabra o carnero.

En relación al uso textil (**Figura 2**), distintas partes del árbol han sido y son usadas para la tintura de lanas en la región de la mesopotamia santiagueña. En el área donde trabajo (provincia de Santiago del Estero) no he podido encontrar teleras activas. Por ello parte de la información expuesta aquí se basa en la bibliografía específica sobre el tema y acercamientos a teleras de la localidad de Atamishqui, ubicada en la margen oeste del río Dulce, a unos 120 km al sur de la ciudad capital de SdE. “Realizamos ponchos, mantas, chales, chalinás, fajas, alforjas, cubrecamas, frazadas y colchas”, cuenta Marta (2015) telera de Atamishqui de 56 años, que teje desde los 12. Aprendió observando a su madre, quien, a su vez, aprendió de su abuela. “Esto nos ha sido transmitido de generación en generación. Hoy estamos organizadas en una cooperativa que reúne a 39 teleras de la zona de Villa Atamisqui”, me comenta.

Dentro de las actividades artesanales santiagueñas, el telar es una de las más relevantes desde tiempos prehispánicos (Taboada, 2011) hasta el presente.



**Figura 2.** Telar y colores que da el árbol. Atamishqui, prov. de Santiago del Estero. <sup>3</sup>

3 Obtenida de <https://www.visitingargentina.com/telaras-santiago-del-estero-tejidos-toman-vida/>

Amalia Gramajo de Martínez Moreno y Hugo Martínez Moreno (1980) consideraban que los tejidos en telar fueron la industria artesanal que mayor desarrollo alcanzó, concentrando la mayor cantidad de mano de obra, siendo la más difundida en el territorio provincial, considerada como una de las más tradicionales y auténticas expresiones de estas tierras. Hasta fines del siglo XIX la venta no era el último fin de los tejidos. Estos se destinaban al consumo familiar, cumpliendo una función principalmente utilitaria, como ropa para vestir o mantas, comercializándose únicamente los excedentes (Quaglia y Pelegrín, 2000). Actualmente, como consecuencia de los cambios económicos y los modos de producción, gran parte de las familias de la mesopotamia santiagueña quedaron aisladas de sus principales medios de producción, recolección y subsistencia, por lo que los beneficios obtenidos de la venta de tejidos artesanales pasaron a integrar una parte fundamental de la composición del ingreso familiar. No obstante, siguiendo el trabajo de Tasso y Ledesma (2003), donde analizan los ingresos de los artesanos en SdE, la gran mayoría no sostiene a su grupo familiar solo con esa actividad, por lo que la complementa con otras actividades propias o de otros integrantes de la familia.

Entre las aproximadamente 40 especies vegetales con capacidades tintóreas utilizadas en la mesopotamia santiagueña, el algarrobo blanco figura como la especie más utilizada para teñir por las teleras santiagueñas (Palacio et al., 2006). Su parte más utilizada para teñir es el *lloro*, que aparece, según cuentan, cuando se avecina la lluvia. El *lloro* o resina del árbol da una gama de colores entre un rojizo amarronado a un marrón oscuro, llegando a dar con alumbre y sal el color negro. Eric Boman, etnógrafo sueco que estuvo viajando por el NOA a comienzos del siglo XX, encontró esta “goma” en sepulturas aborígenes de La Rioja (Demaio, Karlin y Medina, 2002). La corteza da colores castaños rojizos y el hollín, extraído del raspado de las cocinas, da un color marrón bien oscuro. También se utilizan las raíces y astillas. Los colores que *el árbol* ofrece varían así dentro de la gama de los marrones, dependiendo de qué parte y mordiente se utilice.

La práctica de teñir lanas e hilados con *el árbol* y otras especies es un saber transmitido principalmente por línea femenina dentro de la familia. Madres, hijas, abuelas, tías, todas se involucran en los distintos procesos, aprendiendo y transmitiendo, tanto el oficio de trabajar el telar, así como las tareas de recolección de las plantas y sus partes y la preparación de las lanas y las tinturas. Los hombres, cuando no están fuera, suelen colaborar con la recolección de las plantas para teñir o la búsqueda de leña.

Las migraciones forzadas por la falta de oportunidades laborales y el abandono estatal de los pueblos instiga a las nuevas generaciones a salir hacia las urbes en busca de “mejores oportunidades”, perdiéndose en muchas familias la transmisión de conocimientos sobre las técnicas, los usos de las plantas y su reconocimiento, como el caso de las dos familias (ex)teleras de Maco, sumando a esta situación la sustitución de los tintes naturales por anilinas comerciales y la diversificación de las actividades económicas para la subsistencia familiar.

## ***El árbol alimento***

Como se comentó al inicio de este artículo, se considera que la función principal del algarrobo fue la alimenticia. La algarroba ha sido fundamental en los grupos humanos prehispánicos del Gran Chaco, donde se manifiesta su utilización a través del registro material de los procesos de molienda y almacenamiento. Las algarrobas recolectadas se utilizaron para la elaboración de harina, *patay*, *aloja*, tortas, entre otros productos, además de su consumo directo. El padre Bárzana, religioso que recorrió el Tucumán colonial allá por 1585, diría al respecto que:

Son gentes labradoras, que siembran mais (*sic*) en abundancia y que todos los años, cuando madura, recogen por el campo algarroba y hacen de ella grandes depósitos y cuando no lleve para recoger mais o el río no ha salido de su cauce para poder regar la tierra pasan sus necesidades con esta algarroba (Bárzana, 1885: LVIII).

*El árbol* echa su fruto entre los meses de diciembre y marzo. La producción varía de árbol a árbol y de año a año. Se estima que los años secos son los que más algarroba da. En relación con esto, los últimos cinco años han sido húmedos, que han dado poca algarroba, me dice doña Florencia, de Maco (2014). La espera del momento de la algarroba se vive con mucha incertidumbre. Ya en los meses de agosto y septiembre, cuando los algarrobos vuelven a echar hojas, muchas conversaciones derivan en si habrá o no habrá algarroba. El viento que comienza a soplar en primavera, las heladas que han pasado en el invierno, las primeras lluvias que avecinan el verano, el canto de los *coyuyos* (*Quesada gigas*), todos son indicadores de si habrá o no habrá frutos. Se dice que cuando sopla mucho viento y el algarrobo está en flor, posiblemente no haya algarroba. Cuando las lluvias tempranas voltean la flor, puede ser que no haya. Cuando alguna helada aparece tarde, cuando ya no se la espera, puede ser que tampoco haya algarroba o así como cuando comienzan los primeros calores fuertes y los *coyuyos* no aparecen, puede ser que no aparezca la vaina.

Es una creencia popular muy difundida en toda la provincia que el *coyuyo* hace madurar a la algarroba. Cuando avecinan los primeros calores de verano, el *coyuyo* macho canta para cortejar a las hembras. Los huevos son depositados en los troncos. Cuando nacen, las ninfas caen a tierra y se entierran con sus patitas, donde pueden llegar a vivir enterradas hasta cinco años, alimentándose de componentes del suelo y raíces. Al nacer, suben caminando por los troncos y mudan su piel, dejando la osamenta vieja agarrada al tronco de él árbol, con forma de *coyuyo*, pero seco, de color marrón transparente, de donde salió el adulto hacia las ramas para continuar un nuevo ciclo. El *coyuyo* naciente canta y hace con su canto madurar la algarroba.

El tiempo previo de la algarroba se vive así con incertidumbre por gran parte de las personas del monte, tanto para aquellos que la consumen, como para aquellos que tienen



animales que la consumen. Como fuente de recursos forrajeros, las hojas y algarrobas son muy apetecidas por el ganado, tanto caprino, bovino, suino y equino. Diferentes estudios realizados en la región chaqueña han determinado que los mayores aportes del ramoneo en la dieta de los animales son de algarroba y se producen durante la estación seca (Lagomarsino, Martín y Nicosia, 1993).

Con la algarroba seca y molida se elabora *patay*, *aloja*, arrope, *añapa*, café, entre otros. Para la elaboración de *patay*, la Mamila Florencia de Maco me comenta que los frutos maduros y secos se machacan en un mortero (de piedra o de madera), luego se tamizan para dejar solo la harina y eliminar el resto. Se mezcla esta harina con agua y se hace una pasta de la cual se van sacando bollos, los que se amasan en forma de tortillas o panes para luego cocinar (preferentemente con leña de algarrobo) al horno o al rescoldo (2013). En climas semiáridos el *patay* puede conservarse por largos períodos de tiempo, de hasta tres o cuatro años. El *patay* ha sido una de las maneras en que se preparaba la algarroba en tiempos prehispánicos. Dependiendo de la región, se realiza de distintas maneras, siendo la antes expuesta la que me describieron en el área donde trabajo, hay otras como el *mashaco*, elaborado principalmente en el noroeste de La Rioja, descrito por Ponce (en Demaio, Karlin y Medina, 2002: 117), quien dice que esta especie de *patay* es igual a la otras, solo que, en vez de darle forma redonda, se le da forma de animales, generalmente aves.

Las semillas tostadas y molidas, sobre todo las de algarrobo negro, son utilizadas como café. La algarroba madura molida y mezclada con agua fría da una bebida dulce y refrescante llamada *añapa*, pudiendo prepararse también con leche. La *aloja* es una bebida fermentada que se prepara machacando las algarrobas en un mortero y colocándolas en una tinaja de barro o en algunos casos de palo borracho (Chaco y Formosa) donde se la deja fermentar. Hay distintas maneras de saber cuál es el punto, pero generalmente se le va agregando más algarroba machacada para buscar mayor fermentación.

He registrado el procesamiento y consumo humano de algarroba en 10 de aproximadamente 40 hogares recorridos en la zona de Maco y Vuelta de la Barranca, en SdE. Vale aclarar “consumo humano” puesto que, como se comentó, el uso de la algarroba para forraje animal está ampliamente difundido en la mayoría de las familias que tienen animales. También remarco la idea de “procesamiento”, puesto que muchas personas consumen la algarroba cruda, mientras caminan, pescan, trabajan o andan nomás en el monte y pasan por algún árbol, como lo refiere claramente el nombre que le han dado los guaraníes: *ibopé porá*, árbol que está puesto en el camino para comer. De los diez hogares en que se consume y procesa la algarroba, cuatro de ellos elaboran distintos productos para la venta y comercialización. Básicamente, el proceso de trabajo que realizan con la algarroba consiste en su recolección, secado, almacenado, molienda y elaboración de productos específicos. Para aquellas familias que comercian los productos, se le suma a este proceso el empaquetado y la venta.

En su mayoría, las familias de Maco que trabajan la algarroba para consumo han aprendido estos procesos por herencia familiar y femenina: abuelas, madres, hijas, trabajando y aprendiendo desde la infancia, a excepción de algunos casos, como el de la Cooperativa La vaina dorada, donde el núcleo originario aprendió a trabajar la algarroba en la adultez y desde personas ajenas a la familia.

La familia Figueroa, del camino de la Costa, Maco, es uno de los casos en que la práctica se ha heredado por transmisión directa de las mujeres de la familia. Esta familia y, principalmente, Mirta, fundó hace unos años la Cooperativa Algarroberas de la Costa, donde elaboran y venden harina, café, alfajores, budines y pastafrola de algarroba. Mirta, junto a su cuñada y una hermana, recolectan algarroba entre los meses de diciembre y marzo en sus terrenos y en otras áreas donde hay monte. A medida que van recolectando, van dejando las vainas sobre chapas que se encuentran elevadas a un metro aproximadamente del suelo, para que en caso de que llueva y no lleguen a sacar las vainas a tiempo no se pudran con el agua de lluvia. En días de verano, con temperaturas promedio de entre 30°C y hasta más de 40°C, las vainas tardan en secarse entre dos y tres días. Una vez que se han secado, las colocan en tachos de plástico de 200 litros y/o en bolsas de arpillera, alternando capas de algarroba con capas de ceniza, “y si es de atamishqui (*Atamisquea emarginata*) mejor, para que no se embichen”, me dice Mirta (2014). Allí descansan las vainas secas, que se van consumiendo a lo largo del año y a veces duran más de un año. Cuando van a utilizarlas, las muelen con molinetes de mano, que van reemplazando en muchas casas al mortero manual. Una vez molida, elaboran con la harina los productos y los llevan luego a vender principalmente en ferias en la ciudad, algunas permanentes y otras temporales. Los hombres de la familia ayudan en el traslado de la algarroba cuando es mucha y hay que buscarla fuera del terreno, y también en el traslado de los productos a las ferias. Luego de ello, podría decir que en la actualidad la mayoría de los casos observados y revisados de la bibliografía específica, la relación con la algarroba, su recolección, secado, procesamiento y elaboración es una práctica netamente realizada por mujeres y niños.

Con Mirta y con otras algarroberas, cuando recién las conocía y les preguntaba por la práctica y su relación con la algarroba, sentí que me daban vueltas sin responder u obviando mis preguntas, reinando una sensación de incomodidad mutua en el diálogo. Con el tiempo y la confianza fueron mostrándome los procesos, saberes y contándome las maneras en que aprendieron a trabajar la algarroba.

La Vaina Dorada es otro grupo de algarroberas de Maco. Este grupo, compuesto principalmente por mujeres, fue impulsado en un principio por Victoria, bióloga santiagueña que fue aprendiendo a trabajar la algarroba una vez que se fue a vivir al monte, trabajando para una ONG tuvo acercamiento a muchas mujeres algarroberas de la provincia y la región del Gran Chaco. Victoria se juntó con otras personas interesadas y decidieron realizar este microemprendimiento, organizando algarrobiadas,



produciendo harinas, budines, galletas, alfajores, pastafrolas, café y otros productos derivados de la algarroba, para consumo propio y para la venta, tanto en la provincia como fuera de esta, entre otras actividades relacionadas a la concientización y conservación del monte nativo.

Victoria me comenta que muchas dietéticas buscan comprar el producto, reconocen que es de buena calidad, existiendo un aumento en el consumo en los últimos años que responde a un contexto en que los índices de celíacos y diabetes están aumentando en la sociedad, principalmente por que se han desarrollado mejores métodos de detección y diagnóstico de estas “patologías”. La algarroba se transformó así en un excelente reemplazo del azúcar y de la harina de trigo, muy buscada por los proveedores de dietéticas locales y nacionales.

Las algarroberas de La Vaina Dorada juntan algarroba principalmente de su terreno, que es un área de 20 ha de monte protegido donde se conservan grandes algarrobales que dan abundantes frutos, siempre y cuando sea un año propicio para ello. Para secar la algarroba, han diseñado secadores solares que aceleran el proceso de secado. Guardan las vainas secas en bolsas de arpillera o en tachos de plástico de 200 lt, al igual que Las Algarroberas de la Costa, y muelen también la algarroba con molinillo manual y molino eléctrico. Para las algarrobiadas suelen convocar a amigos, familia y otras personas para que ayuden en esos días a recolectar, antes que alguna lluvia las moje y las pudra en el suelo. Estas convocatorias generaron que gente de la ciudad se acerque al monte y a las prácticas de recolección, en un intento de La Vaina Dorada de volver a los conocimientos ancestrales. A su vez, en el mismo territorio donde las algarroberas de La vaina Dorada desarrollan sus actividades, otro grupo de personas vinculado a un proyecto ecoturístico llamado "La ruta natural". Este proyecto busca convocar a cursos de escuelas primarias, secundarias, jardín de infantes y grupos autoconvocados para dar caminatas guiadas por el monte nativo y el río Dulce, buscando la conexión con la naturaleza a través del conocimiento de la flora y fauna, la interpretación ambiental y la participación en distintas etapas de producción agroecológica, como preparar harina de algarroba, arropes, horticultura y extraer miel.

Así, en esa periferia urbana llamada Maco, conviven algarroberas que han aprendido el oficio desde el hogar, desde la infancia, desde sus madres y abuelas y aquellas que han apre(h)endido el monte ya adultas, que se han criado en otros contextos y han decidido volver *al árbol*, volver a la tierra y a la conciencia del alimento. Dos casos que conviven en el presente: las antiguas Algarroberas de la Costa y las más nuevas, La Vaina Dorada.

Los tiempos de la algarroba, algarrobiadas, encuentros, *pockoy pacha* (tiempos de verano), *alojiadas*, salamancas y carnavales han intentado proscribirse sistemáticamente desde el primer período de la conquista española y quizás esto haya hecho que cueste asumir y mantener estas prácticas y modos de relación con *el árbol*, el monte y sus seres, acciones que se transforman hoy en estigmas, en silencio, en vergüenza y en el peor de los casos, pérdida del saber/estar.

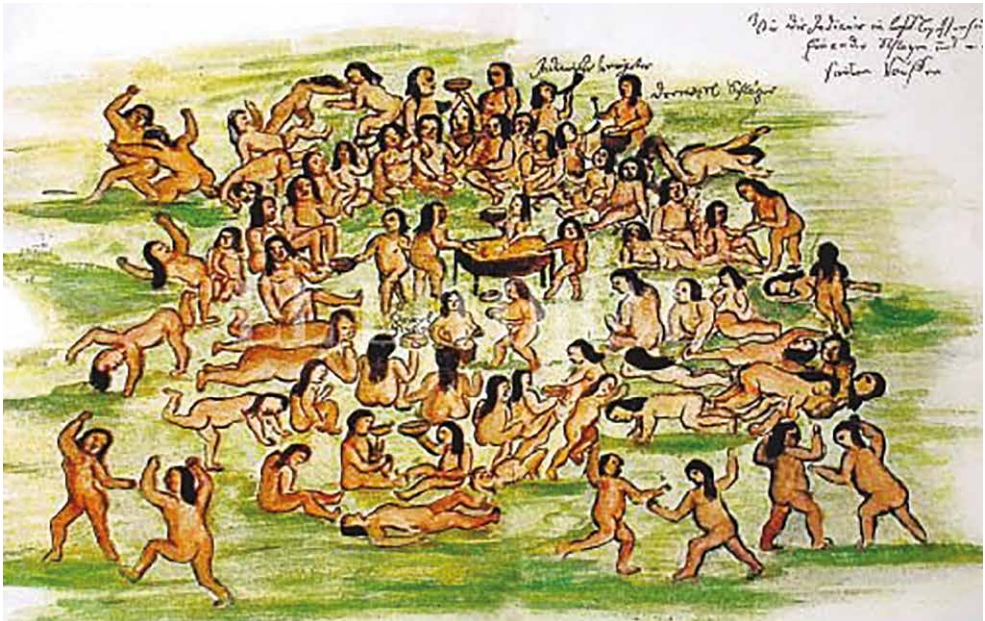


Figura 3. “No necesitan ninguna otra provisión”. Fuente: Pintura de Florian Paucke <sup>4</sup>

En “*El tiempo de la algarroba*” María Arana (1999) analiza documentos jesuitas, como los Concilios Limenses de 1567 y 1583 y el primer Sínodo Diocesano de Tucumán de 1597, donde destaca la importancia de la recolección de la algarroba para la subsistencia de los grupos indígenas en los siglos XVI y XVII en el actual NOA y, a partir de información etnográfica, mantiene este argumento hasta principios del siglo XX, entrecruzando la información de los ceremoniales y prácticas rituales indígenas con las críticas y vistos de las autoridades religiosas coloniales, que las abordan como manifestaciones demoníacas que llevan al incesto y las borracheras. En las fuentes citadas por la autora se evidencia cómo las festividades dadas en el tiempo de la algarroba fueron señaladas por los religiosos como idolatrías, que exaltaban a los indios y los llevaban fuera del control colonial, allí, en el monte. Esto llevó a los religiosos, en una de sus primeras medidas, a catequizar y bautizar *in situ*, en el monte, donde se estaban llevando a cabo las algarrobiadas. Dirá el padre Bárzana al respecto:

(...) en estos mismos tiempos Della ha procurado nuestra compañía irse con ellos cuando la van a coger, (y) ha catequizado y bautizado en aquel mismo tiempo muchos infieles en el mismo monte de algarroba y confesado y predicado y echo nuestros ministerios (en Arana, 1999: 200).

<sup>4</sup> Obtenida de [http://gobierno.santafe.gov.ar/archivo\\_general/florian\\_paucke/florian.php](http://gobierno.santafe.gov.ar/archivo_general/florian_paucke/florian.php)

Los principales problemas que tenían los religiosos y conquistadores con los tiempos de la algarroba se basaban en lo que ellos entendían como borracheras, hechicerías e idolatrías en las que los nativos se sumergían cuando iban al monte a recolectar vainas. Claros síntomas de la incompreensión eclesiástica y colonial hacia los ritos y festividades aborígenes. En 1576 el gobernador de Tucumán, Gonzalo de Abreu, tuvo que reglamentar la recolección de algarroba. Tanto la arqueóloga Ana María Lorandi (1988) así como la historiadora Estela Noli (1999) consideran –a través de la revisión crítica de fuentes etnohistóricas– que en los primeros años de la conquista, la dependencia de la recolección de algarroba era vital para la sociedad colonial emergente: “se obligaba a todos los indios varones a realizar una mita extraordinaria en las primeras semanas de diciembre para recoger la algarroba de los alrededores de Santiago” (Noli, 1999: 207). La algarroba recolectada (bajo tributo) era destinada, principalmente, a los aborígenes que trabajaban en la construcción de la ciudad y el engorde de cerdos y caballos de los conquistadores. Se cree que, para esta época, la algarroba cubría un tercio de la dieta aborígen.

Las restricciones de “el tiempo de la algarroba” buscaban principalmente controlar a las poblaciones indias, impedir su dispersión y utilizar el tiempo de un “modo propio” (Noli, 1999: 209). En referencia a SdE, la arqueóloga Laura Quiroga (1999: 222) señala que las ordenanzas de Abreu establecieron que el trabajo de los indios tributarios incluiría no solo la recolección de algarroba, sino el acarreo del producto hasta la casa de sus encomenderos donde sería almacenado, mientras los sacerdotes y encomenderos debían controlar las borracheras. El monte como lugar de refugio, las algarrobiadas, así como muchas otras prácticas fueron un entorno lentamente expropiado y demonizado por la dominación colonial, dirá el filósofo/historiador Eduardo Rosenzvaig al respecto:

Los bosques del chaco estaban atestados de algarrobos, pero en la región de las treinta y dos reducciones no se veía uno solo de estos árboles. Los jesuitas decidieron no llevarlo a las misiones por una actitud de “ecología evangélica” para evitar que los clanes se emborrachasen. Y ello a pesar que los mismos jesuitas hablaban de las maravillas de salud que provocaba la algarroba (1996: 190).

Boman relata en 1908 que el tiempo de la algarroba perjudicaba la captación de zafreiros santiagueños en plena expansión de la agroindustria azucarera tucumana. El antropólogo Gastón Gordillo, que trabajó la relación entre las comunidades Qom del noroeste de la provincia de Formosa, las misiones anglicanas y la relación con el entorno, refiere que, aún en la década de 1940, los misioneros se quejaban por el consumo generalizado de *aloja*, y que a largo plazo las comunidades dejaron de consumirla (2010: 134). No obstante, la práctica de recolección y consumo de algarroba sigue siendo fundamental para las comunidades aborígenes que aún viven en contacto y relación cotidiana con el monte.

Para el área estudiada, podríamos decir que tanto los algarrobos como las prácticas asociadas a estos están en pleno retroceso. Disminuye el monte, disminuyen los árboles, la transmisión generacional y, a excepción de algunos casos como el de La Vaina Dorada, disminuyen también las algarrobiadas como prácticas colectivas. Quizás por todo ello cueste hablar del monte con la gente. Quizás por todo ello dé vergüenza decir que se es algarrobera, porque el proceso de estigmatización y proscripción de estas prácticas arrastran al menos 500 años. No obstante, en contra de todo ello, quién sabe con qué fuerza, quizás la de *el árbol*, se mantienen hoy vigentes.

## Árboles actores

Llamo árboles actores a aquellos seres arbóreos que acreditan referencias o están de algún modo asociados a eventos y hechos diversos. Árboles que aglutinan historias, memorias y prácticas que, en consonancia con lo que se viene planteando, invitan a pensar más allá del carácter utilitario de estos seres.

El árbol blanco se encuentra en Maco, aunque ubicado en un lugar que se caracteriza por la imposibilidad de llegar a él, según lo que me han relatado. Gran parte de los pobladores se han referido a él describiéndolo como un algarrobo “viejo, viejo (...) de la época de los indios (...) quién sabe cuántos años tiene”, como me dice doña Florencia (2015). Jano, habitante y pescador de Maco, me cuenta que una sola vez, cuando era chico, ha llegado hacia allí, “difícil llegar es porque hay mucho monte de chilca y a la chilca no le gusta que la corten ni menos que la quemem, se enoja y crece más y más” (2014). La chilca (*Baccharis salicifolia*) es un arbusto con gran cantidad de espinas y bien filosas, que crece hacia todas direcciones enramándose, dejando pocos espacios y una pared verde difícil de penetrar.

Se cuenta de este árbol que su piso es blanco de tanto hueso de pescado que tiene. *Pucho*, pescador del Barrio 8 de Abril de la ciudad de SdE, quien frecuenta Maco, me cuenta que los *ochogos*, las *garzas* y las *charatas* pescan y van a comer su pescado a este árbol, “ahí se refugian y comen y el hueso que tiran, eso hace el piso blanco. El piso blanco es porque allí vive el diablo que te tienta con un suelo de color diferente para que te acerques y ahí te atrape la salamanca”, relata (2015). En su mayoría, se refieren al árbol blanco como un lugar temido, inaccesible, pero que allí está, desde la “época de los indios”.

Los algarrobos generalmente operan en las conversaciones cotidianas como referencia temporal y espacial. Allí donde el árbol (...), detrás del árbol (...), llegas hasta el árbol y ahí tienes que doblar (...), desde que ese árbol era chiquito nosotros hacemos ladrillo (...), cuando esto estaba lleno de árboles (...) una y otra vez, en diálogos, entrevistas y observaciones estos aparecen como referencias.

En la localidad de Mailín, situada en la mesopotamia santiagueña, a 145 km de la ciudad capital de SdE, se venera todos los años la fiesta del Señor de los Milagros de Mailín, a la que asisten cerca de 100.000 personas. La historia que cuentan los pobladores, que se ha hecho la historia oficial del santuario, narra que hace unos 200 años aproximadamente un indio que venía recogiendo miel del monte, atraído por la luz que irradiaba, encontró una cruz en el tronco hueco de un algarrobo. El antropólogo José Luis Grosso, quien trabajó varios años en la zona, relata que otros pobladores dicen que no se trataba de un indio, sino de un mestizo de apellido Serrano:

(...) vivía en las proximidades de uno de los puestos del hacendado don Sacarías Herrera, quien pasó a ser dueño, dejando, sin embargo, la atención de los devotos y del lugar de culto a cargo de Serrano y de sus descendientes. El origen desconocido de la cruz ha quedado marcado en el nombre del Cristo: 'el Señor Forastero' (2008: 194).

Hace unos 20 años aproximadamente, la Iglesia construyó frente al templo una estructura donde es colocada la cruz, a una cuadra y media del árbol donde ocurrió este hecho. La gente visita la cruz, pasa a saludarla, pero se amontona antes o después alrededor del árbol, que se estima que tiene más de 400 años. Hasta hace unos 30 años la gente depositaba sus ofrendas, prendía sus velas y desgajaba al árbol para llevarse alguna rama a su casa o repartirla entre la multitud, hasta que la iglesia decidió cercar el árbol, separarlo de la gente. Al respecto reflexiona Grosso:

La iglesia reescribe sobre los modos de percepción del "árbol", colocándolo en una jerarquía simbólica inferior a la de la cruz. La cruz ha sido apartada, ubicada en un lugar central y elevada en arquitectura apoteótica. El algarrobo, aunque capitalizado, es relegado no obstante a un plano marginal, a cuadra y media, a donde no llega el pavimento y donde han sido ubicados los baños públicos (2008: 217).

No obstante, *el árbol* resulta más importante para los devotos:

Dentro del templo, a un costado del altar, hay varios troncos de algarrobo tirados en el suelo. 'Son brazos caídos del árbol de Mailín, me dijo una vecina del lugar. A mitad de la nave derecha, hay un tronco de unos 3 mts., parado. Es uno de esos brazos caídos, pero que representa al 'árbol del Señor', en traslado metonímico, ahora dentro del territorio eclesial. El tronco está dispuesto a modo de árbol, terminando en lo alto con flores rojas atadas a las ramas. De arriba abajo, en todo su contorno, tiene clavadas ropas, pañuelos, fotografías, collares, rosarios, zapatillas, escaarpines y chupetes de bebé, y bolsas de nylon conteniendo objetos que no son visibles. Pero lo que más abunda es papeles en los que hay escritas notas incidentales y cartas de correspondencia. Esas notas de pedido o de agradecimiento, y esas cartas son propias de un contexto de migrantes, entre los que se encuentran la mayoría de quienes viajan a la fiesta de Mailín. (...) 'Árbol' móvil, que, en vez de hundirse en la tierra, es también metáfora del cercenamiento de las raíces que sufre el migrante. (...) Este 'árbol' sustituto que la Iglesia ha trasplantado a su templo,

en una nave lateral, a un costado de la cruz, cuya ausencia reina en la nave central durante la fiesta (ya que ha sido colocada afuera), manifiesta el tropo prescriptivo que pretende reconducir los modos de percepción de los devotos: lo importante es la cruz, no el árbol (2008: 218).

*El árbol*, relegado, pero no negado, condensa así la veneración de la festividad más importante de la mesopotamia santiagueña.

En otras festividades del Camino de la Costa, como Santa Bárbara (Manogasta), La Purísima (Tuama) y San Esteban (Maco-Sumamao), encontramos también varios árboles actores. En estas festividades, entre varios eventos que las caracterizan, quisiera destacar uno de ellos, de interés para el presente trabajo: “las corridas de indios”. Describiré en qué consisten estas a partir de registros propios y de las observaciones de Grosso (2008), brindando como ejemplo la corrida en Manogasta, localidad del departamento Silípica, de la provincia de Santiago del Estero, ubicada a unos 12 km de Maco.

Luego de la misa respectiva, en este caso a la virgen de Santa Bárbara, grupos de jóvenes vestidos con camisetas de equipos de fútbol representan a los “indios”. Los indios son llevados hasta un árbol, a 5 km de la iglesia, llamado “el árbol de Santa Bárbara”, del cual cortan una pequeña rama y se dirigen hacia el camino donde dibujan una cruz con dicha rama, cumpliendo el ritual de adoración de la tierra:

Luego salen a toda velocidad hasta llegar a la imagen de Santa Bárbara para ‘tomar gracia’. Al pasar junto al ‘árbol solo’, que está en medio del camino, a unos 300 mts de la iglesia, camino a Tuama, lo tocan. Los persiguen jinetes a caballo, a pocos pasos, que en varias ocasiones galopan encima de los corredores, con riesgo de atropellarlos. Los ‘indios’ llegan en carrera desenfrenada hasta la imagen de Santa Bárbara, la besan, la acarician, se persignan, cubren su rostro con las ropas de la Santa, tocan con ellas sus hombros, su pecho, y algunos depositan a sus pies la rama cortada del ‘árbol’, otros se retiran, llevándosela para su casa (2008: 203).

Para la Purísima de Tuama, el árbol de la Virgen es un algarrobo junto al río, a unos 8 km de la capilla de Tuama, en un lugar llamado La Higuera. Desde allí parte la corrida y llega hasta la Capilla. Para San Esteban (Maco-Sumamao) dos árboles aparecen en la corrida de indios (**Figura 4**). El árbol de San Esteban se encuentra en un lugar llamado Coro Pampa, alejado a unos 15 km del Santuario, del que corren los mayores y más experimentados. El otro árbol está ubicado a unos 6 km, desde donde corren mayormente niños.

Las *vivas* que se realizan en las fiestas de estos santos refieren al momento en que los promesantes a caballo realizan galopes cortos y en todas direcciones alrededor de arcos que suelen ser de algarrobo, en el caso de San Esteban, y alrededor de una cruz de algarrobo, en el caso de Santa Bárbara.



**Figura 4.** Vivas de San Esteban, Sumamao. Fuente: El Liberal <sup>5</sup>.

El “árbol solo” de Manogasta, ubicado en medio del camino de la Costa, es quizás la referencia más conocida de este pueblo. Se lo conoce como el “árbol histórico”, donde se dice que el General San Martín descansó junto a su ejército, aunque algunos pobladores refieren que no fue exactamente ese lugar. El relato sobre este suceso histórico es recurrente cuando se consulta a los pobladores sobre la historia del lugar, quedando este árbol como un ícono de la localidad manogasteña. Este viejo algarrobo es parada obligada para los viajeros que por allí pasan, quienes se detienen a acariciar su corteza y descansar un poco debajo de su copa. Doña Felisa, que vive a una cuadra del árbol, le comenta a Grosso respecto de dicho árbol: “Tiene secreto. Es sigleño, era árbol principal, por eso se lo ha respetado (no lo han talado). Es árbol sufrido, que no lo derriba el viento, no lo ha podido acabar ni el rayo” (2008: 209).

Diferentes árboles actores ornamentan la cartografía santiagueña, ya sea por su presencia en los relatos, las memorias o la materialización de esta presencia cuando el nombre queda registrado como toponimia. Por nombrar algunas, en relación con su nombre quechua, *tacko*, figuran: *tacoyúrajcañada* (Dpto. Sarmiento), *tacoyurajnioj* (Dpto. Moreno) y *tacu* (Dpto. Figueroa), *tacoyopoxo* (Dptos. Sarmiento y Salavina), *tacoyuraj* (Dptos. Pellegrini, Moreno, Sarmiento y Copo), *tacoyaquito* (Dpto. Ojo de Agua) entre otros (Di Lullo, 1946: 304-306). Cabe aclarar que cada una de estas toponimias responden a una referencia espacial marcada por alguna característica de los algarrobos en estos entornos, como por ejemplo *tacollullo* (Dpto. Loreto), que Di Lullo traduce

<sup>5</sup> [www.elliberal.com.ar/noticia/119328/miles-fieles-honraron-san-esteban-sumamao](http://www.elliberal.com.ar/noticia/119328/miles-fieles-honraron-san-esteban-sumamao)

como “árbol tierno”, *llullo* de *yuyu*, yerba, aduciendo a que había allí un árbol que era como *yuyo*, dándole este nombre a la localidad. Otro ejemplo puede ser *tacopuncu*, que significa “puerta de algarrobo”, derivando de *puncu*, puerta.

Otros árboles también acreditan cierta significación en el área estudiada. El mistol (*Ziziphus mistol*) y el chañar (*Geoffroea decorticans*) están muy presentes. Además de ser fuentes de alimento animal, brindan medicina y madera noble. Con los frutos de chañar y mistol se realiza arrope, café, *aloja*, *bolanchao*, su madera es buscada para postes y muebles, entre otras aristas con la que tejen sus relaciones con las personas. Por lo que he registrado en campo, estas dos especies son “amigas” del *árbol*, observándose focos de monte mixturados en los que conviven las tres especies sin problemas.

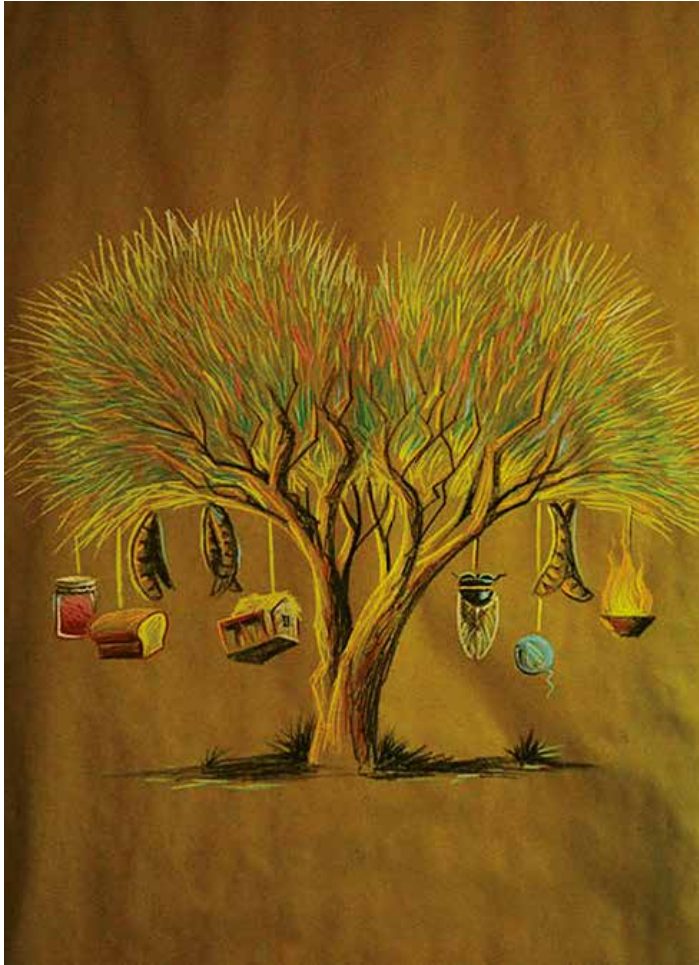
Es abundante la literatura etnográfica que presenta a los árboles como seres dotados de intencionalidad y ánimo. *El árbol*, los árboles, nos invitan así a la reflexión en torno a su capacidad de acción y su relación “natural”, histórica y cotidiana con las personas y pueblos con que se vinculan.

## Consideraciones finales

En este artículo se pretendió acoplar y ensamblar materiales diversos. Algunas conexiones son parciales y no tienen un propósito conclusivo. Son piezas que disparan a pensar en torno a un circuito de asuntos: el temor a la analogía arqueológica-etnohistórica-etnográfica, las plantas como entes no pasivos, las plantas recurso, tan caras a la ciencia disciplinada. El contraste busca ilustrar las diferencias entre la postura epistemológica de la ciencia con sus árboles pasivos y las prácticas con sus árboles activos.

Es árbol *el árbol*, y también es dios, idolatría, símbolo, referencia temporal y espacial. Es leña viva y cuando muerta, se le debe razón. Leña que fundió y cocinó el metal y la arcilla, que nos permiten saber algo de quienes habitaron estas tierras. Su resina, el lloro, que exuda en tiempos de lluvia, tiñe vestiduras de este y otros tiempos. La paleta de marrones junto a los verdes, amarillos y rojos del monte, hacen el monte. La algarroba, su fruto, la vaina dorada, que levanta a los muertos, da luz a los ciegos y abre los portales de los tiempos otros, cuando el monte era tiempo y espacio, ritual de la abundancia, de la cosecha, del agradecimiento, apertura de los portales, de abajo, de arriba, de adentro. Cómo hablar del tiempo y del espacio, de la linealidad, ante tantas ramas que solo un árbol puede dar, ante tantos brazos, anillos de edad y de memoria que guardan luchas, las de antes, las de ahora, las de siempre. Allí reside la unidad, *el árbol*, *tacko*, *ibopé porá*, *al carob*, *algarrobo*.





Pintura de Iván Zigarán inspirada en *el árbol*, realizada en vivo el 16/06/2016, mientras defendía mi trabajo de grado.

## Bibliografía

- ANGIORAMA, Carlos. 1995. *La metalurgia del Período Formativo: el proceso de producción de objetos de metal en Condorhuasi-Alamito*. Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. (16), 241-259. Caycit-Conicet.
- ARANA, María M. 1999. *El tiempo de la algarroba*. En: Aschero, Carlos A.; Korstanje, A. y Vuoto, Patricia (comp.) *En los tres reinos: prácticas de recolección en el Cono Sur de América (197-204)*. Tucumán, Instituto de Arqueología y Museo. Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo. Universidad Nacional de Tucumán.
- BÁRZANA, Alonso [1594] (1885). *Carta del Padre Alonso Bárzana de la Compañía de Jesús al Padre Sebastián. Su Provincial*. En: Jiménez de la Espada. Marcos op. cit. Perú Tomo II Ap. III p. LVIII.
- BRAVO, Domingo. [1975] 1985. *Diccionario Castellano-Quechua Santiagueño*. Buenos Aires: Eudeba.
- CAPPARELLI, Aylen. 2007. *Los productos alimenticios derivados de Prosopis chilensis (Mol.). Stuntz y P. flexuosa DC, Fabaceae, en la vida cotidiana de los habitantes del NOA y su paralelismo con el algarrobo europeo*. Kurtziana. (33), 103-109. Córdoba.
- CASTRO Gómez, Santiago. 2003. "Ciencias Sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro". En Lander, Edgardo (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (145-161). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
- Demaio, Pablo; Karlin, Ulf Ola y Medina, Mariano. 2002. *Árboles nativos del centro de Argentina*. Córdoba: Ecoval.
- DI LULLO, Orestes. 1943. *El folklore de Santiago del Estero. Material para su estudio y ensayos de interpretación*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- [1946] 2010a. *Contribución al estudio de las voces santiagueñas*. Santiago del Estero: Fundación Cultural.
- ESCOBAR, Arturo. 1999. *Antropología y desarrollo*. Maguaré. (14), 42-73. Universidad Nacional de Colombia.
- GIOVANNETTI, Marcos y Páez, María Cecilia. 2008. *Intersecciones y Síntesis: Sincretismos en los platos del período inkaico en el Noroeste Argentino*. Arqueología Suramericana. 4(2), 169-190. Bogotá.
- GORDILLO, Gastón. 2010. *Lugares de diablos. Tensiones del espacio y la memoria*. Buenos Aires: Prometeo.
- GRAMAJO de Martínez Moreno, Amalia y Martínez Moreno, Hugo. 1980. *Rasgos del Folklore de Santiago del Estero*. 15a ed. Santiago del Estero: Publicación del Museo Arqueológico E. y D. Wagner.
- GROSSO, José Luis. 2008. *Indios muertos, negros invisibles: Hegemonía, identidad y añoranza*. Córdoba: Editorial Brujas.
- LAGOMARSINO, E.; Martín, G. y Nicosia, M. 1993. *Fenología foliar en leñosas nativas del Chaco Semiárido de Tucumán y algunas consideraciones para su aprovechamiento forrajero*. Rev. Agron. del Noroeste Argent. 29(1), 65-85.
- LORANDI, Ana María. 1988. *El servicio personal como agente de desestructuración en el Tucumán colonial*. Revista Andina. 15(1), 135-173. Cuzco.

- MARCONETTO, María Bernarda. 2008. Linnaeus en el Ambato. El uso de la clasificación taxonómica en Arqueobotánica. En: Giovannetti, Marco; Lema, Verónica y Archila, Sonia (comp.) *Arqueobotánica y teoría arqueológica. Discusiones desde Sudamérica* (143-165). Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de los Andes UNIANDES.
- NAUMANN, Martín. 2006. *Atlas del Gran Chaco Sudamericano*. Buenos Aires: Sociedad Alemana de Cooperación Técnica (GTZ). ErreGé & Asoc.
- NOLI, Estela. 1999. La recolección en la economía de subsistencia de las poblaciones indígenas: una aproximación a través de fuentes coloniales (piedemonte y llanura tucumano-santiagueña, Gobernación del Tucumán). En: Aschero, Carlos A.; Korstanje, A. y Vuoto, Patricia (comp.) *En los tres reinos: prácticas de recolección en el Cono Sur de América* (205-216). Tucumán, Instituto de Arqueología y Museo. Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo. Universidad Nacional de Tucumán.
- OLISZEWSKI, Nurit. 1999. La importancia del algarrobo en el Campo del Pucará (Andalgalá, Catamarca) durante el Período Formativo. En: Aschero, Carlos A.; Korstanje, A. y Vuoto, Patricia (comp.) *En los tres reinos: prácticas de recolección en el Cono Sur de América* (171-177). Tucumán, Instituto de Arqueología y Museo. Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo. Universidad Nacional de Tucumán.
- PALACIO, M.; Roic, L.; Villaverde, A.; Soria Pereyra, M. y Torres, M. 2006. *Utilización de especies de Prosopis L. por pobladores rurales en Santiago del Estero*. Santiago del Estero: FCF-UNSE.
- QUAGLIA, Giorgio y PELEGRÍN, Maricel. 2000. *Tejiendo la vida: el arte textil tradicional en una experiencia de cambio, departamento San Martín, Santiago del Estero, Argentina*. Santiago del Estero: Ediciones Universidad Católica de Santiago del Estero.
- QUIROGA, Laura. 1999. Los dueños de los montes, aguadas y algarrobales: Contradicciones y conflictos coloniales en torno a los recursos silvestres. Un planteo del problema. En: Aschero, Carlos A.; Korstanje, A. y Vuoto, Patricia (comp.) *En los tres reinos: prácticas de recolección en el Cono Sur de América* (217-226). Tucumán, Instituto de Arqueología y Museo. Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo. Universidad Nacional de Tucumán.
- ROSENZVAIG, Eduardo. 1996. *Etnias y árboles: historia del universo ecológico Gran Chaco*. La Habana: Casa de las Américas.
- SCARPA, Gustavo F. 2009. *Etnobotánica médica de los indígenas chorote y su comparación con la de los criollos del Chaco semiárido (Argentina)*. Darwiniana. Nueva serie, 47(1), 92-101.
- TABOADA, Constanza. 2011. *Repensando la arqueología de Santiago del Estero. Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 36. Buenos Aires.
- TASSO, Alberto y Ledesma, Reinaldo. 2003. *La producción artesanal en Santiago del Estero. Trabajo y sociedad*. (6). Santiago del Estero.
- VILCA, Mario. 2009. *Más allá del 'paisaje'. El espacio de la puna y quebrada de Jujuy: ¿comensal, anfitrión, interlocutor?* Cuadernos FhyCS-UNJu. (36), 245-259. Jujuy.



# Normativa sobre semillas en Bolivia Semillas nativas: entre la amenaza del Estado y la protección de las Naciones Indígenas

*Edwin Armata Balcazar<sup>1</sup>.*

## Resumen

El presente trabajo describe y analiza la normativa sobre semillas vigente en Bolivia; examina la vulneración de los derechos colectivos de las Naciones y Pueblos Indígena Originario Campesinos; y describe las estrategias actuales diseñadas e implementadas por las comunidades indígenas para la protección y defensa de la semilla nativa.

En el Estado Plurinacional de Bolivia la mercantilización de las semillas, de la biodiversidad y de la vida es una amenaza que requiere acciones comprometidas y urgentes de todas y todos los bolivianos.

**Palabras clave:** Pueblos indígenas, derechos, semillas, legislación y soberanía alimentaria.

## Introducción

Según los miembros de la Asociación de Amigos del Museo de Arte Popular de México (AAMAP), la cestería es una de las artes más antiguas de la humanidad y la más apegada a la naturaleza, puesto que para su fabricación se emplean materiales vegetales del entorno biodiverso, tales como nogal, roble, sauce, totora, paja, junco, mimbre, palmeras y otros más (AAMAP, 2014).

Por ello, las plantas se constituyen en materia prima de la cultura material de las sociedades humanas y la cestería contribuyó a “responder a necesidades básicas como la vestimenta, cobijo y alimentación” (MUSEF, RAE 2017), permitiendo una relación de crianza recíproca entre las personas y las plantas.

Fruto de dicha interacción nuestros sentidos se deleitan y recrean viendo la belleza de las creaciones, palpando la textura de la cestería, oliendo los aromas que desprenden las maderas y escuchando las melodías que surgen desde los instrumentos musicales moldeados de cañahuecas y maderas.

---

1 Filósofo, especialista en derecho de pueblos indígenas, desempeña el cargo de coordinador Regional Tierras Altas en el Programa NINA y apoya en el fortalecimiento de las Naciones y Pueblos Indígena Originario Campesinos de Bolivia. Miembro del Capítulo Bolivia del Institut de Hautes Études Internationales et du Développement de Ginebra (IHIED). Correo electrónico: khana\_willka@yahoo.com.

Toda esa creación fue posible gracias a contextos favorables, por ejemplo, no se controlaban las semillas que transitaban libremente de un territorio a otro, no se establecieron instituciones que penalizaran la variedad de semillas, ni se sometió a la tierra a mono cultivos extensivos, no se destruyó la biodiversidad de los bosques, valles, chaco y altiplano, entre otras cosas.

Lastimosamente, hoy en el Estado Plurinacional de Bolivia el contexto normativo no es favorable para la libre crianza de las semillas, para su tránsito por los territorios, incluso para su intercambio; la biodiversidad de los bosques se encuentra en peligro de desaparecer por la expansión de la frontera agrícola. El fuerte control sobre las semillas y plantas, ¿qué consecuencias traerá para la biodiversidad, la alimentación y para las actividades culturales como la cestería? La mercantilización de las semillas, la biodiversidad y, en suma, la mercantilización de la vida es una amenaza presente en Bolivia.

El presente trabajo indaga los aspectos normativo jurídicos de la producción de la semilla, como principal elemento que posibilita la crianza de plantas y de materia prima para la alimentación, recreación social y elaboración de arte; posteriormente analiza la vulneración de los derechos colectivos de las Naciones y Pueblos Indígena Originario Campesinos (NyPIOC's), a consecuencia de la mencionada normativa. Así mismo, recoge las estrategias diseñadas –y en vías de implementación– por las NyPIOC's para la defensa de la semilla nativa.

## 1. Biodiversidad y actividades extractivas

Bolivia es uno de los 15 países con mayor biodiversidad a nivel mundial. Un estudio realizado por el Ministerio de Desarrollo Rural y Tierras (MDRyT) expresaba que la “megadiversidad o riqueza biológica se expresa en el gran número de especies animales y vegetales, además de la diversidad de ambientes, paisajes y ecosistemas más naturales” (MDRyT, 2010). A eso se suma la riqueza de ecosistemas compuesto por bosques húmedos tropicales, valles secos y húmedos, bosques caducifolios, sabanas, lagos y ríos.

Pero, las diferentes actividades extractivas como la minería, los hidrocarburos, las mega obras y la agricultura expansiva –ligada a los agronegocios– afectan negativamente a la riqueza biológica, por ejemplo, en las Tierras Bajas de Bolivia, la agricultura ocasionó el desmonte y la deforestación de los suelos. Según datos del Ministerio de Desarrollo Rural y Tierras en Santa Cruz la deforestación: “ha ocurrido en áreas destinadas a la conservación y para usos forestales, y esta proporción tiende a aumentar porque la frontera agrícola está creciendo en tierras de uso forestal” (MDRyT, 2010:11). Según el Colectivo Yo Soy Semilla (2015), se deforesta entre 200 a 300 mil hectáreas por año.

La ley de Apoyo a la Producción de Alimentos y Restitución de Bosques (Ley N° 344), legaliza las extensas talas, no autorizadas, de bosque realizadas por los agroindustriales

desde 1996 hasta el 2011; además se les autoriza a expandir la frontera agrícola para producir semillas transgénicas (Gaceta Oficial de Bolivia, 2013). Para el 2010, 1.1 millones de hectáreas estaban destinadas a la producción de cultivos industriales empresariales como la soya, algodón, sorgo y otros (MDRyT, 2010) y se proyecta hasta el 2025 ampliar a 8 millones de hectáreas para producir semillas transgénicas (Colectivo Yo Soy Semilla, 2015).

Pero, los transgénicos no resultaron una alternativa viable para producir alimentos, los pequeños agricultores siguen produciendo la mayor parte de alimentos. Según datos de Silvia Ribero (2017), especialista brasilera sobre agroindustria, el “70 por ciento del mundo se alimenta mediante la agricultura familiar y hay que profundizar ese camino”.

A parte de las actividades extractivas, otro aspecto que amenaza la pervivencia de la biodiversidad y de las semillas es la normativa nacional.

## **2. Normativa nacional: privatización de las semillas nativas**

En torno a la semilla sagrada, las sociedades indígenas se organizaron, desarrollaron rituales de cultivo, cosecha y almacenado; definieron sistemas de intercambio de productos; sistematizaron sus conocimientos y tecnologías para asegurar la vida de sus descendientes; asimismo organizaron y expresaron sus artes. Pero, la normativa nacional atenta contra la propiedad colectiva y ancestral de la semilla, elemento fundamental para la pervivencia de las NyPIOC's y de sus sistemas de vida; amenaza destruir la continuidad de sus sistemas políticos, sociales, económicos, culturales, religiosos y políticos.

La situación de Bolivia no es ajena a la realidad mundial, las trasnacionales Monsanto, Syngenta, Dupont, Dow, Basf y Bayer controlan la innovación y el precio de las semillas con terribles impactos en las políticas agrícolas nacionales, esas “empresas tienen un poder de negociación que es mucho más que de negociación, es de imposición sobre un país, incluso con leyes a medida” (Ribero, 2017). Al parecer, esta es la causa para que el gobierno boliviano haya diseñado, aprobado, promulgado e implementado el paquete normativo sobre semillas.

La normativa y la institucionalidad creadas e implementadas están orientadas a privatizar la semilla. Para ello se establecieron tres formas de control de las semillas: el registro (los creadores de nuevas variedades registran sus semillas, protegiéndolas del uso libre de las mismas), la certificación (se exige el cumplimiento de estándares técnicos para su comercialización) y la fiscalización (se controla la “calidad” de la semilla nativa y se la autoriza solo para uso familiar). De igual forma, se aprobaron sanciones económicas y administrativas para los infractores (Armata, 2016).

Seguidamente, se desarrollan aspectos centrales de la normativa vigente en Bolivia.

## **2.1. Creación del Instituto Nacional de Innovación Agropecuaria y Forestal - INIAF (Decreto Supremo N° 29611)**

El Decreto Supremo 29611 del 25 de junio de 2008 creó el Instituto Nacional de Invocación Agropecuaria y Forestal (INIAF) para prestar “servicios de certificación y fiscalización de semillas, registros de variedades, obtentores y otros, en el ámbito de la investigación agropecuaria, forestal y semillero” (Gaceta Oficial de Bolivia, 2008).

Según datos del INIAF, hasta el 2013 se inscribieron, en el Registro Nacional de Variedades, 859 variedades de 33 especies. Asimismo, se han protegido 13 nuevas variedades (10 variedades de soya y 3 variedades de chíá), teniendo un total de 48 variedades protegidas en el país (INIAF, 2015). Eso quiere decir que las variedades “protegidas” requieren del pago económico a los obtentores para adquirir su autorización, no son semillas de libre uso.

## **2.2. Norma General sobre Semillas de Especies Agrícolas (Resolución Administrativa 002/2009)**

La certificación y fiscalización de la semilla, según la justificación de la Norma General sobre Semillas de Especies Agrícolas, se realizan para verificar la calidad de la semilla que es puesta a disposición de los agricultores. Ese control estaría destinado a evitar la introducción y difusión de malezas, variedades no registradas y/o semillas portadoras de plagas y/o enfermedades (MDRyT, 2009). Es decir, la certificación y fiscalización se presenta como simples regulaciones fitosanitarias, dando a entender que las semillas son seguras únicamente cuando son certificadas (Coordinadora Latinoamericana de Organizaciones Campesinas - (CLOC, 2014). Aspecto que no es del todo cierto.

La *Norma General sobre Semillas de Especies Agrícolas* impone la certificación obligatoria y se aplica a todas las especies de semillas, a través de inspecciones en campo y análisis de laboratorio, bajo normas establecidas para su especie o grupo de especies. Por ello, todas las personas naturales o jurídicas, públicas o privadas que produzcan, importen, acondicionen, transporten, almacenen, vendan, regalen y distribuyan semillas deben someterse a procesos de certificación y fiscalización (MDRyT, 2009).

Los productores de semillas deben cumplir las siguientes responsabilidades: conocer y cumplir las normas de certificación de semillas; registrarse como productor de semillas en el Registro Nacional de Semillas; contar con adecuada infraestructura de almacenamiento de semillas; comercializar y/o distribuir solo semillas certificadas.

Las semillas o plantas que no sean certificadas podrán ser empleadas únicamente para uso propio, se prohíbe su transporte, comercialización o dotación y serán marcadas con la leyenda “prohibida su venta”. Para obtener la autorización del INIAF para uso



propio, los productores indígenas realizarán el siguiente trámite: entregar la declaración jurada de la semilla o planta, indicando que no será entregada a terceros para siembras de cultivos agrícolas; dicha semilla será fiscalizada para verificar la no presencia de plagas, enfermedades y malezas que puedan afectar a la agricultura nacional (MDRyT, 2009).

### **2.3. Ley de Revolución Productiva Comunitaria Agropecuaria (Ley N° 144/26 de junio del 2011)**

La Ley N° 144 ratifica el funcionamiento del INIAF como autoridad competente y rectora de los servicios de certificación de semillas y la gestión de los recursos genéticos de la agrobiodiversidad como patrimonio del Estado (Gaceta Oficial de Bolivia, 2011).

De igual forma, se crea la Empresa Estratégica de Apoyo a la Producción de Semillas (EEAPS), quien se encarga de constituir bancos de semillas y “producir semilla de alta calidad” (MDRyT, 2009). Al respecto surgen las siguientes preguntas: ¿las semillas nativas que producen y produjeron las NyPIOC's de Bolivia y del mundo no fueron de alta calidad?, ¿cómo se alimentó a basta cantidad de personas con semillas nativas?, ¿cómo fue posible crear magníficas obras de arte en cestería con plantas de semillas vulgares?

Se hace necesario recordar que la producción de semilla de “alta calidad” viene acompañada de la creación y comercialización de agrotóxicos, por ejemplo: las grandes empresas transnacionales como “Monstano-Bayer, Syngenta-ChenChina, Dow-Dupont controlan más del 60 por ciento del mercado total de semillas (no solo transgénicas) y el 71 por ciento del mercado de agrotóxicos” (Ribero, 2017). Esos venenos químicos tienen impactos negativos en el medio ambiente y en la salud de las personas que producen, transforman y consumen alimentos provenientes de semillas de “alta calidad”.

### **2.4. Reglamento Específico sobre infracciones y sanciones a la Norma General sobre Semillas (Resolución Administrativa N° 011/2014)**

La Resolución Administrativa N° 011/2014 instituye sanciones tipificadas como leve, media y grave; además de establecer multas económicas, se castigará con pagos económicos por el valor comercial del producto sujeto a sanción, por ejemplo: es falta grave comercializar, distribuir, transportar o donar plantas y semillas no certificadas, su multa es de 3.000 bs, más una multa del 10 % sobre el valor total del producto (MDRyT, 2014).

Es también una falta grave, según el Reglamento Específico, oponerse al trabajo del INIAF, no permitirle ingresar al territorio de las comunidades IOC y desobedecer su normativa (CENDA, 2015). ¿Y dónde queda lo establecido en el artículo 2 de la Constitución Política del Estado?, ¿las NyPIOC's ya no pueden ejercer el autogobierno y la gestión territorial? El derecho a la gestión territorial, al autogobierno y a la autonomía IOC es amenazada por la normativa gubernamental.

Según informes del INIAF, el Área de Control de Comercio del INIAF, está implementado el mencionado Reglamento Específico, así contra los comercializadores y distribuidores de semilla inició procesos administrativos, decomisó semillas y realizó multas económicas (Bolivia Rural, 2016).

## **2.5. Registro Único Nacional de Agricultura Familiar Sustentable (RM N° 70/2016)**

La ley de Organizaciones Económicas Campesinas, Indígena Originarias (OECAS) y de Organizaciones Económicas Comunitarias (OECOM) para la integración de la agricultura familiar sustentable y la soberanía alimentaria (Ley N° 338 del 26 de enero de 2013), creó el Registro Único Nacional de Agricultura Familiar Sustentable (RUNAF) para la “acreditación de los sujetos de la agricultura familiar sustentable” (Gaceta Oficial de Bolivia, 2013).

La Resolución Ministerial N° 70/2016 expresa que el RUNAF es un instrumento técnico jurídico que permite el “empadronamiento y clasificación de los sujetos de la agricultura familiar sustentable” (MDRyT, 2016), pero a la vez es una herramienta de control para autorizar o no la actividad agrícola de las familias y comunidades IOC's. El derecho al trabajo queda limitado por el formalismo de acreditación denominado Código Único de Registro Operacional (CURO).

También se establece la obligatoriedad del empadronamiento para todas las personas dedicadas a las labores agrícolas, estas deben entregar información sobre su actividad agrícola, datos relacionados al tipo y cantidad de producción, dicha información “será considerada como declaración jurada sujeta a verificación” (MDRyT, 2016). La vigencia del registro es de cuatro años, sin embargo podrá ser actualizado cada inicio del año agrícola, cuando las familias modifiquen su rubro productivo, o cuando las organizaciones de productores hayan inscrito a nuevos afiliados (MDRyT, 2016).

Así, la economía comunitaria, reconocida en la Constitución Política del Estado, es circunscrita a las exigencias corporativas del Estado, sin el RUNAF las familias y los sujetos de las NyPIOC's están vetados de ejercer su antiguo sistema de producción, con sus sistemas de sabiduría y tecnología, sus semillas nativas, sus rituales y formas de organización social.

Para finalizar este apartado, se evidencia que en Bolivia predominan intereses económicos de empresas transnacionales: se elaboró y aprobó normas, planes y programas favorables a dichas las empresas; se privatizan variedades no registradas, aunque hayan estado presentes en las actividades económicas de las comunidades IOC's; se incrementan sanciones económicas, incluida la destrucción de semillas no certificadas, por supuesto semillas nativas; se amplía el control del Estado sobre las comunidades IOC's productoras, exigiendo el cumplimiento de ciertos requisitos como la inscripción en un padrón denominado RUNAF.

### **3. Derechos colectivos vulnerados por la normativa sobre semillas**

En el artículo 30 de la Constitución Política del Estado se enumeran 18 derechos colectivos de las NyPIOC's; entre esos derechos se mencionan: la propiedad intelectual colectiva de sus saberes, ciencias y conocimientos; la consulta previa, libre e informada cada vez que se prevean medidas legislativas o administrativas que pudieran afectarles (Gaceta Oficial de Bolivia, 2009). La normativa analizada precedentemente, por supuesto que atropella esos derechos fundamentales. El Estado no tomó en cuenta la propiedad intelectual colectiva ni aplicó la consulta previa para la elaboración, promulgación y aplicación de la normativa referida a la semilla.

Asimismo, se vulnera los siguientes derechos colectivos:

#### **3.1. Derecho a la diversidad biológica**

La Coordinadora Latinoamericana de Organizaciones Campesinas (CLOC), en la audiencia ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) demostró la contradicción existente entre los derechos de propiedad intelectual y el derecho a la biodiversidad porque los “derechos de propiedad intelectual recompensan y promueven la normalización y la homogeneidad, cuando lo que debería recompensarse es la diversidad biológica agrícola” (CLOC, 2014).

Gracias al trabajo de la CLOC y de la Vía Campesina, hoy la diversidad biológica es un derecho reconocido en la Declaración sobre los Derechos de los Campesinos y de otras personas que trabajan en las zonas rurales. El ejercicio de ese derecho implica la protección, preservación y fomento de la diversidad biológica; el rechazo de patentes que amenacen la diversidad biológica, incluidas las de plantas, alimentos y medicinas; el rechazo de derechos de propiedad intelectual sobre bienes, servicios, recursos y conocimientos que pertenecen a las comunidades campesinas locales o son mantenidos, descubiertos, desarrollados o producidos por esas comunidades; el rechazo de mecanismos de certificación establecidos por empresas transnacionales (Consejo de Derechos Humanos ONU, 2017).

Por lo presentado anteriormente se evidencia que la normativa nacional referida a las semillas atenta contra el derecho a la diversidad biológica, garantizando los derechos de los desarrolladores de patentes sobre los derechos de las NyPIOC's.

#### **3.2. Derecho a la soberanía alimentaria**

Según la Organización de Naciones Unidas, la soberanía alimentaria se relaciona con dos elementos importantes la alimentación saludable y culturalmente apropiada; y la participación de los campesinos en la formulación de políticas, la adopción de decisiones y la aplicación y el seguimiento de cualquier proyecto, programa o política que afecte a sus tierras y sus territorios (Consejo de Derechos Humanos ONU, 2017).

El ejercicio de la soberanía alimentaria implica determinar las variedades de semillas que quieren plantar; rechazar el modelo industrial de agricultura; conservar y ampliar sus conocimientos locales sobre agricultura, pesca y ganadería; escoger sus propios productos y variedades y los métodos de la agricultura, pesca o ganadería; cultivar y desarrollar sus propias variedades e intercambiar, dar o vender sus semillas (Consejo de Derechos Humanos ONU, 2017).

La normativa nacional atenta contra el derecho a la soberanía alimentaria porque prohíbe el uso y la comercialización de las semillas nativas no certificadas, las comunidades IOC dejan de ser dueños de las variedades y especies, su patrimonio colectivo, por ello son impedidos a reutilizar las mejores semillas de la cosecha, incrementando la dependencia de las empresas semilleras.

Por otro lado, la normativa sobre semillas no contó con la participación de las organizaciones IOC's en su elaboración y reglamentación, muchas comunidades desconocen las prohibiciones y sanciones a las que están sometidas (CNAMIB, CONAMAQ, Programa NINA, 2017).

### **3.3. Derecho a la alimentación adecuada**

El derecho a la alimentación adecuada comprende la disponibilidad de alimentos, culturalmente adecuados, en cantidad y calidad suficientes para satisfacer las necesidades alimentarias de los individuos, sin sustancias nocivas; y la accesibilidad de esos alimentos en formas que sean sostenibles y que no dificulten el goce de otros derechos humanos.

Según la normativa nacional, para el cultivo y producción agrícola, los miembros de las naciones y pueblos IOC's, deben adquirir su RUNAF, realizar declaraciones juradas sobre su producción, así también firmar compromisos para no comercializar o intercambiar las semillas nativas, no certificadas. Dichas exigencias terminarán con la disponibilidad de alimentos culturalmente adecuados para satisfacer sus necesidades alimentarias.

## **4. Estrategias de las NyPIOC's para defender la semilla nativa**

¿Qué hacen las comunidades frente a la mercantilización de la semilla? La historia del país fue construida gracias a la lucha y al trabajo organizado de las NyPIOC's. La actitud de resistencia, lucha y generación de propuestas alternativas es un rasgo predominante en la sociedad boliviana. En la actualidad, las NyPIOC's siguen defendiendo sus territorios y sus derechos.

Así, pese a las políticas y normativas que atentan contra la biodiversidad, la semilla nativa, los conocimientos ancestrales y los derechos fundamentales de las NyPIOCs y de la humanidad en general, las comunidades indígenas de Bolivia elaboraron e implementan estrategias para cuidar la vida.

El 2015, varias organizaciones indígena originario campesinas de Tierras Altas y del Chaco se reunieron en el Encuentro Nacional de Semillas y Soberanía Alimentaria en Cochabamba (25 y 26 de junio); ahí determinaron defender las semillas nativas, fortalecer prácticas agroecológicas y generar alianzas con otras organizaciones IOC para resistir a las semillas transgénicas. Además se comprometieron a impulsar: “la recuperación, manejo, conservación, venta e intercambio libre de semillas nativas, e implementar el registro comunitario de cultivos y variedades en los libros de actas comunales” (CENDA, 2015), como mecanismo de documentación de la propiedad comunitaria, para defenderla contra cualquier privatización de las semillas.

Asumiendo el desafío muchas comunidades de Tierras Altas iniciaron el proceso de registro comunitario de la semilla, por ejemplo: en la comunidad Pucara, del Municipio de Sica Sica. Toda la comunidad se organizó en cinco grupos para identificar las semillas de cultivos andinos, de hortalizas, plantas medicinales, plantas forrajeras semillas de pastos nativos. Iniciaron el listado de las semillas con sus nombres propios en aimara, compartieron los conocimientos sobre su cuidado, manejo y cultivo de las semillas. Posteriormente, socializaron en plenaria a los demás comunarios para que ellos también complementaran desde sus conocimientos (CENDA, 2015).

Otras comunidades indígena originarias –la Marka Belén de Andamarca (Oruro), los Ayllus de Tomave (Potosí), la comunidad originaria de Huanané (Oruro)– actualizaron sus Normas y Procedimientos Propios<sup>2</sup>, en ellos se incluyó el inventario de todas las variedades de semillas, plantas y recursos naturales tanto renovables como no renovables existentes en sus territorios; establecieron, además, los mecanismos necesarios para su protección y cuidado frente a la amenaza de las actuales políticas gubernamentales de mercantilización de las semillas (Comunidad Huanané, 2014) (Marka Belén de Andamarca, 2015) (CAOT, 2016). Por ejemplo, uno de esos mecanismos es el empleo de la justicia IOC para la defensa del territorio y de todos sus componentes que en él habitan (Armata, 2015).

Una estrategia importante de recuperación de las semillas nativas es la implementada por la Sub Central Chillavi de la provincia Ayopaya, departamento de Cochabamba. Desde el año 2012, las familias de tres comunidades que forman parte de la Sub Central decidieron recuperar la semilla botánica desde el *makhunku* de las plantas de papa. Según Vladimir Rojas Medrano, Responsable de Seguridad y Soberanía Alimentaria de la institución CENDA, se recuperaron 15 variedades antiguas de papa y se crearon 8 nuevas variedades (Rojas, 2017). A diferencia del registro que propone el INIAF, estas variedades nuevas son de patrimonio colectivo y no individual, no requieren el pago económico para obtener autorización para el cultivo de las semillas nativas.

---

2 Las normas y procedimientos propios son instrumentos jurídicos que rigen la organización social, política, económica, cultural y religiosa de las Naciones y Pueblos IOC's, anteriormente se denominaban Cartas Orgánicas y Reglamento Interno. Por ser pre existentes al Estado de Bolivia, y teniendo el principio del pluralismo jurídico, las normas y procedimientos propios de las NyPIOC's constituyen herramientas jurídicas importantes para el desarrollo y comprensión del Estado Plurinacional (SCP 0006/2013).

Puesto que dicha experiencia de recuperación es un gran aporte para la protección de las semillas nativas, los comunarios de la Sub Central Chillavi socializaron su experiencia con otras comunidades de las NyPIOC's de Tierras Altas de Bolivia mediante la metodología "de comunario a comunario"; así se visitó, informó y enseñó de manera práctica a las siguientes comunidades y organizaciones: Sub Central Germán Busch (provincia Aroma, La Paz), Marka Belén de Andamarca (provincia Sud Karangas, Oruro), comunidad de Peñas (provincia Abaroa, Oruro), Municipio de Sacaca (provincia Bustillos, Potosí), y comunidades de la provincia Tapacarí (Cochabamba) (Rojas, 2017).

El registro comunitario, la elaboración de Normas y Procedimientos Propios, la recuperación de las prácticas ancestrales para la generación de semilla, el rescate de variedades de semillas nativas, la praxis de compartir vivencialmente las técnicas de recuperación de semilla (de comunario a comunario), se constituyen en estrategias importantes que las NyPIOC's están implementando para hacer frente a las políticas de privatización de la semilla; pero, sobre todo, son tácticas para conservar y cuidar la vida de la humanidad y del planeta.

## 5. Conclusiones

Después de analizar la situación actual de la semilla, desde el abordaje de la normativa nacional que implementa el gobierno nacional y desde las estrategias de las NyPIOC's, se puede ensayar las siguientes conclusiones:

Primero: Bolivia está perdiendo su biodiversidad a causa de los desmontes, la expansión de la frontera agrícola, el crecimiento del agronegocio y la normativa nacional.

Segundo: Para favorecer la privatización de la semilla nativa, el gobierno elaboró, promulgó e implementa normativa específica, también creó instituciones y estableció sanciones para castigar a los infractores que osen producir y comercializar la semilla nativa. El registro, la certificación y fiscalización es parte de la estrategia estatal de mercantilización de la biodiversidad.

Tercero: Las políticas de mercantilización de las semillas vulneran abiertamente los derechos colectivos de las Naciones y Pueblos Indígena Originario Campesinos; entre ellos, el derecho a la biodiversidad biológica, soberanía alimentaria y el derecho a la alimentación adecuada.

Cuarto: Las Naciones y Pueblos Indígena Originario Campesinos, fieles a la larga tradición de resistencia y lucha, elaboraron e implementan estrategias de recuperación y protección de las semillas nativas. Todavía es un largo camino que se debe recorrer de manera articulada y organizada con otras comunidades de las NyPIOC's.

Finalmente, el actual modelo de desarrollo implementado en Bolivia –a través de normativas, políticas, planes y programas– amenaza la relación de crianza recíproca entre las personas y las plantas; esto traerá consecuencias negativas para la biodiversidad, alimentación y para la cestería, una actividad antigua como la humanidad.

Frente al panorama descrito ¿qué nos toca hacer?

## Bibliografía

AAMAP. 30 de septiembre de 2014. [www.amigosmap.org.mx](http://www.amigosmap.org.mx). Recuperado el julio de 2017, de <http://www.amigosmap.org.mx/2014/09/30/la-cesteria-un-arte-creado-desde-la-naturaleza>

ARMATA, E. 2015. *Justicia Indígena Originaria Campesina: un instrumento para defender nuestras comunidades y territorios*. La Paz: Programa Nina.

ARMATA, E. 2016. *Políticas de desarrollo y Pueblos Indígenas en el Estado Plurinacional o extrahcección de recursos naturales*. Primer Conversatorio: Antropología del Desarrollo y Pueblos Indígenas - UTO (pág. 10). Oruro: Universidad Técnica de Oruro.

BOLIVIA RURAL. 2016. [www.boliviarrural.com](http://www.boliviarrural.com). Recuperado el 17 de julio de 2016, de [http://www.notiboliviarrural.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=12670:iniat-controla-el-comercio-de-semillas&catid=298:insumos&Itemid=552](http://www.notiboliviarrural.com/index.php?option=com_content&view=article&id=12670:iniat-controla-el-comercio-de-semillas&catid=298:insumos&Itemid=552)

CAOT. 2016. *Normas y Procedimientos Propios*. Tomave: CAOT.

CENDA. 2015. *Defender nuestras semillas es de vida o muerte*. Cochabamba: CENDA.

CENDA. Diciembre de 2015. Privatización de las semillas en Bolivia. Boletín Informativo: *Semillas patrimonio de los pueblos*, págs. 2-8.

CLOC. 2014. *Audiencia sobre Soberanía Alimentaria, Derecho a la Alimentación y Semillas en América Latina y el Caribe*. Nueva York: CLOC.

CNAMIB, CONAMAQ, PROGRAMA NINA. 2017. *Derechos Humanos de los Pueblos Indígenas. Informe de Situación 2016*. La Paz: Programa Nina.

COLECTIVO YO SOY SEMILLA. 2015. *Seis preguntas y mis propuestas después de la Cumbre Agropecuaria Sembrando Bolivia*. Cochabamba: S/D.

COMUNIDAD HUANCANÉ. 2014. *Normas y Procedimientos Propios*. Challapata: Comunidad Huancané.

CONSEJO DE DERECHOS HUMANOS ONU. 2017. A/HRC/WG.15/4/3. Ginebra: ONU.

GACETA OFICIAL DE BOLIVIA. 2008. *Decreto Supremo N° 29611*. La Paz: Gaceta Oficial de Bolivia.

GACETA OFICIAL DE BOLIVIA. 2009. *Constitución Política del Estado*. La Paz: Gaceta Oficial de Bolivia.

GACETA OFICIAL DE BOLIVIA. 2011. *Ley N° 144*. La Paz: Gaceta Oficial de Bolivia.

GACETA OFICIAL DE BOLIVIA. 2013. *Ley N° 338*. La Paz: Gaceta Oficial de Bolivia.

GACETA OFICIAL DE BOLIVIA. 2013. *Ley N° 344*. La Paz: Gaceta Oficial de Bolivia.

INIAF. 2015. [www.iniaf.gob.bo](http://www.iniaf.gob.bo). Recuperado el 25 de julio de 2016, de <http://www.iniaf.gob.bo/index.php/en/prensa/notas-de-prensa/263-registro-de-nuevas-especies-agricolas-para-su-proteccion>.

MARKA BELÉN DE ANDAMARKA. 2015. *Normas y Procedimientos Propios*. Oruro: Marka Belén.

MDRyT. 2009. *Norma General sobre Semillas de Especies Agrícolas - Resolución Administrativa 002/2009*. La Paz: MDRyT.

MDRyT. 2010. *Plan Ministerio Rural Agropecuario y Medio Ambiente*. La Paz: MDRyT.

MDRyT. 2014. *Reglamento Específico sobre infracciones y sanciones a la Norma General sobre Semillas - Resolución Administrativa 011/2014*. La Paz: MDRyT.

MDRyT. 2016. *Resolución Ministerial N° 70/2016*. La Paz: MDRyT.

MUSEF, RAE. Julio de 2017. [www.200.87.119.77/](http://www.200.87.119.77/). Recuperado el julio de 2017, de [www.200.87.119.77/](http://www.200.87.119.77/)

RIBERO, S. 2017. [www.senaforo.net](http://www.senaforo.net). Recuperado el 18 de septiembre de 2017.

ROJAS, V. 12 de septiembre de 2017. *Recuperación de semillas nativas*. (E. Armata, Entrevistador).





**MESA 2. PRODUCCIÓN:  
ELABORACIÓN DE OBJETOS DE MADERA Y CESTERÍA**





# Usos y cadena operativa de la palma de Janchicoco (*Parajubaea torallyi*), en el ANMI El Palmar (Área Natural de Manejo Integrado) y sus áreas de influencia

Renzo Vargas Rodríguez<sup>1</sup>, Alejandra Troncoso<sup>2</sup> y Yolanda Muñoz Carrasco<sup>3</sup>

## Resumen

El Janchicoco (*Parajubaea torallyi*) es una palmera endémica, reconocida como una especie vulnerable y considerada una rareza biológica y biogeográfica. Se conoce poco acerca de la relación de esta especie con los hábitos de vida de las poblaciones humanas que cohabitan en su área de distribución.

El presente estudio evaluó la diversidad de usos, el origen y transmisión de conocimientos de su cadena operativa, y si este conocimiento está afectado por el desarrollo industrial de productos derivados de la especie. Durante abril y mayo de 2017, se realizaron entrevistas semiestructuradas a jóvenes y adultos, hombres y mujeres, de 4 localidades del ANMI El Palmar y sus áreas de influencia. Existen más de 60 tipos de usos tradicionales y no tradicionales organizados en 10 categorías, destacan los usos espirituales como el acompañamiento a los difuntos y la producción de galletas para el desayuno escolar, respectivamente.

**Palabras clave:** Janchicoco (*Parajubaea torallyi*), Área Natural de Manejo Integrado “El Palmar”, conservación, etnoecología y cadena operativa.

## Introducción

La etnoecología es la ciencia interdisciplinaria que estudia como la naturaleza es visualizada y utilizada, a través de un conjunto de creencias, conocimientos, usos y manejos de recursos naturales, por las diferentes culturas. La etnoecología centra su enfoque en el complejo *kosmos-corpus-praxis*, es decir, en la triple exploración de: (1) el sistema de

- 1 Licenciado en Biología por la Universidad Mayor de San Simón (UMSS), Dr. en Ecología y Biología Evolutiva por la Universidad de Chile. Experto en Biología de la Conservación. Áreas de interés: ecología, evolución y conservación. Integrante del Comité Académico Doctoral, Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca (UMRPSFXCH). Investigador asociado al Centro de Biodiversidad y Genética de la UMSS. Correo electrónico: renzovr@gmail.com.
- 2 Licenciada en Biología por la Universidad Mayor de San Simón (UMSS), Dra. en Ecología y Biología Evolutiva por la Universidad de Chile. Experta en Interacciones ecológicas. Áreas de interés: ecología, evolución, conservación. Investigadora Asociada al Centro de Biodiversidad y Genética de la (UMSS). Correo electrónico: matroncoso@userena.cl.
- 3 Egresada de la carrera de Biología de la Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca (UMRPSFXCH).

creencias o cosmovisiones (*kosmos*), (2) el repertorio completo de conocimientos o sistemas cognitivos (*corpus*) y (3) el conjunto de prácticas productivas, incluyendo los diferentes usos y manejos de los recursos naturales (*praxis*) (Toledo y Alarcón, 2016).

La etnoecología posee un marco conceptual y metodológico para el estudio integral de los procesos de apropiación humana de la naturaleza (Ardón, 2010). Con base en numerosos estudios etnoecológicos realizados en innumerables culturas de diferentes hábitats del planeta, es posible establecer algunos rasgos generales sobre las formas en las que los pueblos indígenas del mundo contemporáneo conciben, conocen y utilizan la naturaleza y sus recursos (Toledo y Alarcón, 2016).

En Bolivia los estudios etnoecológicos son escasos (Hurtado y Moraes, 2010), los estudios etnobotánicos en particular, más allá de presentar listas de nombres comunes y usos, pretenden comprender los factores que afectan a las relaciones entre el hombre y su medio ambiente a través del uso de métodos cuantitativos (Thomas et al., 2009). La etnobotánica tiene como objetivo la búsqueda del conocimiento y rescate del saber botánico tradicional, particularmente relacionado al uso de la flora como complemento a los productos agrícolas, especialmente de índole comestible, medicinal, como material de construcción e incluido el uso cultural (Hurtado y Moraes, 2010).

Uno de los principales retos para la conservación y manejo sustentable es mantener poblaciones viables de las especies utilizadas en sus entornos naturales (CBD, 1992). En este sentido, las especies endémicas, amenazadas y aquellas con mayor potencial de uso sostenible son consideradas prioritarias (CBD, 1992; MDSP, 2001). Las especies endémicas tienen mayor riesgo de extinción porque son más susceptibles a la degradación de su hábitat y a la pérdida de diversidad genética debido a la reducción de sus poblaciones (Lubchenco et al., 1991; García, 2002). Consecuentemente, el nivel de vulnerabilidad de cada especie dependerá de sus características biológicas, del ambiente en que se desarrolla y de la intensidad de su uso/explotación (Lubchenco et al., 1991; García, 2002).

Las palmeras son un grupo importante de plantas, ya que su rol histórico de aprovechamiento por parte de la humanidad ha sido ampliamente reconocido (Johnson, 1997). Las palmeras son la fuente principal de varios tipos de productos útiles para el hombre (Johnson, 1988; Balick y Beck, 1990), por tanto, su manejo adecuado contribuirá no solo a su conservación, sino también al desarrollo sostenible de las poblaciones que las utilizan (Moraes, 1996).

La palmera de montaña, *Parajubaea torallyi*, conocida localmente como Janchicoco (palabra quechua que significa coco áspero), es una especie endémica de los valles secos interandinos de Chuquisaca y Potosí, prioritaria en cuanto a acciones para su conservación y manejo sostenible (Moraes, 1996, 1998). Esta especie fue catalogada en peligro (Johnson,

1988; Moraes, 1998) y recientemente, al aplicar la evaluación de Listas Rojas de la UICN, fue re categorizada como vulnerable (De la Barra et al., 2012). La especie es considerada una rareza biológica y biogeográfica, ya que crece en hábitats poco característicos para la familia de las palmeras, en áreas de baja precipitación y a elevadas altitudes, llegando hasta los 3 400 m (Cárdenas, 1970; Moraes, 2004).

El interés en su manejo sostenible se debe a que es fuente de múltiples recursos para las poblaciones locales (Moraes, 2014), sus frutos y semillas son usados con fines alimenticios y de forraje, las hojas y troncos como materiales de construcción y las fibras de sus hojas para la elaboración de utensilios domésticos, sogas, artesanías y medicina (Thompson, 2007; Moraes, 2014). Un estudio realizado por Moraes y colaboradores (2017) registró 45 tipos de uso de 13 diferentes partes de la palma, distribuidos en 7 categorías. La mayoría de los usos son con fines de subsistencia: las semillas y artesanías son comercializadas a pequeña escala, siendo las semillas la principal fuente de ingresos económicos para familias de escasos recursos (Moraes, 2014).

Diversos proyectos de desarrollo rural han promovido el uso de esta palmera por parte de las comunidades locales del ANMI El Palmar, con el fin de generar y mejorar los ingresos de las familias. Para comercializar los productos derivados como el néctar “coco fresco” se creó la Feria del Janchicoco, con el apoyo de la Fundación PROINPA<sup>4</sup>. La Cooperación Suiza para el Desarrollo (COSUDE) también apoyó la Primera Feria del Coco Fresco, organizado por el Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile el 2017 (PROINPA, 2017).

El uso de esta especie no se ha descrito como una amenaza, hay evidencia que en los lugares donde la especie es utilizada la regeneración natural es adecuada (Thompson et al., 2009). Sin embargo, es poco lo que se conoce de las historias de vida de las personas y su relación con la especie ¿cuál es su cadena operativa?, ¿cómo varía la diversidad de usos entre comunidades?, ¿cómo aprendieron a usarla?, ¿cómo se transmiten los conocimientos entre los hombres y mujeres de diferentes edades en la comunidad?, ¿el conocimiento tradicional y su relación con la especie se encuentra amenazado por el reemplazo de las herramientas y cestería plástica dentro de las comunidades?

El presente estudio pretende explorar cómo varía el conocimiento de las personas sobre la cadena operativa de los diferentes productos extraídos de la palma de Janchicoco, entre las comunidades del ANMI El Palmar y sus zonas de influencia. Asimismo, desea develar la percepción y relación cultural de la gente con la palma en cuanto a su cosmovisión, evaluar cómo varía la diversidad de conocimientos tradicionales relacionados al uso de la palma entre hombres y mujeres de diferentes edades y de diferentes comunidades en las áreas del El Palmar y zonas aledañas.

---

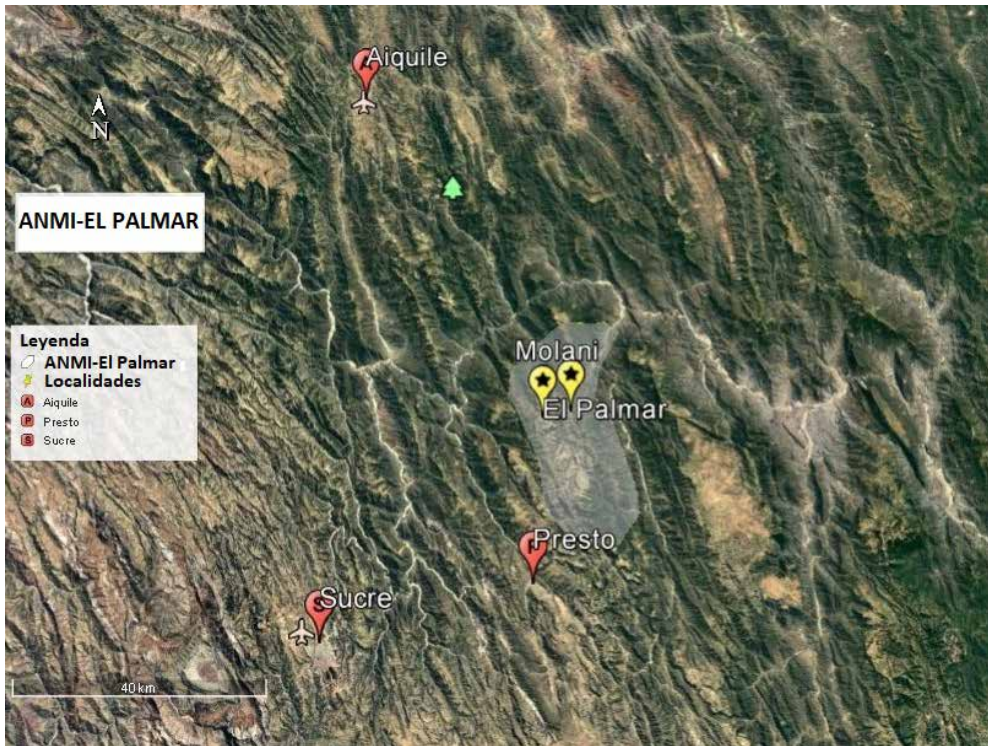
4 En el marco del proyecto “Emprendimientos económicos inclusivos para pequeños productores”.

## Metodología

### Área de estudio

El estudio fue realizado en el Área Natural de Manejo Integrado El Palmar (prov. Zudáñez, Chuquisaca), situada a 165 km al NE de la ciudad de Sucre (Guerra et al., 1997). Esta región de valles secos, entre los 2 400 m y 3 200 m de altitud, contiene dos subpoblaciones de *Parajubaea torallyi* (Guerra et al., 1997; Moraes, 1998; Ribera y Liberman, 2006).

Las entrevistas se realizaron entre abril y mayo de 2017 en las poblaciones de El Palmar y Molani, donde la *Parajubaea torallyi* se desarrolla (Anibarro, 1994; MDSP y SERNAP, 2001), y en las localidades de Presto y Aiquile, donde los productos de la palma se comercializan.



**Figura 1.** Área de estudio ANMI El Palmar, distribución de las localidades de estudio.

## Enfoque metodológico

Dadas las características del estudio, la naturaleza de sus objetivos y las limitaciones prácticas, propias del tiempo para ejecutarlo, se optó por abordar el diagnóstico con un enfoque metodológico cualitativo (Padua, 1987; Mejía-Navarrete, 2000). Esta decisión se basó fundamentalmente en dos condiciones:

1. El estudio exploratorio pretende acercarse a conocer la percepción general de la gente en cuanto a su relación con la palma, colectando información que puede ser sintetizada y analizada cuantitativamente.
2. Los objetivos de la investigación se relacionan estrechamente con el conocimiento de la perspectiva de los actores sociales involucrados.

## Entrevista cualitativa semiestructurada

A diferencia de otras técnicas, la entrevista cualitativa semiestructurada (Taylor y Bogdan, 1992) permite una aproximación puntual al tema de estudio y puede llevarse a cabo en una instancia temporal relativamente acortada. Esto permitió ir más allá de una interacción mecánica de preguntas y respuestas, ya que el esfuerzo se orientó a la comprensión de significados, permitiendo que la estructura de la entrevista sea abierta y se redirija las preguntas de acuerdo a la información nueva y relevante.

## Criterio de selección y cantidad de entrevistados

Se optó por una forma de representación no estadística que permite reducir el número de personas a entrevistar y hacer más eficiente la selección para los objetivos (Mejía, 2000). Esta forma de selección optimizó la representación heterogénea de la muestra en el universo de entrevistados. Este criterio se conoce como representación socio estructural (Ibáñez, 2002; Ardón, 2010) y supone que mediante esta forma de selección se logra la saturación de la diversidad de información de discursos sociales respecto a una materia determinada. En la práctica, se procedió construyendo una matriz que cruza los grupos de actores relevantes (hombres y mujeres, jóvenes y adultos, las comunidades, los productores y los comerciantes) con las variables que se consideran estructurales del fenómeno estudiado<sup>5</sup>, para obtener de allí los casos típicos, resultado de la combinación entre subgrupos de actores relevantes y las características estructurales.

La cantidad de entrevistados se definió del total de casos que se desprenden de las combinaciones posibles de dichas características. Para la variabilidad territorial se consideró dos factores: el primero, relacionado con los actores relevantes: productores y comerciantes, y el segundo, relacionado con la organización comunitaria en cuatro niveles: El Palmar, Molani, Presto y Aiquile. La combinación de ambos factores resultó en 6 diferentes

---

5 Factores de diseño: FD1. Los diferentes tipos de productos; FD 2. Las comunidades; FD 3. Los diferentes niveles de la cadena operatoria (*sensu* Feinsinger, 2014).



combinaciones, a su vez, para estas combinaciones, se consideró la variabilidad en cuanto al género (hombres o mujeres) y la edad (jóvenes o adultos), resultando un total de 16 tipos básicos, que deben representarse, en principio, en cada sub grupo de actores relevantes, haciendo una total de 32 entrevistados.

### Metodología de análisis

Las entrevistas (audio y/o video) fueron resumidas y sistematizadas en una matriz de categorías. La síntesis de cada entrevista se revisó e interpretó en su contexto, de tal forma que las ideas expresadas estuviesen claramente definidas y representadas en una determinada categoría.

### Resultados

Los usos del Janchicoco son variados y dependen de la parte o sección (tronco, frutos, hojas, semillas), como bien reconocen los entrevistados todo en esta especie es útil.

#### Usos tradicionales

##### Material de construcción

Las hojas y troncos de las palmeras se emplean en la construcción. Los troncos como pilares de las casas y estructuras de techos, tableros, mesas, puertas, cajones, encofrados, marcos de ventanas, cunas y sillas. Las hojas y sus diferentes secciones como el raquis son usadas para las techumbres a manera de cañahuecas, con el fin de sostener los techos, muros, cercos para el ganado y corrales para las ovejas.

El uso de los troncos es regulado por la administración del ANMI el Palmar y las comunidades, está prohibida la extracción de palmeras vivas, solo se permite el aprovechamiento de aquellos ejemplares que se caen de forma natural o que se secan de pie.



**Figura 2.** Uso del Janchicoco como material de construcción: a) Encofrado para la construcción de murallas, b) puertas, c) *chapa* o quiosco.



## Cestería tradicional

Dentro de los usos tradicionales se encuentra la elaboración de utensilios de cocina como las queseras o cestas para secar queso, los sopladores, cernidores o esteras. También se utilizan los foliolos de las hojas para la confección de sogas y cuerdas tejidas o trenzadas.

## Alimento

Se utilizaba el meristemo apical de las palmeras, conocido como palmito, para la preparación de ensaladas o guisos, preparados en ocasiones especiales. Estos usos están desapareciendo debido a la prohibición de extraer el meristemo apical, ya que representa la muerte de la palmera.

Las hojas también son comestibles, de la savia fermentada se prepara una bebida alcohólica consumida en las festividades (Moraes et al., 2017). Igualmente es común el uso de las semillas para la preparación del denominado “fresco de janchicoco”, el cual se sirve caliente o frío.

La bebida caliente es de color blanquecino, de sabor suave y textura fina como una leche diluida, se consumen en el desayuno con pasteles de queso o empanadas de janchicoco. Para su cocción el janchicoco se muele en batán hasta que tome una textura o grano fino, se tamiza con un cedazo fino y luego se mezcla con agua de canela caliente y airampo o achiote para darle color. Esta bebida caliente se ofrece en el mercado central de Aiquile solo en las mañanas, en cambio la bebida fría se puede encontrar en algunos lugares a lo largo del día. El consumo de la bebida caliente está ligado a la celebración de cumpleaños, el cumpleañosero envía muy temprano una jarra de janchicoco caliente y pasteles a las personas más allegadas (familiares, comadres y compadres) para anotarles sobre el evento. Es una bebida tradicional de las festividades de Todos Santos, Navidad y de la Feria del Charango. Esta costumbre es importante porque mantiene y fomenta los vínculos familiares y de amistad. En Aiquile indicaron que el refresco o fresco de janchicoco tiene propiedades nutricionales para el cerebro, debido a los aceites que contiene.

En Aiquile, para la fiesta de Todos Santos, se consume la chicha de maní, que tiene como ingrediente principal el fruto de la palma. En la preparación se mezcla una libra de maní y una libra del fruto de Janchicoco, ambos ingredientes deben ser molidos por separado a punto fino, se los mezcla al momento de preparar el arrope con un tupo<sup>6</sup> de chicha de maíz, en un perol especial de cobre. La preparación reposa por una noche y se puede beber al día siguiente. Esta bebida alcohólica es ofrecida a los visitantes que llegan hasta las casas de las personas que tienen un familiar fallecido, también se vende en el cementerio de Aiquile, solo en Todos Santos.

---

6 Medida local equivalente a un balde grande.

En Aiquile, la borra de las semillas molidas que queda de la preparación del refresco se emplea en la producción de dulces de coco, conocidos como *ancuco*, que consiste en una mezcla de azúcar caramelizada con la borra, la forma de la preparación y la porción de los dulces se realiza en un batán.

El fruto de la palma se utiliza también en la repostería (tortas, queques y cocadas) y la elaboración de dulces. Finalmente, se registró el uso del fruto en la preparación de picante o *llajua* y una mezcla con pito de trigo, al que se le agrega agua caliente o fría para ser consumido en el desayuno (**Figura 3**).



**Figura 3.** Uso de las semillas de la palma en la preparación de fresco y *llajua*.

### Usos rituales y religiosos

En la localidad de Presto, los feligreses utilizan, según las costumbres católicas, las hojas de palma para la romería y procesión, que simbolizan la entrada de Jesús a Jerusalén en Domingo de Ramos (**Figura 4**). Dada la cercanía y familiaridad con la palma, las ramas son extraídas en cantidades correspondientes al número de familias por comunidad, las cuales se reparten por orden alfabético, según inscripción, y las restantes ramas son vendidas a un precio de 3 a 5 bolivianos, dependiendo del tamaño.

A diferencia de otras localidades, en Presto las ramas no son tejidas y se conservan intactas en los hogares, después de haber sido bendecidas por el párroco. En la época de lluvias –cuando el cielo se ve amenazante y los pobladores perciben un alto riesgo de precipitación abundante con granizo– las ramas de las palmas, bendecidas el Domingo de Ramos, son sacadas para elevar oraciones al cielo y así impedir que la tempestad acabe con los cultivos. Las personas se trasladan al centro de sus parcelas y elevan oraciones a voz viva, ensalzando al cielo con ayuda de la rama de palma. Los entrevistados mencionaron que ocasionalmente es necesario encender las ramas bendecidas, ya secas, para que el humo ahuyente la tempestad.



**Figura 4.** Uso de la palma con fines religiosos: a) atavío de los burros que llevarán la estatua de Jesús en la procesión de Domingo de Ramos, b) feligreses con palmas para la procesión.

Las ramas bendecidas durante el Domingo de Ramos también acompañan a los difuntos. Para este propósito, la rama seca e intacta es humedecida o remojada, luego se teje con ella una especie de cinturón o faja, localmente conocida como “bordón”. Los difuntos se entierran con el “bordón” y una cruz de palma, la costumbre indica que el espíritu de los fallecidos debe de contar con un cinturón que les permita defenderse de los perros, cuando visitan a sus familiares o recorren su tierra en Todos Santos.

### Forraje

Los frutos de la palma sirven de alimento al ganado (vacas, chanchos, burros), los que se alimentan solo del pericarpio, el resto se recoge y seca, así se puede extraer el fruto para el consumo humano (**Figura 5**).

Otros animales silvestres como ardillas, el oso andino y el chanco de monte han sido reportados como consumidores de los frutos (Moraes, 2014; Moraes et al., 2017). Los avistamientos del oso andino en el ANMI El Palmar son poco comunes, debido a que solo vienen a estos sectores para consumir estos frutos.



**Figura 5.** Uso de los frutos de la palma como forraje para animales domésticos.

## Usos no tradicionales

### Cestería comercial

Recientemente se ha promovido el uso de las hojas de la palma para la elaboración de diversas artesanías con fines comerciales: joyeros, monederos, porta lápices, sombreros (Figura 6). La actividad ha sido fomentada por organizaciones que han contribuido al desarrollo comunitario y del área protegida, facilitando ingresos adicionales para las familias y coadyuvando al uso sostenible de los recursos naturales.



Figura 6. Uso de las hojas de la palma como materia prima para la producción de artesanías

La cadena de producción de las artesanías comienza con la extracción de la materia prima: los folíolos de aquellas plantas relativamente jóvenes, de fácil acceso y de hojas más verdes. Posteriormente, las hojas se dejan secar, para favorecer la estabilidad de las piezas, el uso de hojas secas evita que se afloje el trenzado, solo si la hoja está muy seca y tiesa se hace pasar por un poco de agua. Las fibras que se utilizan para costurar son las que deben estar húmedas para facilitar su manipulación. Últimamente, para adornar con fibras de colores, se está utilizando la *chala* del maíz, que es teñida con colorantes artificiales como la anilina, las fibras de los folíolos de la palma también se tiñen con colorantes naturales provenientes de plantas nativas como el molle (*Schinus molle*) para el amarillo, *luruchupa* para el naranja, *willca* para el color café.

En El Palmar los artesanos están organizados en torno a una Asociación, esto no ocurre en otras comunidades. Los productos son vendidos en la misma localidad a turistas que visitan el ANMI y ocasionalmente se ofertan en ferias regionales y locales.

## **Galletas de janchicoco**

En El Palmar se está desarrollando un moderno emprendimiento industrial de fabricación de galletas, que busca proveer de desayuno escolar al municipio de Presto, que requiere alrededor de 25.500 raciones de cuatro unidades, con un peso de 40 g y a un precio de Bs.1,2 la ración (Muller, 2017). Sin duda alguna, esta demanda representa una gran oportunidad para las comunidades, pero también podría constituirse en una amenaza para la palma, sin la planificación adecuada.

### **El origen del conocimiento**

Los usos tradicionales tienen que ver con sus cualidades alimenticias y constructivas, estos conocimientos provienen de los padres, abuelos u otros familiares. Recientemente, con la participación de la Fundación ACLO y PROBONA se han desarrollado talleres de cestería, que gracias al intercambio de conocimientos con comunidades de Tarija, los pobladores del Palmar y de Molani aprendieron a elaborar artesanías. Igualmente, la producción de galletas es resultado de talleres de capacitación y nuevos emprendimientos.

### **Transferencia del conocimiento a las nuevas generaciones**

Los conocimientos de los usos tradicionales pasan de generación en generación a través de la práctica y la oralidad. El aprendizaje es posible por la observación y la experiencia de primera mano, no parece existir diferencias entre hombres y mujeres en el conocimiento de los usos tradicionales, ya que todos los entrevistados mencionaron que los niños, jóvenes, hombres y mujeres participaban en la preparación de los alimentos. Al menos en las actividades culinarias y la cestería, ambos sexos participan en la recolección de la materia prima y la elaboración de los productos mencionados. También personas con capacidades diferentes se dedican a la cestería, lo cual les permite contar con un ingreso económico.

En las escuelas del Palmar y Molani se constató que se enseña a los niños los usos tradicionales y la elaboración de cestería.

### **La diversidad del conocimiento**

En cuanto a la diversidad de usos que se le dan a la especie, no cabe duda de que las comunidades que viven al interior del ANMI El Palmar y las poblaciones contiguas a los rodales del palmar, en particular las comunidades de El Palmar y Molani, son las que mayor diversidad de usos le dan a la especie, y por ende también de conocimientos empleados con fines comerciales, alimenticios, artesanales, domésticos, de construcción y en actividades culturales o rituales.

## Sistema de creencias

Localmente, para la koa se utiliza leña de kewiña y pino de monte y se prepara néctar de janchicoco, una bebida alcohólica que se utiliza para ch'allar y agradecer a la Pachamama (deidad que brinda el medio ambiente limpio y alimento). Si uno no se acuerda de la Pachamama y ch'alla para ella, los alimentos no se producen en buena cantidad, ha sido así desde sus ancestros. No se tienen creencias relacionadas al uso y colecta de materia prima del palmar, como ocurre en otros lugares de Bolivia respecto al uso de los bosques y las plantas, aunque en ocasiones se pide permiso al bosque para sacar leña o derivados, como ocurre en la comunidad de Sacha Loma, en Mizque, Cochabamba.

La principal creencia o posición respecto al palmar y sus usos, por parte de otras comunidades o municipios, es que se encuentran prohibidos, no se pueden sacar tallos, hojas o frutos; pero si se los puede adquirir de los comunarios que los recolectan, sobre todo aquellos que habitan las áreas aledañas al palmar, ya sea de la comunidad del mismo nombre o de Molani. De acuerdo a las normas comunales, la extracción es regulada porque quieren evitar la sobreexplotación y la disminución de las plantas jóvenes.

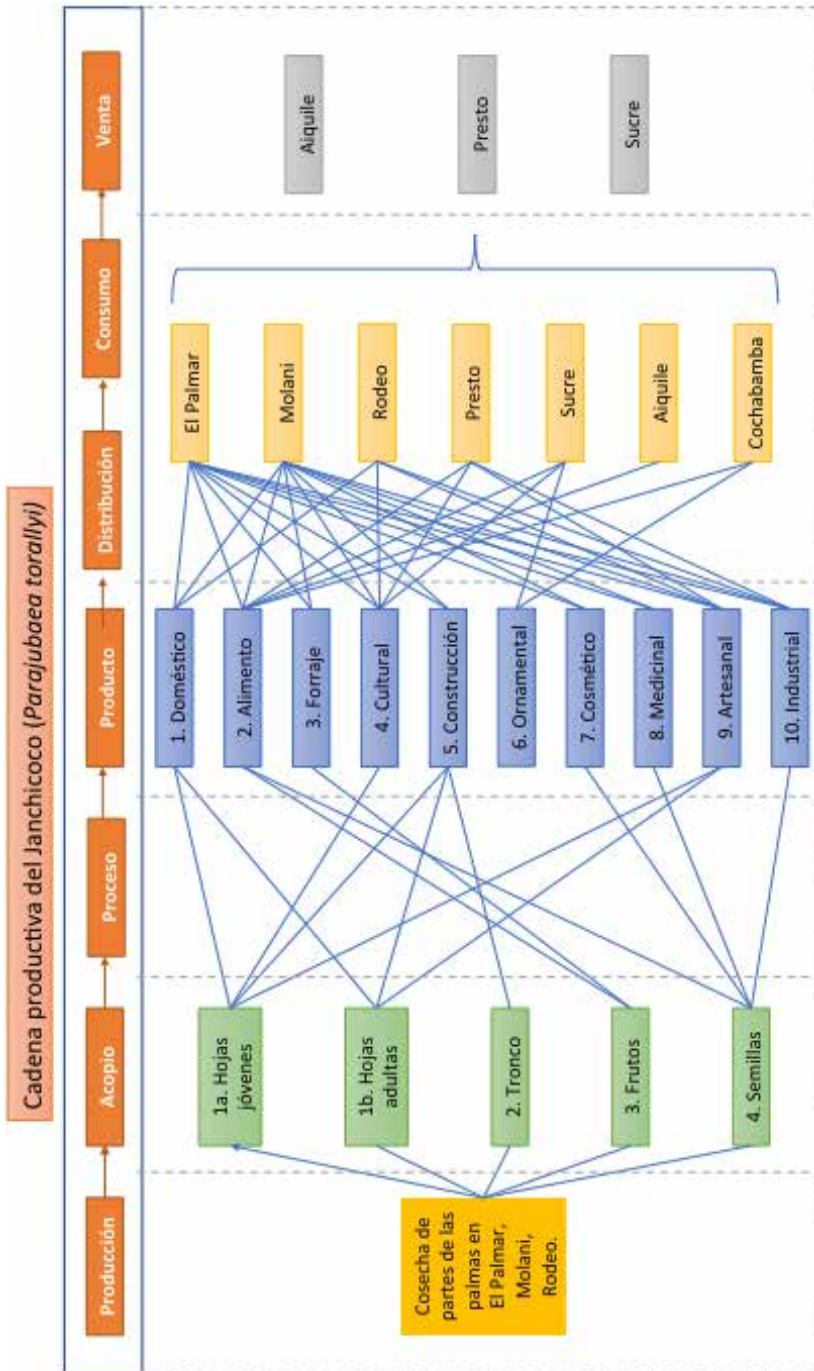
## Cadena de producción

### Estado de la materia prima

La palma de Janchicoco se encuentra presente en la ecoregión que corresponde al bosque Tucumano Boliviano Transicional, caracterizado por ser un bosque bajo, abierto, siempre verde con sinusia de palmeras, su ubicación principal está en la localidad de El Palmar y el Cerro Palmarcito en la comunidad la Joya Charal (MMAyA, 2013).

No existe un relevamiento específico para la palma de Janchicoco, no se conocen sus tamaños poblacionales y distribución específica. No obstante, la población de *Parajubaea torallyi* en las zonas aprovechadas presentó alta proporción de semillas y plántulas (39,9 y 48,4%, respectivamente) y una disminución casi exponencial de otras categorías de crecimiento. El análisis de la estructura poblacional sugiere que en estas zonas es auto regenerativa a nivel general, pero que a nivel local existen limitaciones en el reclutamiento de juveniles (Thompson et al., 2009). La regulación poblacional por competencia y la reducida disponibilidad de hábitats con condiciones adecuadas para la regeneración son dos hipótesis planteadas para explicar la escasa representación de juveniles en algunas zonas (Thompson et al., 2009). La zonificación comunal reflejó diferencias en las características poblacionales y puede ser útil como un instrumento para planificar su conservación y manejo (Thompson et al., 2009). Cabe recalcar que dicha investigación fue desarrollada aproximadamente el 2005, cuando los planes de manejo y aprovechamiento industrial para la producción de galletas de janchicoco no habían comenzado, esta actividad podría hacer que los factores de los cuales depende además la regeneración de las plantas cambien radicalmente, así como la condición de la dinámica de la población.





**Figura 7.** Esquema de la cadena operativa de la palma de Janchicoco (*Parajubaea toralloyi*). **Fuente:** Elaboración propia.

## El origen de la materia prima

Las comunidades de Molani y El Palmar se proveen de las semillas, hojas y frutos para su autoconsumo, mientras que las de Presto y Aiquile, dependen de la llegada de los comunarios de estos pueblos para adquirirlas. No se han cuantificado los volúmenes de consumo de las semillas en la localidad de Aiquile, aunque parece superar los niveles de consumo de las localidades Molani y El Palmar. Las hojas juveniles o adultas, materia prima para la cestería, provienen de El Palmar y Molani, y son recolectadas indistintamente por hombres y mujeres.

Entre las localidades del interior del ANMI han surgido discrepancias y conflictos por la explotación y los usos irrestrictos de la palma. Los de El Palmar perciben que los de Molani extraen los frutos de su sector y luego venden las semillas en Aiquile. Esta suerte de competencia por el uso de la materia prima toma relevancia, ahora que la administración del ANMI desea establecer criterios de uso sostenible y que la comunidad de El Palmar está comenzando la producción de galletas para el desayuno escolar. En ese sentido, la demanda de frutos podría superar la capacidad de regeneración natural de la especie, pudiendo llevarla a la extinción. Algunos comunarios, considerando esta situación, piden utilizar el recurso con cautela para no sobre explotarlo y extinguirlo, este nivel de preocupación se expresa más en El Palmar.

Los otros usos de esta especie (construcción, alimento, forraje, en actos espirituales y religiosos, cestería o artesanías) no representan una presión sobre la regeneración natural del janchicoco.

En Aiquile tienen la idea de que el Janchicoco es de Tarabuco, cuando en realidad proviene de la provincia Zudáñez, esta presunción se basa en el atuendo de los comunarios que comercializan las semillas, a quienes se los conoce como “tataquitos y mamalitas”, estas vestimentas suelen ser representativas de varios grupos étnicos del norte de Chuquisaca. En ese sentido, es necesario desarrollar esfuerzos para enseñar el origen y la importancia de la zona de El Palmar y del área protegida como espacio fundamental para la provisión del Janchicoco. Conocer el origen representaría una excelente oportunidad para valorar sus características de endemismo, unicidad taxonómica, biogeográfica y cultural.

## Productos y usos frecuentes

La diversidad de usos es notable comparada con otras especies, en el presente estudio se identificaron 10 usos<sup>7</sup>:

- 1) Uso doméstico para la elaboración de utensilios y herramientas.
- 2) Alimento, como ingrediente de varios platos y bebidas tradicionales.

---

<sup>7</sup> Según la terminología utilizada de Moraes (2014).



- 3) Forraje, los frutos son el alimento de animales domésticos y de la fauna silvestre.
- 4) Cultural, empleado en actividades tradicionales y religiosas.
- 5) Construcción, como estructuras de viviendas, puertas, ventanas, entre otros.
- 6) Ornamental, para adornar, casas, calles y jardines.
- 7) Cosmético, el aceite extraído de las semillas suaviza y nutre el cabello y la piel.
- 8) Medicinal, previene o trata problemas de salud.
- 9) Artesanal, producción de artesanías con fines comerciales.
- 10) Industriales, como materia prima para la fabricación de galletas.

El uso de la palma está regulado por las normas comunitarias, no se cuenta con un plan de manejo específico, la presión sobre la colecta de frutos se intensifica por las nuevas demandas y por el creciente valor del fruto en Aiquile y Presto.

### **Distribución y destino de la producción**

La distribución y destino de las partes de la palma son variadas. Las hojas, materia prima para la construcción de viviendas y la confección de utensilios domésticos, se quedan en El Palmar o Molani; excepcionalmente, para el Domingo de Ramos en Semana Santa, se comercializan en Presto o Sucre, en esta ocasión 100 ramas de palma pueden llegar a costar hasta 300 bolivianos, y la unidad de cestería a 2,50 o 5 bolivianos.

En el caso de las artesanías producidas en El Palmar, estas en su mayoría se ofertan localmente a los turistas que llegan al ANMI, el precio varía desde 20 bolivianos los monederos hasta 200 los sombreros, todo depende del tamaño, complejidad y vistosidad de la pieza.

Los troncos y sus derivados no se distribuyen más allá de las localidades aledañas al ANMI, se destinan para el uso familiar en las localidades de El Palmar, Molani, Rodeo y escasamente en Presto, donde en una hacienda abandonada, se pueden encontrar todavía estructuras construidas con troncos de palma de janchicoco. Otro tipo de objetos elaborados con los troncos son las sillas, que solo han sido registradas en El Palmar.

Los frutos se distribuyen y utilizan solamente en las zonas al interior del ANMI, principalmente en las localidades de El Palmar y Molani. Su traslado afuera está prohibido, según el acuerdo de las comunidades.

Las semillas tienen mayor demanda y son trasladadas hasta las localidades de Rodeo y Presto, todavía dentro del ANMI, pero donde no se producen los frutos en suficiente cantidad para cubrir los requerimientos de consumo. También son trasladados a las ciudades de Sucre y Aiquile en Cochabamba, donde su consumo guarda grandes diferencias. En Sucre los productos, fresco o galletas de las semillas, son desconocidos, en Aiquile estos

y otros productos se consumen a diario, llegando incluso a la ciudad de Cochabamba. Las semillas se venden con mayor facilidad en Aiquile o Cochabamba y Presto, ya que conocen sus bondades, en Aiquile, la libra de semillas cuesta 20 y la arroba 350 bolivianos.

## Comentarios finales

El Janchicoco es una especie emblemática y crucial para el buen vivir de las comunidades de El Palmar. El uso de esta especie tiene raíces muy profundas como lo mencionan los pobladores de la zona.

Generalmente, el uso de las especies animales y vegetales se aborda desde la perspectiva tangible y económica, otros usos han sido mencionados por primera vez en este estudio, es el caso de los usos tradicionales, religiosos y espirituales, que guardan relación con la cosmovisión de la población. Estos elementos abren oportunidades para valorar el Janchicoco, y promover su manejo responsable y conservación.

Las investigaciones hasta ahora sugieren que la especie se encuentra en buenas condiciones en cuanto a su dinámica poblacional, lo cual podría garantizar su disponibilidad como recurso a largo plazo. Aunque nuevos factores de amenaza se van sumando sobre la especie, es el caso de la elaboración de las galletas, que podría convertirse en un factor de amenaza, si el aprovechamiento no es planificado.

La cadena productiva del Janchicoco es una intrincada red de conexiones que dan cuenta de los diferentes usos, dentro y fuera del ANMI El Palmar. El impacto, ecológico, económico y social del Janchicoco influye más allá del área donde se desarrolla ecológicamente, sobre la calidad de vida de las personas, sus creencias, sus relaciones sociales y con el medio ambiente. El uso, manejo y conservación a través de una cadena productiva sostenible permitirá gozar a muchas generaciones de los servicios ambientales de esta emblemática especie.

## Bibliografía

- ARDÓN, M. 2010. *Métodos e instrumentos para la investigación etnoecológica participativa*. Etnoecológica 6 (8), 129-143.
- CÁRDENAS, M. 1970. Palm forests of the Bolivian high Andes. *Principes* 14: 50-54.
- CONVENCIÓN SOBRE LA BIODIVERSIDAD (CBD). 1992. *Convenio sobre la diversidad biológica*. Disponible en: [www.cbd.int/doc/legal/cbd-un-es.pdf](http://www.cbd.int/doc/legal/cbd-un-es.pdf)
- DE LA BARRA, N., M. MORAES R. y M. SERRANO. (2012). Parajubaea torallyi. Pp. 523-525. En: *Libro Rojo de la Flora Amenazada de Bolivia*. Volumen I – Zona Andina, MMAyA, La Paz.
- FEINSINGER P. y I. VENTOSA. 2014. *Suplemento decenal al texto "El diseño de estudios de campo para la conservación de la biodiversidad"*. Editorial FAN-Bolivia, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

- GARCÍA, M. 2002. Inventario y monitorización en poblaciones de especies amenazadas. pp. 2741. En: Bañares, A. (coord.). *Biología de la Conservación de Plantas Amenazadas. Técnicas de Diagnóstico del Estado de Conservación. Organismo Autónomo de Parques Nacionales*. Ministerio de Medio Ambiente, Madrid.
- HURTADO ULLOA, R. y MORAES, R. 2010. Comparación del uso de plantas por dos comunidades campesinas del bosque tucumano-boliviano de Valle Grande (Santa Cruz, Bolivia). *Ecología en Bolivia*, 45(1), 20-54.
- IBÁÑEZ, J. 2002. *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Alianza, Madrid.
- JOHNSON, D.V. 1997. *Non-wood forest products: tropical palms*. FAO RAP Publication Non-Wood Forest Products (10): 1-165.
- LUBCHENCO, J., A. OLSON, L. BRUBAKER, S. CARPENTER, M. HOLLAND, S. HUBBELL, S. LEVIN, J. MACMAHON, P. MATSON, J. MELILLO, H. MOONEY, C. PETERSON, H. PULLIAM, L. Real, P. REGAL y P. RISSER. 1991. The sustainable biosphere initiative: An ecological research agenda. A report from the Ecological Society of America. *Ecology* 72(2): 371-412.
- MEJÍA, J. 200. El muestreo en la investigación cualitativa. *Rev. Investigaciones sociales*, Año IV, Número 5, UNMSM, Lima.
- Ministerio de Medio Ambiente y Agua (MMAyA). 2013. *Plan de Manejo del ANMI El Palmar 2014 – 2023*. Servicio Nacional de Áreas Protegidas, Área Natural de Manejo Integrado El Palmar, La Paz. 270 p.
- Ministerio de Desarrollo Sostenible y Planificación (MDSP). 2001. *Estrategia nacional de conservación y uso sostenible de la Biodiversidad*. Dirección General de Biodiversidad, La Paz. 193 p.
- MORAES, M. 1996. *Bases para el manejo sostenible de palmeras nativas de Bolivia*. Ministerio de Desarrollo Sostenible y Medio Ambiente. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, La Paz. 88 p.
- MORAES, M. 1998. *Parajubaea torallyi*. En: *2006 IUCN Red List of Threatened Species*. Disponible en: [www.iucnredlist.org](http://www.iucnredlist.org) Acceso: 13 de Junio de 2007.
- MORAES, M. 2004. *Flora de palmeras de Bolivia*. Herbario Nacional de Bolivia, Instituto de Ecología, Carrera de Biología, Universidad Mayor de San Andrés. Plural Editores, La Paz. 262 p.
- MORAES, M. 2014. *Palmeras útiles de Bolivia. Las especies mayormente aprovechadas para diferentes fines y aplicaciones*. Herbario Nacional de Bolivia - Universidad Mayor de San Andrés. Plural Editores, La Paz. 148 p.
- MORAES R., M., J. RONCAL y R. HURTADO. 2017. Uses of *Parajubaea torallyi*, a Vulnerable Palm of Bolivia. *Palms* 61(2): 1-12.
- MULLER C. 2017. *Galletas que enamoran paladares: Janchicoco una alternativa exitosa de generación de ingresos económicos*. Biocultura. [www.biocultura.prorural.org.bo/](http://www.biocultura.prorural.org.bo/). Producido el 29/3/2017, último acceso 11/06/2017.
- PADUA, J. 1987. *Técnicas de Investigación aplicadas a las Ciencias Sociales*. Fondo de Cultura Económica-Colegio de México, México.
- FUNDACIÓN PROINPA. 2017. *Un néctar tradicional para celebrar un nuevo aniversario*. <http://www.proinpa.org/VallesNorte/index.php/87-regvallesnort2/novedades/313-un-nectar-tradicional-para-celebrar-un-nuevo-aniversario>

TAYLOR, S. y Bogdan, R. 1992. *Introducción a los métodos cualitativos en investigación. La búsqueda de los significados*. Paidós, Barcelona.

THOMAS, E., VANDEBROEK, I., VAN DAMME, P., GOETGHEBEUR, P., DOUTERLUNGNE, D., SANCA, S. y ARRAZOLA, S. 2009. The relation between accessibility, diversity and indigenous valuation of vegetation in the Bolivian Andes. *Journal of Arid Environments*, 73(9), 854-861.

THOMPSON, N. 2007. *Población y usos de la palmera endémica Parajubaea torallyi en el ANMI - El Palmar, Chuquisaca: Elementos para su manejo y conservación*. Tesis de licenciatura en Biología, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz. 61 p.

THOMPSON, L. N., M. R. MORAES y M. BAUDOIN. 2009. Estructura poblacional de la palmera endémica Parajubaea torallyi (Mart.) Burret en zonas aprovechadas del Área Natural de Manejo Integrado El Palmar (Chuquisaca, Bolivia). *Ecología en Bolivia* 44 (1): 17-35.

TOLEDO, M. V. y P. ALARCÓN. 2016. *¿Qué es la etnoecología? Laboratorio de Etnoecología*. UNAM. México. <http://www.oikos.unam.mx/Etnoecologia/>. Último acceso: 10 de octubre de 2016.

# Cestería y tejido de fibra vegetal del pueblo mosetén de las comunidades de Santa Ana, San José y Covendo del municipio de Palos Blancos

Enrique Alfredo López<sup>1</sup>, Fernanda Ballón<sup>2</sup>, Micaela Rosado<sup>3</sup> y Javier Medrano<sup>4</sup>

## Resumen

Hoy en día la cestería es parte importante de la recuperación del patrimonio cultural del pueblo mosetén. Si bien el énfasis en la producción de utensilios recae principalmente en las esteras, debido a que tienen un buen mercado en las comunidades vecinas de productores de café y arroz, los mosetenes todavía emplean varios tipos de utensilios confeccionados a partir de hojas de palma al interior de las casas, para diferentes usos, que las hacen muy necesarias, al igual que en actividades al aire libre de pesca, caza o recolección. En este artículo se han resumido varios resultados de investigaciones realizadas sobre este tema entre los años 2012 y 2013, que concluyen en 2017 con el apoyo del MUSEF. Se han empleado técnicas de investigación basadas en entrevistas abiertas y observación participante, haciendo énfasis en informantes clave. Se ha logrado identificar técnicas de elaboración en las que todavía se emplean iconografías relacionadas con el entorno natural de los mosetenes. Finalmente, se ha observado que esta práctica cultural se ha fortalecido con los años y se está transmitiendo a las nuevas generaciones.

**Palabras clave:** Bolivia, mosetenes, cestería, esteras y patrimonio cultural.

- 
- 1 López, Enrique Alfredo. Licenciado en Antropología por la Universidad Mayor de San Andrés. Docente/investigador del Instituto de Estudios Bolivianos (IEB), Facultad de Humanidades - UMSA. Docente de la asignatura de Antropología de Tierras Bajas, carrera de Sociología - UMSA. Docente de Antropología de la Religión en el Instituto Superior Ecuaménico Andino de Teología (ISEAT) La Paz. Áreas de interés: Resistencia, resiliencia y patrimonio cultural de pueblos indígenas. Correo electrónico: italfredo@gmail.com
  - 2 Ballón, Fernanda. Estudiante de cuarto año de Sociología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Aficionada a la fotografía. Áreas de interés: La relación entre la sociedad y el Estado en las áreas rurales de Bolivia. Correo electrónico: maferbllm@hotmail.com
  - 3 Rosado, Micaela. Estudiante de cuarto año de Sociología de la UMSA. Aficionada a la fotografía, al teatro y la danza. Áreas de interés: La organización socioeconómica de las comunidades campesinas e indígenas de Bolivia. Correo electrónico: micachrosa@hotmail.com
  - 4 Medrano, Javier. Licenciado en Ciencias Sociales por la Escuela Superior de Formación de Maestras y Maestros Simón Bolívar. Estudiante de Sociología de la UMSA. Áreas de interés: la interculturalidad y los procesos de colonización de Tierras Bajas de Bolivia. Correo electrónico: arpanorum@gmail.com

## 1. Estado del arte de la cestería de los pueblos mosetén, tsimán, tacana y ese-ejja

De acuerdo a Alfred Metraux, la primera descripción de los pueblos tacana, ese-ejja, tsimán y mosetén fue hecha por el padre Bolívar en su expedición por el río Madre de Dios en 1621. Aunque desde 1530 existían relatos sobre estos pueblos, a raíz de la conformación de misiones y de las exploraciones de capitanes españoles en busca de El Dorado, como es el destacado caso, en 1588, del capitán español Francisco de Angulo, que había entrado en contacto con el grupo de mosetenes denominado amo (Metraux, 1942: 16), a quienes habría interrogado sobre vestigios de explotación de oro en la región.

El aporte del padre Gregorio de Bolívar es sustancial, considerando que contiene algunas descripciones que llevan a suponer que alrededor de 1600 hubo amplios contactos entre estos pueblos vecinos, a través de esos contactos habría habido una serie de préstamos en el ámbito de las confecciones basadas en fibras vegetales, así como también muchas prácticas culturales materiales habrían sido remplazadas por la influencia de las misiones, como por ejemplo el uso de redes de pesca introducido por los colonizadores, así como el estilo de construcción de las casas que pasó de una forma circular a otra rectangular (Metraux, 1942: 16).

Verónica Aldazábal (2005) menciona, en una publicación sobre su investigación en mosetenes de los años 80, que se observaba entre los mosetenes un fuerte mestizaje con los aimaras, en particular en la comunidad de Santa Ana, y menos en la comunidad de Covendo, donde finalmente decidió realizar su pesquisa.

Es muy importante, por tanto, considerar que las expresiones culturales materiales que se van a recoger en este trabajo de investigación pueden ser el resultado de muchos años de mestizaje, que puede ser premisional, puede ser a causa del impacto de las misiones o puede deberse a influencias del periodo republicano. No es el objetivo de este trabajo determinar estos procesos de préstamos, pero no está de más considerar este hecho, en particular, porque se estima que se encontrarán muchas similitudes, tal y como sucede con otras expresiones del patrimonio cultural de los pueblos de tierras bajas.

Metraux se basó en gran parte en las descripciones realizadas en la magnífica obra etnográfica de su maestro Erland Nordenskiöld, complementó su obra con recopilaciones de una cuantiosa información producida desde el siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XX y con su propia investigación. En particular, se observa en el texto descripciones sobre el empleo de fibras vegetales en la cestería de los pueblos mosetén y tsimán, y un poco menos del pueblo tacana. Por ejemplo, describe que las esteras eran grandes, de forma rectangular, y hechas de fibra de palma, con énfasis en aquellas hechas de palma de motacú en el caso mosetén y tsimán (Metraux, 1942: 16).

En el caso de los pueblos tacana o ese-ejja (tiatinagua o chama), hace más énfasis en las canastas, bolsones o cernidores (Metraux, 1942: 39), sin detenerse en brindar ejemplos de esteras de estos pueblos. En alusión a las canastas y bolsones, menciona que pueden ser de base circular o rectangular y de varios materiales; los cernidores y coladores pueden ser de diferentes formas y tamaños y para diferentes usos; destaca que los venteadores pueden ser empleados para avivar el fuego o como abanicos.

Complementando la información de Metraux, los alemanes Karin Hissink y Albert Hahn realizaron una profunda investigación sobre el pueblo tacana en 1952, que se tradujo en la realización de dos obras, una de las cuales fue traducida al castellano y publicada por la editorial APCOB (Hahn y Hissink, 2000). Esta obra es sin lugar a dudas una de las mejores descripciones realizadas sobre el pueblo tacana, en particular sobre el tema que nos compete: la cestería.

En efecto, la obra de Hissink y Hahn presenta dibujos sobre la forma de elaboración de cernidores, venteadores, canastas y esteras, los materiales con que se elaboran estos objetos y algo muy destacable, poco mencionado en Metraux (1942) o Nordenskiöld (2001), los diseños inscritos en los mismos.

“Deovoavai era el primer ser que apareció en el mundo, quien enseñó a los humanos todo lo que ahora saben. Ha enseñado a los hombres a cazar y a tejer, y les ha mostrado diseños con los cuales deben adornar sus bolsas y canastas” (Hissink y Hahn, 2000: 78). Como la mayoría de los pueblos indígenas, existe una fuerte relación entre las labores cotidianas de la gente y su cosmovisión.

En efecto, en el caso tsimán, Juergen Riester se refiere a la importancia que tiene para los tsimanes pedir permiso a las plantas para cortarlas; para ello, les cantan canciones, en el caso del chuchío: “shiribaré, shiribaré, hëdbaré, shiribaré” (Riester, 1978: 126). En este caso se efectúa el cántico al momento de cortar las hojas del chuchío o su tallo, puesto que se teme que pueda mandar algún mal, si se enoja.

Las hojas del chuchío son empleadas para la confección de varios artículos de cestería: bolsas, venteadores, esteras, etc. Además, el tallo de la flor es empleado por varias culturas que tienen acceso a esta especie para la confección de flechas (Riester, 1978: 125-127; Hissink y Hahn, 2000: 78).

De igual manera, los tsimán realizan cánticos para cortar la jatata: “hojas de hatata corto yo. Yo corto jatata” (Riester, 1978: 128). Nuevamente, el motivo para realizar los cánticos tiene que ver con el temor de que la planta se enoje, lo que demuestra el respeto que se tiene por la planta y en general por el mundo espiritual, al que se le atribuyen todas las desgracias, al igual que todo lo bueno que sucede.

En el caso mosetén en cambio, es el mito de la Vía Láctea que de alguna manera enseña al mosetén a realizar esteras. Este pasaje lamentablemente no existe en ninguna recopilación, puesto que la mayoría de las recopilaciones están incompletas. En efecto, existen diferencias entre el mito propuesto por Alfred Metraux (1942: 26) que se resume en que un gusano gigante, criado por un hombre, se va al cielo, luego de vengar la muerte de su dueño, arrasa la villa donde lo mataron; y los propuestos por Nordenskiöld (2001), Aguilar y Alem (1990) y López (2013), en los que el gusano en cuestión se llama ñoko; luego de vengarse de la tribu enemiga se vuelca sobre un río haciendo un atajado para que la comunidad de sus dueños pesquen, y finalmente se va al cielo a contener la caída de las estrellas de la Vía Láctea.

López (2013) advierte que el segundo pasaje de los tres mencionados, es el que tiene la enseñanza acerca del atajado. En efecto una de las principales tradiciones de pesca mosetén hasta hace muy pocos años consistía en confeccionar esteras que unidas entre ellas y soportadas por trípodes, eran colocadas como atajados en los brazos calmos de los ríos para pescar. Por otro lado, la temporada de pesca estaba regida por la posición de la Vía Láctea en el cielo.

Los mitos suelen ser muy largos y complicados, es posible que así como Metraux hace referencia a un relato obtenido sin este detalle de la historia, es posible también que las versiones recopiladas por Aguilar y Alem en 1990 y por López en 2013 hayan perdido con el tiempo los detalles sobre la elaboración de esteras para el atajado, que la versión original podría haber tenido. En efecto, la versión de Nordenskiöld conserva algunos detalles no presentes ni en Aguilar ni en López, aunque ninguno tiene que ver con la confección de esteras.

Por tanto, es menester considerar que incluso objetos de uso tan común como aquellos realizados a partir de hojas de palmera de motacú, chuchío o chima, perecibles en muy poco tiempo, estaban relacionados con la cosmovisión o la mitología de los tsimanes o mosetenes; o tenían que llevar el sello sagrado de la relación del pueblo tacana o ese-ejja con sus orígenes y con sus dioses.

Si bien los diseños recuperados por Hahn y Hissink de estos objetos son mucho más sencillos que aquellos reservados para los tejidos en fibra de algodón, es destacable que estos tejidos o trenzados se realicen con el empleo de diseños ornamentales, que le dan mayor vistosidad al objeto.

Todos los materiales empleados en la confección de estos objetos son obtenidos en las orillas de los ríos, las praderas o los bosques. Por lo que respecta a los diseños, es destacable que algunos guarden un cierto parecido con los diseños mosetenes, por ejemplo, para el caso de las esteras para sentarse de bambú partido (Hissink y Hahn, 2000: 80), que tiene un gran parecido en el diseño con la estera de chuchío que realizan los mosetenes, que tiene un patrón serpenteante en el entrelazado de las fibras.



Sucede algo parecido en el caso de los cernidores redondos y cóncavos realizados también con bambú partido, ya sea entre los tacana o los mosetenes (Hissink y Hahn, 2000: 81).

Por lo que respecta a las bolsas, hay que destacar que se trata de objetos en desuso en el presente. Es muy difícil encontrar aún bolsas o canastas, por lo general se realizan solo para trabajos en los chacos y no es fácil encontrar estas confecciones en las comunidades.

De igual manera, en relación al pueblo ese ejja, se ha publicado muy recientemente un texto en el que se describe la riqueza de este pueblo en la confección de cestería, destacando en particular la elaboración de venteadores, cestas y bolsones, al igual que esteras (Bamonte y Kociancich, 2007: 98), confeccionadas a partir de la hojas de motacú o de chuchío principalmente.

En el texto se habla también de los *edósiquiiana*, que serían una especie de espíritus que habrían recibido a los humanos cuando estos bajaron del cielo para vivir en la tierra, y les enseñaron a cazar, pescar, recolectar y hacer su ropa de la corteza de algunos árboles (Bamonte y Kociancich, 2007: 143). Si bien no se hace referencia explícita a la cestería, se observa una similitud con lo sugerido por Hahn y Hissink para los tacana: es necesaria una relación de los humanos con los seres espirituales para poder acceder al conocimiento que luego se traducirá en la capacidad de sobrevivir en su entorno.

## 2. Metodología del trabajo de campo

El trabajo de campo se ha realizado en las comunidades de Santa Ana, San José y Covendo y en el municipio de Palos Blancos, en los años 2012, 2013 y principalmente el 2017.

Se ha empleado las metodologías de observación participante en las visitas realizadas a las familias de indígenas en las comunidades seleccionadas y de entrevistas semiestructuradas a las familias o personas seleccionadas como informantes clave para realizar la investigación.

Se ha empleado un cuestionario semiestructurado, con datos generales y preguntas abiertas para recabar la información de los informantes clave y se ha documentado las entrevistas empleando grabadoras digitales, cámaras fotográficas y filmadoras.

Los procesos de observación participante se han reportado en diarios de campo. Paralelamente, se ha contado con el apoyo de tres estudiantes de la carrera de Sociología de la UMSA (Fernanda Ballón, Micaela Rosado y Javier Medrano), quienes han coadyuvado en los procesos de recopilación fotográfica y audiovisual, documentación y entrevistas.

La información ha sido organizada y sistematizada con énfasis en todas las entrevistas y procesos de observación que hayan tenido que ver con el empleo del chuchío o charo,

como material básico para la conservación del patrimonio cultural mosetén, relacionado con la confección de objetos de uso cotidiano.

Por su importancia, se añadió a este informe el empleo de la caña de tacuara como otro material utilizado para la confección de objetos y utensilios aún de uso cotidiano en las comunidades mosetenes.

Para el proceso de recolección de información se ha solicitado las autorizaciones de la dirigencia de la Organización del Pueblo Indígena Mosetén (OPIM), a la cabeza de Heriberto Masa y secundado por David Mayto y Abel Miró Nate, dirigentes de la OPIM.

Adicionalmente, se contó con el apoyo de Juan Huasna, anciano y sabio mosetén, quien guió la comitiva para realizar las entrevistas entre las personas más destacadas por su labor en artesanía en las distintas comunidades visitadas.

### 3. Cartografías

Se ha realizado una prospección cartográfica para identificar las principales poblaciones sobre las cuales se llevó a cabo el trabajo de campo, identificando en el Área 1 el municipio de Palos Blancos (long. 67°15' O; lat. 15°35'11" S) y la comunidad de Santa Ana (long. 67°25'35" O; lat. 15°30'49" S) (**Figura 1**); y en el Área 2 las comunidades de San José (long. 66°59'53" O; lat. 15°48'11" S), Villa Concepción (long. 66°57' O; lat. 15°49'51" S) y Covendo (long. 66°58'35" O; lat. 15°47'30" S) (**Figura 2**) como los lugares con óptima aptitud para encontrar expresiones de cestería mosetén.



**Figura 1.** Área de estudio N° 1. Santa Ana y Palos Blancos.

**Fuente:** Elaboración propia a partir de una imagen satelital tomada de Google Earth.

**Figura 2.** Área de estudio N° 2. Covendo, San José y Villa Concepción.

**Fuente:** Elaboración propia a partir de una imagen satelital tomada de Google Earth.



La comunidad de Santa Ana se encuentra dentro del Bloque A del Territorio Comunitario de Origen (TCO) mosetén; mientras que las comunidades de San José, Villa Concepción y Covendo se encuentran en el Bloque B de la TCO mosetén. La localidad de Palos Blancos (sede del municipio del mismo nombre) se encuentra entre ambos bloques, y reviste mucha importancia puesto que alberga la sede de la Organización del Pueblo Indígena Mosetén (OPIM).

#### 4. La importancia de la cestería en la vida del mosetén contemporáneo de Palos Blancos

El charo (*Gynerium Sagittatum*) o chuchío (*awiire*) es una especie de palma, de hojas largas y fuertes de color verde, tallo de caña, muy resistente que puede alcanzar hasta los 4 metros de altura (**Figura 3**). El diámetro de la caña en la base puede ser de 6 a 8 centímetros y en su parte alta se convierte en una caña fina y dura de hasta 1 centímetro de diámetro. Esta planta termina en una flor blanca que florece por lo general entre octubre y diciembre.



**Figura 3.** Charal en la orilla de un arroyo. **Foto:** Enrique Alfredo López.

Esta especie de caña crece a lo largo de los ríos y arroyos, en especial en los playones que dejan las riadas, formando verdaderos bosques de charo, denominados charales. La recolección del charo es desde el mes de septiembre, cuando las cañas alcanzaron un buen tamaño, o incluso entre octubre y diciembre cuando han florecido.

Sin embargo, en las zonas menos intervenidas del territorio mosetén hay bosques de charo en las orillas de los ríos, que no dependen de las inundaciones, y son las especies que alcanzan grandes dimensiones y pueden ser recogidas en cualquier momento del año.

Al igual que el charo, existe también otra caña que no tiene mucha hoja, pero que crece hasta los 2,5 metros de altura, se trata de la tacuara (**Figura 4**). Esta caña tiene hojas pequeñas y frágiles, es del tipo de cañahueca (posiblemente una especie de bambú), y cuenta con una corteza exterior muy resistente y maleable.



**Figura 4.** Cúmulo de cañas de tacuara. Foto: Enrique Alfredo López.

Esta especie se encuentra en los bosques y es frecuente que se combine con los chacos de cultivo por sus utilidades a la hora de confeccionar artículos de uso cotidiano.

Estas 2 especies son las más importantes para el desarrollo de materiales de cestería entre el pueblo mosetén. Adicionalmente se emplean también las hojas de palma de motacú, jatata, jipijapa y otras especies para diferentes usos, por ejemplo en la confección de bolsos, ventadores y otros objetos de cestería, pero estas especies son menos comunes en el bosque y por tanto menos empleadas por el mosetén.

#### 4.1. Cestería de charo o chuchío

La especie del charo se utiliza en la confección de esteras, que pueden ser rígidas (**Figura 5**) o flexibles (**Figura 6**), dependiendo de la utilidad que vaya a dárseles. Las esteras rígidas se emplean por lo general para secar algunos productos como el café, pero también como base para realizar tareas en el suelo, se utilizan también como puertas, ventanas, muros



divisorios, como bases de camas o cunas o como tumbados de los techos. Esto significa que el tamaño de la estera rígida puede ser muy variable según su uso. Esto es posible gracias a que la parte útil de la hoja puede alcanzar dimensiones de hasta 3 metros, lo que permite la confección de esteras de este tamaño, o se pueden usar acoples de hojas para alcanzar mayores tamaños.



**Figura 5.** Esteras rígidas de hoja de charo. **Foto:** Enrique Alfredo López.



**Figura 6.** Estera flexible de hoja de charo. **Foto:** Enrique Alfredo López.

De igual manera hay que destacar la capacidad de las tejedoras mosetenes, que pueden realizar esteras a pedido y de tamaño variable. Por lo general prefieren realizar esteras de tamaño convencional, rectangulares, del largo de la persona que lo emplea y de ancho variable.

Los materiales utilizados para realizar una estera son las hojas de charo, que son hojas muy largas y que son partidas longitudinalmente de 1, 2 o 3 centímetros de grosor y del largo deseado, dependiendo del tamaño que tendrá la estera. La recolección de la hoja la realiza la mujer, al igual que la preparación y tejido de las esteras. Para cortar los tallos de charo solo hace falta un machete. Luego, se acumulan las hojas y algún tallo en montones, que la mujer carga sobre su cabeza.

En el pasado, los mosetenes solían cantar a las plantas antes de cortarlas (Juan Huasna, 2017), o les hablaban explicándoles el motivo de cortarlas. Hoy en día profesan menos esta reverencia, aunque llevan presente en su mente de que se solía pedir permiso a cada planta para cortarla. Las canciones han prácticamente desaparecido, puesto que las abuelas y abuelos ya no las recuerdan o prefieren no recordarlas.

Las hojas crecen a lo largo de la caña del charo y por lo general cuando son recolectadas se suele cortar todo el charo, desde la base. Las hojas son desprendidas del tallo y enrolladas en montones de un mismo tamaño para ser trasladadas a la comunidad. La caña del charo es un tallo bastante resistente y tiene múltiples utilidades. En el caso de la confección de esteras, las tejedoras recogen algunas cañas de charo que luego serán utilizadas para realizar los soportes laterales de la estera (**Figura 7**). Para ello se corta longitudinalmente el charo, se limpia la fibra interior hasta llegar a la corteza y se cortan hileras de caña de manera longitudinal, del largo y ancho que se vaya a necesitar.

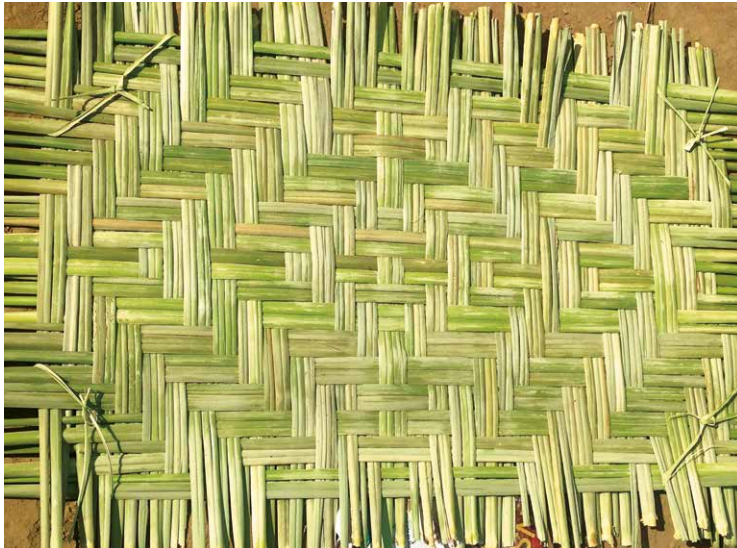


**Figura 7.** Estera rígida y soportes laterales de caña de charo a punto de tejerse. **Foto:** Fernanda Ballón.

Adicionalmente, se requiere de cuerdas para amarrar el tejido de hoja de charo a los soportes laterales de la caña. Las cuerdas se obtienen de árboles, que entre los mosetenes se conocen como “moras”, que es el término genérico para todas las especies con corteza flexible y resistente, que son además muchas especies, incluso de diferentes géneros. En este sentido, hay que considerar que existe una amplia variedad de cuerdas en función del árbol del que se obtienen y de sus usos.

El árbol es tumbado, y poco a poco se va cortando tiras de su corteza y se van acumulando rollos de cuerda. Son árboles de unos 3 a 4 metros, que son plantados en los chacos, puesto que la mejor corteza es de los ejemplares jóvenes, en dos o tres años ya tienen el tamaño esperado y pueden ser cortados. También se emplean los árboles jóvenes del monte, solo que existe mayor presión de los recolectores sobre ellos y resulta difícil encontrarlos.

En el proceso de tejido de la estera se emplean 2 o 3 tiras de hojas de ancho variable, según el tamaño de la estera. El entramado que se forma con las hojas no es casual y busca por lo general replicar un diseño principal. El diseño simple es el de líneas rectas diagonales, pero se pueden trabajar otros, uno de ellos, según los mosetenes (Juan Huasna, 2017; Luciana Josecito, 2017; Esteban Condo, 2017), tiene la forma de luna y es un rombo, que va creciendo por capas (**Figura 8**). En el caso del rombo concéntrico, se diseña el detalle central con la forma de luna, entramando las hileras de hojas verticales y horizontales. Posteriormente, se continúa el entramado formando las siguientes capas con rombos cada vez más grandes.



**Figura 8.** Forma de luna inscrita en una estera rígida. **Foto:** Micaela Rosado.

Alternativamente, existe un segundo con forma de caparazón de tortuga, en el que se diseñan, en el entramado de las hojas, varios rombos de una sola capa, distribuidos simétricamente a lo largo y ancho del tejido de la estera. Este diseño es menos común puesto que toma más tiempo realizarlo, aunque las mujeres expertas mencionan que no es tanta la diferencia en el tiempo de realizado, pero se requiere de mayor concentración (Luciana Josecito, 2017; Beatriz Canare Mate, 2013; Justina Cualico, 2017).

La confección de las esteras rígidas toma de 3 a 5 horas las más grandes, incluida la preparación del material. La recolección del material toma una jornada, pero el material puede abastecer para toda una semana de producción. Estas esteras se realizan a pedido porque cada cliente requiere un tamaño específico. Los meses de cosecha de arroz o café son los meses con mayor demanda puesto que se suelen utilizar las esteras rígidas para secar estos productos.

En el caso de las cuerdas de corteza de mora, cada árbol tumbado puede abastecer una cantidad de cuerda hasta para un mes de elaboración de esteras. Todo el trabajo es realizado casi exclusivamente por la mujer (Luciana Josecito, 2017; Beatriz Canare Mate, 2013; Justina Cualico, 2017). En algunas familias las hijas están aprendiendo a tejer las esteras y a su vez ellas están ingresando al círculo de producción (Luciana Josecito, 2017). No existe división del trabajo.

Por otro lado, se confeccionan esteras flexibles que se pueden enrollar y convertirse en portátiles, para llevar al río, al chaco o al bosque y se despliegan como bases para realizar varias actividades.

También pueden ser utilizadas como redes de pesca, colocadas contra la corriente con dos soportes en trípode a los lados, en los brazos de los arroyos donde el agua fluye lentamente, de manera que en las noches, se le echa *barbasco* al agua y los peces adormecidos quedan atrapados en la estera. Este es un sistema de pesca que aún se emplea en territorio mosetén.

La mujer mosetén es también la que confecciona estas esteras, que suelen tener una dimensión de 2 metros de largo por 1 de ancho. En este caso, para realizar el tejido, se colocan a lo ancho una tras otra las hojas de charo, la primera línea de izquierda a derecha y la segunda de derecha a izquierda, considerando el lado más ancho y duro de la hoja, y así sucesivamente. A lo largo, separadas a 20 centímetros, se colocan las cuerdas de mora, lo suficientemente largas como para que den la vuelta una vez al tejido (**Figura 9**). A los 2 costados del tejido, y longitudinalmente, se colocan hojas largas de charo que luego se tejerán con hojas pequeñas, entretejidas con cada hoja que atraviesa a lo ancho para dar consistencia al tejido y mantener su flexibilidad.





**Figura 9.** Estera de charo flexible en confección.  
**Foto:** Fernanda Ballón.

Este tipo de estera por lo general se confecciona en una jornada de 6 horas de trabajo, incluyendo la preparación del material. La recolección del material toma una jornada de 6 horas también, pero el material recolectado puede abastecer para la elaboración de varias esteras en una semana, en el caso de las cuerdas de corteza de mora, un árbol puede abastecer hasta para 1 mes. El trabajo es realizado casi exclusivamente por la mujer.

Por lo que respecta al diseño de este tipo de esteras, no se obtuvo ningún comentario. Pero asociado al hecho de que los mosetenes usan trampas de pesca o construyen atajados a lo ancho de los arroyos o brazos de los ríos, existe el mito de Ñoko (conocido como el mito de la Vía Láctea) del que, como ya se ha comentado, existe un antecedente mítico de la tradición cultural mosetén de elaborar sistemas de pesca empleando hojas de charo.

Este tipo de esteras ha encontrado un amplio uso en las comunidades adyacentes al territorio mosetén, y son muy solicitadas por los productores de café o arroz, que las utilizan principalmente para secar sus productos. A esto se suma el hecho de que tienen precios bastante accesibles. En efecto, las esteras flexibles de 2 por 1 metro de dimensión se venden a 50 bolivianos en la comunidad de Santa Ana de mosetenes y en 70 a 80 bolivianos en las ferias de las comunidades adyacentes o en Palos Blancos. Por su parte, las esteras rígidas, rectangulares se venden a 20 bolivianos el metro, el precio puede variar en 10 bolivianos más por metro en las ferias.

Las figuras presentadas corresponden a la comunidad de Santa Ana y a Playa Verde, son el trabajo de las señoras Luciana Josecito (Santa Ana), Beatriz Canare Mate y Justina Cualico (Playa Verde). En la comunidad de Santa Ana existen varias familias que se dedican a la elaboración de esteras como medio para mejorar sus ingresos; sin embargo, la elaboración de esteras está difundida por todas las comunidades mosetenes, debido a la variedad de usos.

Además de la confección de esteras, las hojas de chuchío se emplean en la elaboración de abanicos, aunque más frecuentemente son elaborados de cogollo de motacú o de fibra de hoja de jipijapa; en la elaboración de *chipatas*, que son bolsas que se emplean para que las gallinas pongan huevos o para recoger peces; y, finalmente, para la elaboración de techos (práctica casi en desuso entre los mosetenes por el advenimiento de la calamina). Mientras que la punta de la caña del charo, que se denomina *puyuma*, se emplea para la elaboración de flechas para cazar o pescar, el largo de estas varía de acuerdo a las presas, que van desde animales grandes hasta peces (Genaro Bani, 2017).

El tallo del charo se emplea para la construcción de trampas de pesca de gran magnitud, que se denominan *chapapas*, aprovechando su largo y resistencia; al igual que para la construcción de los muros externos de las casas rústicas.

#### 4.2. Cestería de tacuara

La especie de la tacuara se utiliza para la confección de cernidores, venteadores y balays, que son objetos aún en uso en las comunidades mosetenes, a pesar de que estos objetos pueden ser sustituidos por alternativas proporcionadas por la industria del plástico.

Con el pasar del tiempo muchas familias mosetenes han dejado de producir estos objetos y los han sustituido por las alternativas importadas de Perú o China y fabricadas con plástico. También se han sustituido los cernidores o balays de tacuara por otros elaborados artesanalmente de madera y microfilm o red milimétrica.

El proceso de elaboración comienza en el bosque, con la selección de especies de tacuara de 6 a 8 centímetros de diámetro y de 2 a 3 metros de alto. Por lo general solo se emplea la parte baja del tallo que tiene un grosor homogéneo a lo largo de 1,5 m; luego la caña se hace más angosta y se emplea para confeccionar flautas o zampoñas. Un tallo es suficiente para la elaboración de 2 cernidores de 50 a 60 centímetros de diámetro.

Generalmente se emplea el machete para cortar los tallos en el monte, luego se emplea un buen cuchillo, bien filo, para cortar las secciones de tacuara entre nódulo y nódulo. Posteriormente, con el cuchillo se separan tiras de 1 centímetro de espesor, de manera longitudinal y con el mismo cuchillo se corta la pulpa del tallo hasta alcanzar la parte interna de la corteza (**Figura 10**). Estas tiras son muy filudas y cortantes y por lo general el que confecciona estos objetos termina con los dedos sangrando.

Para realizar el tejido se juega con las caras interior y exterior de la caña, aprovechando la diferencia de tonalidades (**Figura 11**): la parte interior es de un verde muy claro, mientras que la parte exterior es de un verde más intenso. De esta manera se pueden inscribir los diseños en la confección.



**Figura 10.** Esteban Condo cortando tacuara para un cernidor. **Foto.** Fernanda Ballón



**Figura 11.** Juego de colores con las caras interna y externa de las tiras de tacuara. **Foto:** Fernanda Ballón



Al igual que en el caso de las esteras, los diseños más comunes son (Juan Huasna, 2017 y Esteban Condo, 2017) la forma de la luna y el caparazón de tortuga (**Figura 12**). Estos artículos son elaborados por mujeres y hombres, indiferentemente.



**Figura 12.** Formas de luna y de caparazón de tortuga inscritas en los cernidores de tacuara. **Foto:** Fernanda Ballón.

Para el terminado del venteador o balay se emplean tiras de caña de charo, que son suficientemente maleables para formar el anillo, donde las tiras de tacuara se sostendrán con ayuda de cuerdas delgadas de mora, dando consistencia al utensilio.

## 5. Conclusiones

Esta investigación sobre la confección de cestería del pueblo mosetén de Palos Blancos ha arrojado resultados interesantes sobre una continuidad cultural, en la que las mujeres mosetenes son las protagonistas.

El hecho de que todavía algunas mujeres recuerden las historias escuchadas a sus madres o abuelas sobre la simbología de los entramados de las esteras de charo es un síntoma de que este conocimiento, aunque en peligro de desaparecer, ha encontrado la manera de reproducirse hasta el presente.

Por otro lado, la investigación halló que la conservación de la tradición de elaborar cestería entre las mujeres mayores se está transmitiendo a las más jóvenes, esto es posible gracias a la demanda y diversificación de productos como las esteras, en los mercados circundantes al territorio mosetén. Sin esta demanda, es posible que la realidad hubiera sido diferente y la tradición del tejido de esteras de charo hubiese quedado en el olvido con el cambio de generaciones.

Estas aproximaciones deben ser estudiadas con mayor profundidad, en particular en el ámbito de las familias mosetenes entre las cuales todavía se transmite el idioma a los hijos e hijas, y se conservan prácticas de caza, pesca y tejido (algodón y fibras vegetales). Posiblemente, por fuera de los circuitos visitados durante el trabajo de campo de esta investigación, existan nichos culturales donde las mujeres jóvenes todavía aprenden el confeccionado de esteras y conserven las diferentes técnicas de entramado de las fibras vegetales, sin ninguna motivación económica.

Esto no deja más opción que reconocer los límites de esta investigación y de insistir en la necesidad de profundizar aún más el estudio sobre el pueblo mosetén, y sobre muchos otros pueblos en el área amazónica, que de manera quizá hasta encubierta para el ojo del investigador, aún conservan tradiciones culturales, que se pueden considerar extintas por el solo hecho de no ser del todo visibles.

## Bibliografía

- AGUILAR, Gonzalo y Teresa ALEM. 1990. *Mitos y Cuentos Mosetenes*. Fundación Programas de Asentamientos Humanos (P.A.H.S.). Centro de Educación Técnica Humanística y Agropecuaria. CETHA Covendo. La Paz.
- ALDAZÁBAL, Verónica. 2005. La percepción del paisaje entre los cazadores recolectores. El universo Mocetene (Bolivia Oriental). *Revista de Antropología Experimental*, 5. Texto 4. Universidad de Jaén, Jaén, España.
- BAMONTE, Gerardo y Sergio KOCIANCICH. 2007. *Los Ese Ejja. El mundo de los hombres y el mundo de los espíritus entre los indios del río*. La Paz. Plural editores.
- D'ORBIGNY, Alcide. 2002 (1945). *Viaje a la América Meridional. Tomos I y IV*. Realizado de 1826 a 1833. La Paz-Plural Editores.
- HAHN, Albert y Karin HISSINK. 2000 (1984). *Los tacana. Datos sobre su historia y su civilización*. La Paz. APCOB.
- LÓPEZ, Enrique Alfredo. 2013. *Sociedades anarquistas contemporáneas: el pueblo mosetén entre la dominación estatal y la resistencia indígena. Periodo 2003-2012*. Tesis de licenciatura en Antropología. La Paz. Universidad Mayor de San Andrés.
- METRAUX, Alfred. 1942. *The native tribes of Eastern Bolivia and Western Matogrosso*. Washington. Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology. Bulletin 134.
- NORDENSKIÖLD, Erland. 2001 (1924). *Exploraciones y aventuras en Sudamérica. Santa Cruz, Bolivia*. APCOB. (Forschungen und Absteuer in Südamerika. Stretcher und Schröder Verlag, Stuttgart: 1924).

RIESTER, Juergen. 1978. *Canción y producción en la vida de un pueblo indígena* (Los chimane: tribu de la selva oriental). La Paz. Los Amigos del Libro.

## **Entrevistados**

Juan Huasna Bozo, comunidad San José (mayo y octubre 2012, agosto 2013, junio 2017)

Genaro Bani, comunidad San José (junio 2017)

Esteban Condo, comunidad San José (junio 2017)

Heriberto Maza (Presidente OPIM), Palos Blancos (junio 2017)

David Mayto (Vicepresidente OPIM) (octubre 2012, junio 2017)

Abel Miro Nate (Dirigente OPIM), Palos Blancos (agosto 2013, junio 2017)

Luciana Josecito, comunidad Santa Ana (junio 2017)

Elsira Suárez, comunidad Santa Ana (junio 2017)

Beatriz Canare Mate, comunidad Santa Ana (Playa Verde, agosto 2013)

Justina Cualico, comunidad Santa Ana (Playa Verde, agosto 2013)

Justina Josecito, comunidad Santa Ana (Playa Verde, agosto 2013)

Benigno Wasna, comunidad Covendo (octubre 2012, agosto 2013, junio 2017)



**MESA 3. USO:  
LA VIDA SOCIAL DE LOS OBJETOS DE MADERA Y DE CESTERÍA**







# ¿Dónde están los Jichis?<sup>1</sup>

Clarivel Loayza<sup>2</sup>

## Resumen

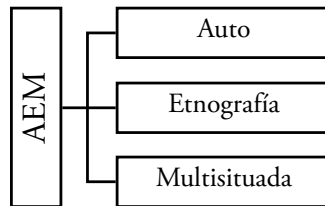
Las naciones originarias ubicadas en la región norte amazónica del departamento de La Paz, en este caso específico los tacanas del municipio de Ixiamas, hemos ido perdiendo gran parte de nuestra cosmovisión, es el caso de la creencia en los Jichis. Uno de los motivos más importantes para esta pérdida es el contacto cultural con personas pertenecientes a distintos universos sociales, que llegaron a esta región en busca de mejores oportunidades de vida y que para subsistir se dedicaron a la explotación de recursos naturales como la madera.

Para entender este fenómeno y los impactos que ejercen social y ecológicamente, he tomado en cuenta mis experiencias y la de mis interlocutores aplicando un nuevo método de investigación: la Autoetnografía Multicitada (AEM).

**Palabras clave:** Tacanas, Jichis, madera, Ixiamas y Autoetnografía Multisituada.

Esta investigación fue realizada en la población amazónica de Ixiamas, ubicada en la provincia Abel Iturralde al norte del departamento de La Paz, muy cerca al Parque Nacional y Reserva Natural Madidi. Para realizar la investigación empleé los siguientes métodos de investigación: Etnografía, Autobiografía, Autoetnografía y Etnografía Multisituada.

Me he permitido conjugar estos métodos de tal manera que surge una nueva propuesta metodológica denominada Autoetnografía Multisituada (AEM) o Etnografía Autobiográfica Multisituada (EAM).



**Figura 1.** Esquema del método de la Autoetnografía Multisituada. **Fuente:** Elaboración propia.

- 1 Para las culturas amazónicas de Bolivia los Jichis son los dueños y las dueñas de los animales, plantas, lagunas, humanos y todo lo que habita en el monte. Este artículo es parte de la tesis "*Bien éstos... son ustedes. Identidades desde el contexto amazónico de Ixiamas*" (2013 -2017), realizada para la obtención del título de licenciatura en Antropología de la Universidad Mayor de San Andrés.
- 2 Es de origen tacana, egresada de Arqueología y aspirante al título de licenciatura en Antropología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Investigadora independiente de temas culturales y artísticos. También es actriz y narradora oral. Áreas de interés: Antropología social, teatro antropológico y antropología visual. Correo electrónico: jazvel\_13@hotmail.com

Por lo tanto, esta investigación es de índole:

- **Etnográfica**, porque describiré las diversas realidades existentes en un contexto determinado, en este caso Ixiamas, donde sus habitantes originarios han modificado su modo de “ver la vida” a causa de la llegada y contacto con personas provenientes de distintos universos sociales. En este sentido, las nuevas etnografías proponen abordar los estudios o investigaciones antropológicas, aproximándose al comportamiento humano y describirlo, sabiendo que absolutamente todo lo que tenga que ver con las personas y su producto, la cultura (material e inmaterial), puede ser descrito o “*etnografiado*, todo es *etnografiable*” (Imilan, 2007: 26) o descriptible.

- **Autobiográfica**, porque me refiero a estas realidades a partir de mis experiencias personales. Una de las principales características del método autobiográfico es que se escribe en primera persona y se basa en hechos reales que son las experiencias o recuerdos, de la niñez y la edad adulta, activando así lo que Fernando Glenza denomina como la “*inteligencia retrospectiva*” (2007: 3). Estos recuerdos o experiencias son las que me llevaron a plantear el tema de investigación y cuestionar mi identidad, las relaciones sociales y sus impactos sociales y medioambientales en Ixiamas.

- **Autoetnográfica**, aparte de mis experiencias y emociones, he tomado en cuenta la de mis interlocutores. Así la autoetnografía “es un recurso que atraviesa lo narrativo en donde se busca involucrar la autorreflexión y la emoción” (Scribano, Boragnio, Bertone y Lava, citados en Aldana, 2016: 12).

La aplicación de este método me permitió utilizar mis experiencias como sujeta de estudio, con diversas cargas culturales y/o identidades, una de ellas ser tacana. De esta manera mis vivencias, en conjunción con las de mis interlocutores, adquieren sentido al momento de interpretar las realidades o universos sociales, y son tan valiosas como las de cualquier otra persona denominada sujeto o sujeta de estudio.

- **Multisituada o Multilocal**, dado que permite utilizar experiencias suscitadas, como sujetos o sujetas de estudio, en diversos espacios y tiempos, lo que hace que estas etnografías: “sean el producto de conocimientos de varias intensidades y calidades de vida” (Marcus, 2001: 114). El uso de las experiencias vividas en más de un lugar permite tener la participación de varios puntos de vista o mundos sociales para entender un contexto determinado, como el caso de Ixiamas, que no sería posible sin “las movilidades que implican la participación en varios mundos sociales y la multiplicidad de las formas de identificación” (Dumont, 2012:66).

Ixiamas es el lugar de origen de mi familia paterna, cuya filiación cultural es Tacana, es la región que más conozco, decidí aplicar este nuevo método de la AEM en este municipio, que a lo largo de su historia y por sus características fisiográficas, ha sido un

destino preferido para la llegada de varias personas de distintas culturas: aimaras, quechuas, chimanes, mestizos y también migrantes españoles, rusos, menonitas, entre otros. Todos llegan en busca de mejores condiciones y oportunidades de vida, dedicándose, la mayoría, a la explotación de diversos recursos naturales como la quina, goma, castaña, pieles, la tierra y en los últimos años la madera.

## Antecedentes históricos

El municipio de Ixiamas, antes conocido como Apolobamba o Caupolicán (Mendizabal, 1932: 143), fue una región que albergó a comunidades originarias Tacanas, Araonas y Toromonas, entre otros. Esta región siempre llamó la atención por la gran variedad de recursos naturales que allí se encontraban, desde la época prehispánica sus habitantes poseían contactos con otras culturas de tierras altas como los quechuas.

El contacto cultural entre tacanas y quechuas en Ixiamas se remonta a pocos años antes de la llegada de los españoles. Aún no se logró delimitar las fronteras y años exactos de la expansión Inca hacia el este del imperio conocido como Tawantinsuyo, se sabe que esta región fue conocida por los quechuas como el Antisuyo y que fue una extensa región que abarcaba gran parte del actual territorio amazónico boliviano.

Contaba mi abuelo que el más grande interés de los incas eran las riquezas que guardaba la región de Moxos o Musus, pero necesitaban un camino para llegar ahí, el punto de conexión fue el norte de La Paz, mediante las cuencas hidrográficas que tiene y en cuya conquista tuvieron que enfrentarse a sus habitantes. Algunas pruebas de este contacto se encuentran en los datos etnohistóricos que reflejan el contacto cultural que hubo entre los incas y los grupos culturales del Antisuyo. La obra *Comentarios Reales de los Incas*, escrita por Garcilaso de la Vega (1609), relata cómo los quechuas habrían tenido dificultades para acceder al territorio boscoso.

Existen algunos datos etnográficos específicos que demuestran el contacto entre tacanas y quechuas, el que más llama la atención es aquel relato que se cuenta y es común entre los habitantes originarios de Ixiamas y Tumupasa<sup>3</sup>:

Cuentan los abuelos que cuando el Inca llegó hasta Tumupasa se quedó en el cerro de Caquiahuaca. Unas mujeres debían atenderlo, mientras visitaba estas tierras; dicen que después de un tiempo estas mujeres deseaban tener un hijo del Inca, ya que se decía que él era el dios Sol, por lo que las mujeres anhelaban tener un hijo semidiós, además se había puesto en duda si este Inca era hombre o mujer, ya que a simple vista se vestían igual, tenían la cabellera larga, vestidos largos adornados con oro desde la cabeza hasta los pies. Las sirvientes decidieron probar si el Inca quería tener un hijo con alguna de ellas, el Inca las rechazó a todas. Cuentan que una de las mujeres, la más curiosa, mientras él dormía le tocó el

---

3 Tumupasa es una pequeña población, se encuentra antes de llegar a Ixiamas. En tacana, *tumupasa* significa piedras blancas: *tumu*, piedras y *pasha*, blanco.

pecho. Algunas versiones dicen que el Inca había resultado ser una mujer, otras versiones dicen que era un hombre, pero sea cual fuere la realidad, dicen que este Inca se enojó tanto que no les dejó ningún conocimiento como hacía con otros pueblos, solo les dejó piedras blancas, en vez de riquezas, desde ese día se conoce a este lugar como Tumupasa, que en nuestra lengua tacana significa: “piedras blancas” (Neyde Cartagena, comunicación personal, 2012).

Otros datos importantes son los lingüísticos, en la lengua tacana existen denominativos en quechua como algunos números, lo que demuestra el contacto e influencia de los quechuas en épocas precoloniales. Con la Colonia llegaron las misiones franciscanas desde el siglo XVIII, esto ocasionó la sedentarización de muchos de los grupos que habitaban la región y que hasta entonces vivían de la caza, pesca y recolección.

Desde la época republicana hasta nuestros días, varias personas se asentaron en el territorio, extranjeros y nacionales, todos en busca de mejorar sus condiciones de vida a partir de la explotación de quina, goma, castaña, pieles, oro y madera; muchos se quedaron viviendo en el territorio.

## Los actuales habitantes de Ixiamas

La diversidad y cantidad de personas que llegaron hasta Ixiamas, desde que se tiene registro, ha mermado a la población originaria tacana y nuestra cultura y cosmovisión han ido desapareciendo, uno de los ejemplos más claros es la creencia en los Jichis.



**Figura 2.** Mi abuela, habitante tacana.  
**Fuente:** Tesis de Loayza (2013: 53).



**Figura 3.** Danza tacana, Los Chamas. **Fuente:** Tesis de Loayza (2016: 77).



**Figura 4.** Aymaras en un *apthapi*. **Fuente:** Tesis de Loayza (2014: 94).





**Figura 5.** Chimanes de Puerto Ruso en Ixiamas. **Fuente:** Tesis de Loayza (2014: 82).



**Figura 6.** Niñas menonitas de la comunidad San Marcos en Ixiamas. **Fuente:** Tesis de Loayza (2014: 86).

## ¿Qué son los Jichis?

El método autobiográfico permite que pueda compartir con los lectores recuerdos de mi niñez, uno de los más importantes son los Jichis. Las personas mayores en Ixiamas hablaban con recurrencia de estos como deidades, muchas veces oí decir que les debíamos tener mucho respeto y en algunos casos temor, ya que, como decían mis abuelos: “eran nuestros cuidadores y si alguna vez les faltábamos el respeto: nos castigarían”.

Los Jichis son los dueños y dueñas del monte y de todo lo que se encuentran en él: animales, plantas, lagunas, ríos, de nosotros los humanos y todo lo que hay en la selva. Para que se entienda de otra manera, los Jichis equivalen, para los pueblos o culturas de la amazonía boliviana, a la Pachamama, Achachilas, Apus u otras deidades existentes en la cosmovisión andina.

A partir de la etnografía, sumada a mis experiencias y el compartir con personas de otras comunidades en la amazonia (Etnografía Multisituada), pude entender que los Jichis regulaban la vida en el monte:

Nadie podía cazar, pescar o recolectar más de lo que se necesitaba, puesto que todo lo que hay en el monte tenía un dueño o dueña, un Jichi (Ignacio Ángel Racua, comunicación personal, 2015)

En estos últimos años casi nadie habla de los Jichis, somos pocos los que creemos en ellos y me parece que este hecho se ha dado principalmente por el cambio económico en las comunidades y poblaciones tacanas. Antes, el sustento económico se basaba en la pesca, la caza y la recolección, y como decía don Ignacio Racua: “nadie tomaba del monte más de lo que necesitaba, puesto que su dueño se podía enojar ejerciendo algún tipo de castigo” (Comunicación personal, 2015); pero en las últimas décadas la gente se dedica a la explotación de los recursos naturales, especialmente a la extracción de la madera, sin respeto alguno, olvidando que tienen sus Jichis, con la única finalidad de ganar dinero a cambio de ello: “Si no hay árboles, no hay animales, tampoco sus dueños... se escapan” (Ignacio Ángel Racua, comunicación personal, 2015).

Si desaparecen los Jichis, desaparecen también parte de nuestras creencias, el respeto, la forma de convivencia y el equilibrio en el monte. Y no es que los dueños y dueñas se escapen, solo que dejamos de creer en ellos.

Mi abuela me contó que cuando una persona abusaba de las bondades del monte, los Jichis se enojaban y castigaban al infractor haciendo que desaparezca o se pierda en el monte, también podía ser atacado por animales salvajes o ser encantado, esto equivale a perder la razón o enloquecer a causa de la materialización de un Jichi, transformado en un hombre, una mujer o algún animal. Cada Jichi tiene un nombre específico, dependiendo

del lugar y forma en la que se manifieste, el respeto o miedo infundado por estas historias hicieron que nuestros antepasados no depredarán la selva como se ve en la actualidad.

...antes nosotros creíamos en el *Baba Chibute*, el dueño del monte, de los animales y todas esas cosas, inclusive el *Mapajo*, que es un árbol así petacudo, tiene su dueño que sabía encantar a la gente que estaban solos, los metía ahí dentro y después de un tiempo los volvía a sacar, sus familiares desesperados lo buscaban, pero ellos sabían que estaban ahí, que un mal día, mala hora lo ha metido ahí dentro y ellos tenían fe de que va aparecer de dos o tres días (Santiago Loayza, comunicación personal, 2013).

Los castigos también se manifestaban en forma de escasez o desaparición de alguna especie animal, vegetal, incluso lagunas, cuyos Jichis se iban cuando las personas comenzaron a envenenar grandes cantidades de agua para obtener más peces:

...aquí vamos a entrar al tema de los Jichis, se iba al lago a envenenar el agua con un bejuco que le llamamos el barbasco, a barbasquear. Y resulta que hoy en día, ese *bairagua*, un lago tan hermoso, *bairagua* le decían porque era azul... no existe *bairagua*, hace años que ha desaparecido precisamente de que con tanto veneno se lo ha debido matar o hacer escapar al Jichi, así como el *bairagua* muchos lagos han desaparecido... (Ignacio Ángelo Racua, comunicación personal, 2013).



**Figura 7.** Laguna Santa Rosa<sup>4</sup>. **Fuente:** Tesis de Loayza (2014: 68).

<sup>4</sup> La laguna Santa Rosa se encuentra a unos kilómetros de la población de Ixiamas, monte adentro, muy pocas personas conocen este lugar por su complicado acceso, sin embargo, todos saben de su existencia y se comenta a cerca del guardián o Jichi que sería una Sicurí (anaconda) que vive dentro del agua.



Otra forma de explotar los recursos de la selva y hacer que los Jichis se escapen fue el *cuereo*<sup>5</sup>, desde la década de los cincuenta hasta los ochenta se aprovechó el conocimiento local sobre el monte para explotar las pieles de animales, entonces sus dueños, los *Jichis*, se enojaron y desaparecieron:

De más jovencito me acuerdo que ya valieron las pieles, tendría yo unos 12 años y empecé a cuerear... Entonces las pieles han mantenido por muchos años, ahí ya me hecho joven hombre y eso era el comercio que se manejaba, el mercado aquí, los rescatadores de cuero, de piel de caimanes, de lagartos, de tigre, tigrecillo, chanco del monte, taitetú, chanco de tropa, todos eso se vendía, todos los cueros, eso teníamos aquí... ahora me arrepiento de haber matado tanto animal solo por dinero (Ignacio Ángelo Racua, comunicación personal, 2013).

Antes, la caza, pesca y recolección tenían sus días, horas, momentos, cada cual acompañado de un ritual que podía ser de índole personal o grupal en el monte, aun con la familia antes de salir a la faena:

Vivíamos en armonía con la naturaleza, vivíamos en comunidad, teníamos nuestras diferencias, pero nunca pasaban a mayores, más allá de unas pequeñas discusiones, se podía decir que vivíamos en paz y armonía con el todo, con la naturaleza, un equilibrio único (Irguen Rosas, comunicación personal, 2013).

Este equilibrio se manifestaba en la economía regida por el sentido de no acumular, principalmente por las condiciones fisiográficas del medio, es casi imposible guardar las cosas (alimentos, ropa, etc.) por mucho tiempo, por el calor y la humedad todo se descompone con facilidad o son presa de los abundantes insectos. Esta necesidad tan visible en otras culturas como las andinas, no era primordial, al contrario, todo debía ser consumido lo más pronto posible y aunque la economía se ha modificado porque casi todos se dedican a la extracción de la madera y existen tecnologías como el refrigerador, que ayuda a conservar alimentos, el rasgo de no acumular pervive entre los tacanas de Ixiamas. Como no se acumula no se deja herencia para los hijos porque todo lo que se tiene es para gastar y vivir en el presente.

Nuestros ancestros tacanas no consideraban el futuro como algo cierto, solamente el pasado y el presente, me parece que este aspecto aún se encuentra entre los originarios y descendientes tacanas de Ixiamas. Al respecto, un inmigrante del altiplano hace una comparación entre las culturas andinas y amazónicas:

...los primeros nativos han tenido que vivir el presente y no el mañana, mientras que la gente del altiplano como no hay riqueza allá: mañana para mi hijo, para mi nieto. Siempre esa visión tiene, para mi hijo estaré comprando, para mi nieto, entonces esta casa voy a estar haciendo, mi ropa más voy a estar alistando, plata más, todo aquello una cosa, otra cosa para los hijos. Pero la

---

5 El cuereo es aquella actividad que involucra la caza de animales como tigrecillos, cocodrilos, serpientes, etc., para quitarles las pieles y luego venderlas para confeccionar cinturones, billeteras, zapatos, etc.

gente de aquí, tus abuelos, tatarabuelos no tenían necesidad porque los animales del monte aquí estaban; si tú quieres carne, te traías... si montón de ropa te guardabas era de balde porque todo el chulupi<sup>6</sup> va a comer... además la gente libertad totalmente tenían... Entonces no hay necesidad de porque estar acumulando las cosas, porque estar buscándose camiones, porque estar buscándose, si la vida está en el bosque, en la naturaleza... (Marta Cañaviri, comunicación personal, 2013).

No se acumula porque las cosas no perduran en el tiempo, no tienen futuro. Para que los productos se consuman en el día o a mediano plazo (arroz, maíz, harina de yuca, etc.) se debía recurrir al trueque. Esta idea está relacionada no solamente, de manera objetiva, a lo material, sino que en la vida misma no existía la idea del futuro como tal, ya que se vivía en un eterno presente, en el hoy y ahora: hoy se caza, se pesca o se recolecta, para el consumo inmediato. Actualmente la idea sigue y se manifiesta en diferentes acciones, por ejemplo, cuando se entra al monte y se saca madera al recibir cierto monto de dinero como paga, se lo gasta lo más rápido posible, no se guarda o ahorra porque “no hay seguridad en lo que pueda pasar “mañana”” (Gustavo Chávez, comunicación personal, 2013).

En los últimos años, con la explotación y comercialización de la madera, grandes empresas se han asentado en el municipio utilizando mano de obra local, cambiando de esta manera no solo la economía, sino también la cosmovisión, ahora no importa que un árbol tenga un Jichi, sino que valga dinero. Hasta hace algunos años atrás se podían encontrar en grandes cantidades árboles como la Mara (caoba), el Cedro o el Roble, ahora son casi inexistentes en la región a causa de su indiscriminada explotación, esto ha ocasionado una grave crisis económica y cultural donde la deforestación es inminente y la reforestación prácticamente nula:

No, reforestación no hay... tres o cuatro años la gente se ha dedicado a reforestar: Mara, Cedro y Roble, toda esa reforestación no sirve, se han muerto. Uno, no han crecido las plantas porque nadie cuida. El monte no es para reforestar es dejarlo así, es un dineral, tienes que tener harta plata para mantener esa planta hasta que sea grande hasta que tome su propia luz y empiece a desarrollar y logre sobrevivir, uno que otro logrará sobrevivir, estoy seguro, pero no es como uno piensa reforestando (Nelson Velásquez, comunicación personal, 2015)

La deforestación es una forma de depredación que afecta al ecosistema en general, provocando no solo la muerte de plantas, sino también la de animales y su respectiva desaparición, además de mermar la cosmovisión de la región.

Estos impactos están relacionados a una “no identificación” con el contexto o su completa desnaturalización<sup>7</sup>; por lo tanto, no existe un entendimiento o una relación

6 Cucarachas

7 Llamo desnaturalización al proceso por el cual las personas dejaron de considerarse parte de la naturaleza. Antes no había una separación entre ser humano y naturaleza, éramos exactamente lo mismo. Esta separación ha dado lugar a la dicotomía: “ser humano vs. naturaleza”, una manera eurocentrista de concebir la vida, donde el hombre debe dominar a la naturaleza.



**Figura 7.** Deforestación en Ixiamas. **Fuente.** Tesis de Loayza (2014: 109).

por parte del individuo con su entorno, razón por la cual explota todos los recursos que puede en pro de su enriquecimiento económico. Esta desnaturalización es un proceso que comenzó hace cientos de años, cuando algunas personas creyeron que dominando su entorno y dejando de considerarse parte de él, podían mejorar sus condiciones de vida. Esto funcionó hasta cierto punto y para determinadas sociedades. Estos impactos dieron lugar a un fenómeno mundial conocido como el calentamiento global, que es el resultado de la sobre explotación de recursos naturales.

Se ha relatado en páginas anteriores que Ixiamas es una población que alberga a personas de muchos universos sociales, con cargas culturales y costumbres propias de sus lugares de origen, estos elementos probablemente expliquen la “no identificación con el contexto que actualmente los rodea”, por ejemplo: un andino no valora los árboles tanto como un amazónico porque en su contexto o en el paisaje altiplánico no existen, por lo tanto, los árboles al no ser parte de su constructo visual y cosmogónico diario no son tomados en cuenta como seres vivos, sino más bien como objetos, “simples palos” (Hilarión Quispe, comunicación personal, 2013), en este caso, un producto para comercializar, sin tomar en cuenta su carácter divino.

Este fenómeno se repite a la inversa, en el caso de las personas que poseen un universo social amazónico y que no encuentran sentido o no entienden la relación animista y armonizadora de los andinos con la Pachamama (Madre tierra), Apus o Achachilas (montañas y cerros), ya que estos no existen en el paisaje selvático, en consecuencia, no son parte de su constructo cosmogónico.

Creo que yo puedo entender estas relaciones, ya que a lo largo de mi vida pude relacionarme y convivir con personas pertenecientes a culturas andinas, tanto como amazónicas, por lo que respeto de la misma manera a las deidades del monte como a las deidades del altiplano (Método AEM).

## A manera de conclusión

Ixiamas se torna en un contexto social interesante por la variedad de universos sociales que coexisten. Esta variedad se explica por la constante y masiva migración de personas que llegan en busca de mejores oportunidades de vida y la encuentran en la explotación de recursos naturales.

Sin duda la migración, el encuentro de culturas, la explotación de recursos y la interacción social han tenido impactos fuertes a nivel social (como el racismo y discriminación) y medioambiental: la indiscriminada tala de árboles, que no solo ocasionó inundaciones en repetidas ocasiones, sino también la pérdida de fauna y flora, con ellos se están perdiendo nuestras costumbres y creencias, al extremo que la creencia en los Jichis, antiguos guardianes, dueños y dueñas de las plantas, animales y personas, va desapareciendo como la idea de que los humanos y natura somos una sola cosa, un solo ser.

La conjunción de varios métodos (AEM) utilizados en esta investigación (Etnografía, Autobiografía, Autoetnografía y Etnografía Multisituada) me han permitido tener un panorama más completo de las relaciones sociales en Ixiamas, y de los impactos sociales y ecológicos de estas relaciones a partir de la necesidad de subsistencia que tienen sus habitantes en su conjunto.

Acerca de compartir mis experiencias debo decir que he sido lo más franca y sincera posible conmigo y con los demás al momento de interactuar, pensar o escribir, por eso considero que los resultados de esta investigación son válidos, reales y fehacientes, y permitirán al lector conocer las realidades, identidades, relaciones interculturales y el contexto o universo social desarrollado en Ixiamas, todo a partir de una persona: yo.

## Bibliografía

- ALDANA, B. 2016. *Auto-etnografía, entre la experiencia y el problema de investigación*. Conjeturas Sociológicas.
- DUMONT, G. 2012. Multiplicidades móviles, dibujo de una pluralidad situacional. (C. B. Madrid, Ed.) Encrucijadas. En: *Revista crítica de Ciencias Sociales*, 66 - 80.
- GLENZA, F. 2007. *El método autobiográfico en el encuentro de un tema de tesis y sus antecedentes*. La Plata: Facultad de Periodismo UNLP.
- IMILAN, W. A. 2007. *La ciudad etnografiable. El problema del objeto en Londres, Chicago y Santiago de Chile*. Serie Documentos N° 2.
- MARCUS, G. E. 2001. *Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal*. *Alteridades* 11 (22), 111-127.
- MENDIZABAL, S. 1932. *Vicariato Apostólico del Beni. Descripción de su territorio y sus misiones*. La Paz.
- VEGA, I. G. 1609. *Comentarios Reales de los Incas (Primera Parte)*. Lisboa: Oficina de Pedro Crasbeeck.

# Las calabazas cerámicas. Imitación de materiales vegetales y culto al agua en la cerámica Tiwanaku de la Isla Pariti

Juan Villanueva Criales<sup>1</sup>

## Resumen

Este texto considera la posibilidad de la existencia de un culto al agua en la ofrenda cerámica Tiwanaku de la Isla Pariti, en la porción menor del lago Titicaca. Lo hace a partir de la descripción e interpretación de un subconjunto de la ofrenda –el denominado “transicional”– cuyos componentes tienden a desplegar formas poco usuales en el canon morfológico Tiwanaku, que son interpretadas como imitaciones o esqueuomorfos de recipientes de corteza de calabaza. Los posteriores desdoblamientos iconográficos desde estos recipientes los vinculan a los otros componentes de este subconjunto, esta morfología acusa influencia de regiones vallunas y amazónicas, cuya iconografía alude constantemente al agua en sus diversas versiones: de vertiente o deshielo, fluvial y pluvial. Desde esta interpretación general, se reconsidera el rol del subconjunto “transicional” –renombrado como subconjunto vegetal– en la ofrenda de Pariti, y se plantean algunas reflexiones finales sobre las influencias interregionales sobre la cerámica pariteña y el carácter abierto de los sistemas técnicos Tiwanaku.

**Palabras clave:** Esqueuomorfismo, iconografía, calabazas, Horizonte Medio y Andes sur centrales.

## Introducción

La imaginería de Tiwanaku (ap. 500 – 1100 d.C.) no abunda en representaciones del mundo vegetal. Por eso, desde épocas tempranas el estudio iconográfico sobre Tiwanaku ha enfatizado más la presencia de motivos antropomorfos y zoomorfos (Agüero et al., 2003; Alconini, 1995; Berenguer, 1998; Makowski, 2001; Posnansky, 1945; Torres, 2004; Villanueva, 2007). Casos excepcionales de representación vegetal incluyen el tratamiento escultórico de ciertos componentes líticos del sitio de Tiwanaku como amarros de juncos de totora (*Thypha sp.*) (Janusek et al., 2013); la aparición de algunas mazorcas de maíz (*Zea mays*) pintadas en la cerámica de Pariti, señalando además parentesco con la formación social Wari (Villanueva, 2007, 2016a); una escultura lítica en forma de papa (*Solanum tuberosum*) (Ponce Sanginés, 1972)<sup>2</sup>; y la representación

---

1 Investigador en Arqueología. Jefe de la unidad de Investigación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Correo electrónico: juan.villanuevacriales@gmail.com.

2 La tradición de crear esculturas líticas portátiles de productos vegetales, específicamente papas, procede de tiempos anteriores a Tiwanaku en la cuenca del Titicaca. De hecho, Portugal Ortiz (1998) refiere el hallazgo de objetos similares para el Formativo Medio (800 – 200 a.C.) en el sitio de Titimani.

de hojas y semillas de *vilca o cebil* (*Anadenanthera corubrina*), como rasgo también compartido con Wari (Knobloch, 2000).

Sin embargo, la sociedad Tiwanaku hizo uso extendido de la madera y las fibras vegetales, destacando la parafernalia inhalatoria compuesta por tabletas e inhaladores de madera. Se ha escrito mucho sobre la materia, especialmente desde San Pedro de Atacama, en el Norte Grande de Chile. Allí, las condiciones de extrema sequedad permitieron la preservación de estos materiales en contextos mortuorios (Torres, 1984, 2004; Llagostera 1992, 2006). Recientes estudios morfológicos detallados sobre estas colecciones permiten definir un estilo altiplánico de tabletas de inhalación (algunas portando iconografía Tiwanaku y otras no), distinguible de aquel propio de San Pedro (Niemeyer et al., 2015). Paralelamente, análisis de materias primas sugieren que las maderas para fabricar tabletas de este estilo habrían provenido de zonas cercanas a la cuenca del Titicaca y no del oasis sanpedrino (Niemeyer, 2013).

La idea de que la escasez de tabletas de madera en la cuenca del Titicaca responde a razones de preservación es apoyada también por esporádicos hallazgos de estos materiales en contextos cerrados de cueva, en los valles del norte y noreste del Titicaca (Capriles, 2002; Cordero, 1967; Loza, 2007; Wassen, 1972) y en el altiplano de Lípez (Albarracín et al., 2014). Lo mismo sucede con otros materiales vegetales, fundamentalmente recipientes de cestería, que se reportan asociados a textiles con iconografía Tiwanaku en un hallazgo de cueva en Pulacayo, Lípez (Agüero, 2007). Tal vez por la naturaleza esporádica y discontinua de la evidencia, el estudio de la cestería ha sido menos minucioso y sistemático que el de las tallas de madera. Sin embargo, un material vegetal que ha recibido aún menos atención que la cestería Tiwanaku –y de los Andes sur centrales en general– son los recipientes de corteza de calabaza, que han sido reportados escasamente, por ejemplo, en el hallazgo de Niño Corín, en Charazani (Cordero, 1967).

Es lógico pensar que los recipientes de calabaza Tiwanaku se hayan degradado al igual que otros materiales orgánicos. De hecho, restos y recipientes de calabaza asociados, influidos o al menos contemporáneos a Tiwanaku han sido documentados en los sitios AZZ-70 y AZ-122 del valle de Azapa, en el norte de Chile (Muñoz, 1980)<sup>3</sup>, lo que hace imposible soslayar la importancia de las cucurbitáceas. Las mismas han sido un alimento de primer orden en las Américas, domesticadas desde tiempos remotos y ampliamente distribuidas (Cutler y Whitaker, 1961); se han identificado ejemplares completos y también semillas en diversas excavaciones, especialmente en Perú y el norte de Argentina (Ravines, 1991; Whitaker, 1983), remontándose su uso alimenticio al menos al 5200 a.C. en la costa de Lima (Ravines, 1991). Sobre su uso como recipiente, en Chile se ha documentado asociado a los momentos tardíos del complejo Chinchorro, anteriores a la fase Quiani (1500 a.C.), incluyendo incluso ejemplares pirograbados (Rivera et al., 1974).

3 Posnansky (1957: Plancha LXI) también presenta ejemplares de calabazas pirograbadas de Chiu-chiu (Calama); aunque señala que una de ellas tiene decoración Tiwanaku, la misma, muy geométrica, podría también pertenecer a otro grupo social de los Andes sur-centrales.

La importancia de las calabazas como recipientes en los Andes prehispánicos también puede identificarse en testimonios etnohistóricos, como el siguiente:

Todas las calabazas sirven a los indios después de secas para diferentes propósitos, el principal es lo de loza, porque de las menores hacen platos y escudillas, y de las mayores porcelanas, ladrillos o bateas y para las vasijas para tener agua y llevarla por los caminos (...) y de las más pequeñas, vasos y jarros en que beben (Cobo, 1653 (1890), Tomo I: 48).

Asimismo, Ravines (1991) recoge abundante información de vocabularios tempranos y crónicas, que denotan una amplia nomenclatura para categorizar a estos frutos y los recipientes obtenidos de los mismos.

Este texto propone un acercamiento indirecto al fenómeno de los recipientes de calabaza desde la cerámica Tiwanaku. La idea de que la cerámica imita calabazas no es nueva, y se encuentra, por ejemplo, en la discusión entre Erwin y Whitaker y Cutler (1967) sobre cerámica mochica. Para su aplicación al caso Tiwanaku, se empleará inicialmente el concepto de esqueuomorfismo. Al respecto, si bien el término nace para describir “decoraciones derivadas de la estructura” (March, 1889, en Frieman, 2010: 34), Gordon Childe reformula el concepto como el de “objeto que imita en un medio formas propias de otro” (Freiman, 2010: 34), concepto que se emplea acá por su neutralidad<sup>4</sup>. Se prefirió emplear este concepto en lugar de otros alusivos a las plantas, como fitomorfismo, porque el esqueuomorfismo permite aludir, mediante la imitación de la forma, no solamente a la materia prima del objeto –el fruto vegetal– sino al recipiente de calabaza con sus implicaciones funcionales, tecnológicas y significativas.

En lo que sigue se ensaya un acercamiento al esqueuomorfismo cerámico - calabaza desde la ofrenda cerámica de la Isla Pariti, de filiación Tiwanaku. Se describirá el contexto y la posición de estos materiales dentro de la estructura general de la ofrenda; luego se expondrán los recipientes esqueuomorfos y las posibles especies vegetales que imitan; y se analizarán los desdoblamientos iconográficos que surgen de estos recipientes y los vínculos que plantean. Finalmente, se realizará una breve discusión e interpretaciones.

## Las calabazas cerámicas de la Isla Pariti

### Contexto y estructura de la ofrenda

La ofrenda cerámica de la Isla Pariti, en la porción menor del lago Titicaca (**Figura 1**), constituye la colección más abundante, diversa y mejor preservada de cerámica Tiwanaku arqueológicamente recuperada. Exhumada por el proyecto Boliviano Finlandés Chachapuma, dirigido por Antti Korpisaari y Jédu Sagárnaga, entre 2004 y 2005, ha

4 Importantes discusiones lidian con el carácter evolucionista que adquiere el término: la imitación permitiría dominar y acostumbrarse gradualmente a tecnologías más “avanzadas” desde tecnologías más “primitivas” (Freiman, 2010). Las mismas no se considerarán aquí en detalle.

sido descrita abundantemente (Korpisaari et al., 2012; Korpisaari y Sagárnaga, 2007; Korpisaari y Pärssinen, 2011; Sagárnaga y Korpisaari, 2005). El contexto consiste en dos grandes pozos votivos, donde se inhumaron restos intencionalmente quebrados de más de 400 ceramios, junto a huesos de más de 30 llamas consumidas, más algunos pequeños ítems líticos y metálicos. El contexto está datado por  $C^{14}$  entre el 900 y 1100 d.C., correspondiendo a la etapa final de Tiwanaku (Korpisaari y Pärssinen, 2011).

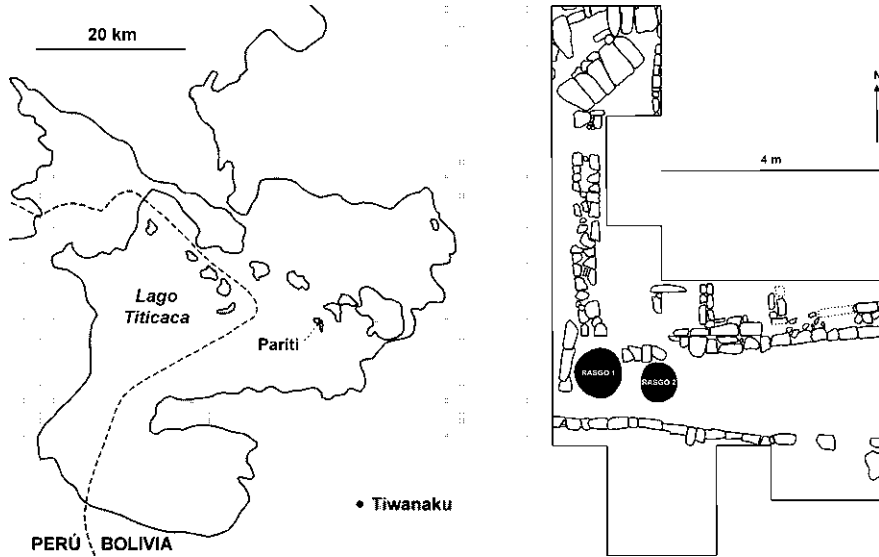


Figura 1. Ubicación de la Isla Pariti. Fuente: plano A. Korpisaari.

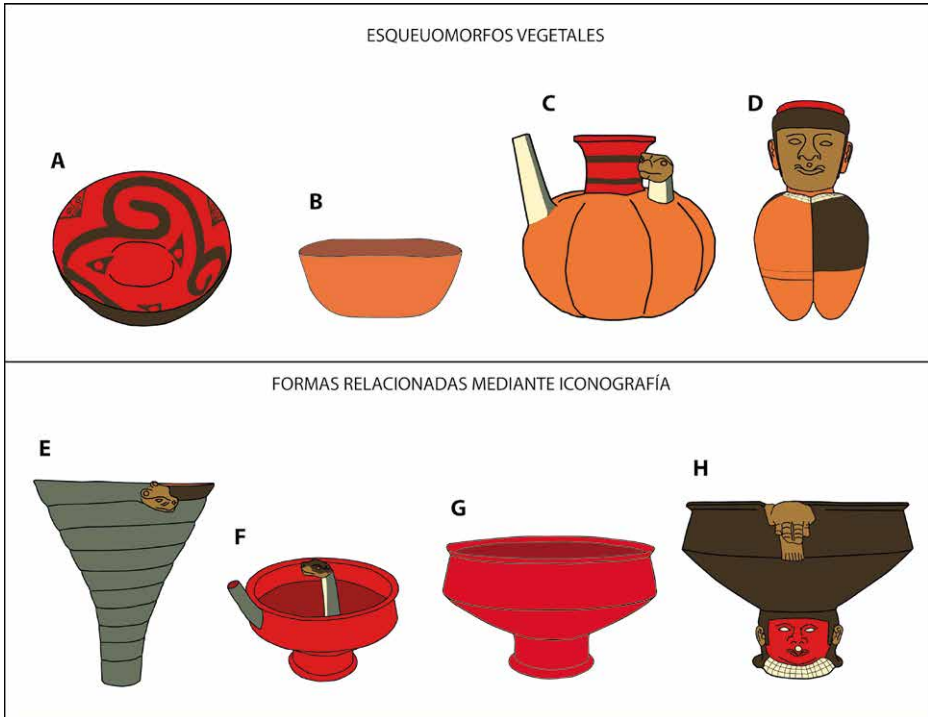
Los análisis morfológicos de la cerámica de Pariti sugieren una función de consumo ceremonial (Korpisaari, 2006; Väisänen, 2008). Al mismo tiempo, los análisis de pastas apuntan a una manufactura altiplánica de todos los materiales (Fernández, 2005), rasgo que resalta su amplia diversidad morfológica e iconográfica.

Se han realizado varias aproximaciones sobre aspectos concretos de la iconografía de la cerámica de Pariti (Mências, 2008; Sagárnaga, 2008; Villanueva, 2007, 2015, 2016a). Asimismo, una interpretación integral del significado de la ofrenda, mediante su subdivisión en cuatro subconjuntos de acuerdo a características morfológicas y cromático-pictóricas (Villanueva y Korpisaari, 2013). Estos subconjuntos son: (1) corporativo o de cerámica común, (2) escultórico, (3) transicional y (4) de *ch'alladores*. Después de la subdivisión, se desarrollaron consideraciones sobre todos los subconjuntos definidos a excepción del transicional, que es el objeto del presente trabajo.

Morfológicamente, el subconjunto transicional tiene sus propias características. Reúne preponderantemente cuatro formas cerámicas (**Figura 2**): (1) vasijas arrañonadas



o *t'inkeros*<sup>5</sup>; (2) vasijas lobuladas o “atomatadas” en sus diversas versiones, con cuello, sin cuello y con cabeza humana; (3) fuentes con pedestal en sus diferentes variantes –rojas sin pitón, rojas con pitón y negras– y (4) *ch'alladores* o vasos embudo con decoración ofidomorfa modelada<sup>6</sup>.



**Figura 2.** Formas del subconjunto transicional de Pariti discutidas en este trabajo. **A.** *Tutuma* cerámica. **B.** *T'inkero* o mate. **C.** Vasija lobulada. **D.** Vasija lobulada con rasgos humanos. **E.** *Ch'allador* ofídico. **F.** Fuente roja con pitón. **G.** Fuente roja sin pitón. **H.** Fuente negra. **Fuente:** elaboración propia.

El subconjunto transicional fue llamado así por incorporar características de los subconjuntos común y de *ch'alladores*. La clave en esta consideración fue su iconografía, dominada por los motivos de cabeza humana y serpiente. Estos motivos fueron leídos como transformaciones respectivas de los íconos de ave y felino, presentes profusamente en el subconjunto de cerámica común. A su vez, las cabezas humanas y serpientes se insertaban en el subconjunto de *ch'alladores*, aunque de modo subsidiario a los motivos de batracios, manos, círculos y animales monstruosos (Villanueva y Korpisaari, 2013).

5 Incluyendo solo a aquellos que portan volutas o motivos de cabeza trofeo, pues aquellos con motivos de cabeza de ave fueron considerados parte del subconjunto de cerámica común.

6 Esta característica –el modelado ofidomorfo– los distingue de los *ch'alladores* pintados, que conforman su propio subconjunto.

Sin embargo, no todas las piezas del subconjunto transicional comparten estos rasgos iconográficos. Las fuentes negras no portan cabezas lobuladas ni serpientes, y por ello su posición fue siempre conflictiva. En algunas interpretaciones, se las asoció con significados el subconjunto de *ch'alladores* pintados por sus engobes negros e imaginería de tierras bajas (Villanueva, 2015). La presente reconsideración de los significados del subconjunto transicional ayudará a definir mejor el sentido de estas piezas, que morfológicamente comparten más similitudes con los restantes tipos de fuente con pedestal. A continuación, se describen los materiales del subconjunto transicional de Pariti.

## Los esqueuomorfos vegetales de Pariti

***Cuenco recurvado.*** Una primera forma con posible esqueuomorfismo vegetal corresponde a una única pieza, un cuenco de bordes muy curvados y base plana estrecha (PRT 00106) (**Figura 3**), cuya forma no se ha documentado en la arqueología de Tiwanaku. Los cuencos tiwanaku tienden a ser de bases más anchas y con menor curvatura en las paredes, y aun así son poco frecuentes; las formas abiertas más comunes en Tiwanaku son las escudillas de bordes rectos y los tazones de paredes hiperboloides (Janusek, 2003). En el caso de este cuenco, pareciera que el alfarero se esforzó por darle una forma casi semiesférica, dejando la mínima superficie de apoyo posible en la base. La pieza tiene engobe exterior negro, donde se aprecian dos repeticiones de un motivo tiwanaku de “decapitador” humano-animal, aunque a diferencia de versiones comunes de este motivo, las características animales de este ser no son felínicas, sino ofídicas (posee cola con crótalo de cascabel, por ejemplo). En su cara interna, de fondo rojo, presenta una sucesión de volutas separadas por cabezas humanas de frente, de modo similar a algunas fuentes rojas grandes que se presentan líneas abajo.



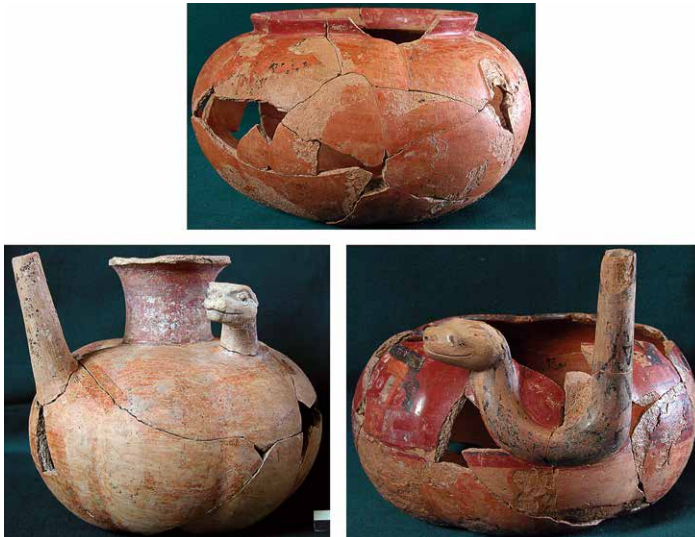
**Figura 3.** Cuenco recurvado de Pariti. **Fotos:** Jédu Sagárnaga.

Las características semiesféricas de este cuenco lo asimilan de inmediato a una *tutuma*, fruto del árbol del tutumo (*Crescentia cujete*). En Perú, Ravines (1991) documenta en

tiempos modernos el uso de los términos “*poto o puco*” en referencia a recipientes para servir y beber cerveza de maíz o chicha. Idéntico uso tienen las *tutumás* hoy en día en las zonas de Bolivia donde la chicha se consume con más fuerza, especialmente en los departamentos de Cochabamba y Chuquisaca, en la región valluna central.

***Vasijas lobuladas.*** Una segunda forma cerámica esquemomorfa de un fruto vegetal en la ofrenda de Pariti es la “*atomatada*” o lobulada. Básicamente, la característica de estos recipientes es que sus superficies están modeladas imitando los lóbulos radiales o gajos de un fruto. La forma lobulada imita de modo inequívoco a un zapallo (*Cucurbita moschata* o *Cucurbita máxima*), fruto que en la actualidad se encuentra en los valles bolivianos orientales en diversos tamaños. El zapallo es consumido como alimento, y de manera menos usual su cáscara seca es empleada como recipiente.

Existen siete piezas con superficie lobulada en la colección pariteña, aunque no son exactamente iguales (**Figura 4**). Cuatro conforman pares, uno de ellos (PRT00214 – PRT00265) es el que más se asemeja a un fruto de calabaza cortado, produciendo un recipiente achatado con seis lóbulos y paredes restrictas. La pasta es naranja sin engobar en la mitad inferior y en la superior lleva una franja roja con cabezas humanas pintadas; y adosada a la pared externa, una pequeña serpiente modelada, cuya cola da forma a un pitón. En el caso del otro par (PRT00166 – PRT00266), sus cuatro lóbulos son especialmente alargados y dispuestos verticalmente, de modo que la base de la pieza es tetrápode por los finales aguzados de los lóbulos. Estas piezas son de color naranja de la pasta, con dibujos geométricos lineales en negro, y algunos paneles negros completos. Tienen pitón y un cuello de botella, que en realidad figura la cabeza de un personaje humano con un collar de placas blancas. A este último rasgo se retornará más adelante.



**Figura 4.** Ejemplos de piezas lobuladas o “*atomatadas*” de Pariti. **Fotos:** Jédu Sagárnaga.

Las otras tres piezas no conforman pares. La primera (PRT00332) es igualmente alargada y de base tetrápode, formada por cuatro lóbulos, pero tiene cuello hiperboloide engobado en rojo. El resto de la pieza presenta rojo en la base y una alternancia de paneles rojos, negros y de color naranja de la pasta en la mitad superior. Tiene pitón, modelado y pintado en forma de una serpiente adosada a la cara externa del ceramio.

La segunda pieza (PRT00355) es de seis lóbulos y de proporciones achatadas, similares a las del primer par descrito líneas arriba: llevaba pitón, aunque el mismo se ha perdido, y un corto cuello engobado en rojo, el resto de la pieza es de color naranja de pasta sin engobe y sin pintura.

La tercera pieza (PRT00353) es de tamaño algo mayor e igualmente figura un recipiente achatado, de seis lóbulos, de color naranja de pasta sin engobe. Presenta pitón, una aplicación en forma de cabeza de serpiente que nace de un hombro de la pieza, un cuello hiperboloide largo y estrecho, y engobe rojo con franjas blancas y negras.

Una característica de estas piezas es que la superficie que imita la corteza de zapallo se deja casi siempre sin engobe; son los aditamentos no pertenecientes al ámbito vegetal, sino al cerámico –cuellos y pitones– los que están engobados, usualmente con rojo. La otra característica es que presentan frecuentemente accesorios modelados con imágenes ofídicas.

***T'inkeros.*** Los *t'inkeros* son recipientes irrestrictos de bordes rectos, con base convexa<sup>7</sup>. Su principal característica es que la boca de la pieza presenta dos depresiones centrales, dándole –vista en perspectiva sagital– una apariencia de doble círculo u “8”. Existen un total de 46 *t'inkeros* en la colección de Pariti; son, igualmente, una forma escasamente documentada por la arqueología de Tiwanaku, no figurando como una forma típica en ninguna sistematización morfológica existente (Alconini, 1995; Bennett, 1934; Posnansky, 1957; Janusek, 2003). En varias publicaciones iniciales sobre el hallazgo de Pariti estas piezas recibieron el nombre de “arriñonadas”, siguiendo el manual de clasificación de Ponce Sanginés (Sagárnaga y Korpisaari, 2005); el nombre *t'inkero* se ha documentado etnográficamente para estas piezas y se desarrolla unos párrafos más abajo.

Los *t'inkeros* presentan tamaños e iconografías diversas. De hecho, doce de ellos poseen engobes negros e iconografía polícroma variada, cuya temática –manos, círculos, volutas multicolores, animales monstruosos– los vincula más al subconjunto de *ch'alladores* pintados (Villanueva, 2015). Otras siete piezas están engobadas en rojo y presentan motivos escalonados rematados en aves similares a los tazones hiperboloides; por esta característica, se consideran usualmente parte del conjunto común o corporativo (Villanueva y Korpisaari, 2013).

---

7 Existen en la colección de Pariti tres casos de *t'inkeros* con bases planas.

El resto de los *t'inkeros* pertenece más claramente al subconjunto transicional (**Figura 5**). Se dividen en tres grupos: (1) nueve piezas (PRT00191, 00192, 00196, 00210, 00211, 00372, 00373, 00495 y 00496) con iconografía de cabezas humanas o cabezas trofeo, que pueden llevar engobe rojo completo, pero que más usualmente son de color naranja de pasta sin engobe, con una franja roja superior donde se dispone la iconografía. (2) Siete piezas (PRT00193, 00201, 00202, 00205, 00207, 00209 y 00404) de color naranja de pasta sin engobe, con dibujos lineales de volutas, círculos, espirales o volutas escalonadas en negro. (3) Ocho piezas de diversos tamaños (PRT00107, 00108, 00189, 00198, 00199, 00200, 00371 y 00374) que presentan, en ambas superficies, una decoración cuadripartita en grandes paneles: dos de color naranja de pasta sin engobe, y dos rojos. (4) Dos piezas (PRT00204 y 00375) de color naranja de pasta sin engobe y sin pintura alguna, y una pieza (PRT00493) con base de color naranja de pasta sin engobe y pintura de color marrón grisáceo en la parte superior, con una textura lograda con naranja y negro; esta inusual pieza lleva, adosada a la pared externa, un cuello y una cabeza de ave no identificada.



**Figura 5.** *T'inkeros* del subconjunto transicional de Pariti. Arriba y abajo izq. *T'inkeros* con volutas. Abajo der. *t'inkero* inusual con engobe texturado y cabeza de ave. **Fotos:** Sagárnaga.

Se propone que estos *t'inkeros* son esquemomorfos de recipientes de *poro*, *porongo* o mate (*Lagenaria siceraria*). Es conocido que los frutos del mate son empleados actualmente en artesanía, especialmente en el Perú (Ravines, 1991), para fabricar recipientes burilados y pirograbados o maracas. Son también el recipiente tradicional para el consumo de la yerba mate, y con el nombre de *pulu* o *pululu*, se emplean todavía para el transporte de agua en algunas regiones andinas.

Una característica de los frutos de *Lagenaria siceraria* es su forma irregular, pudiéndose cortar en varias direcciones para confeccionar artefactos diversos, entre ellos recipientes parecidos a los *t'inkeros* cerámicos de Pariti. Un estudio central a la hora de considerar estas piezas cerámicas es la etnoarqueología de Varinia Varela (2002) entre alfareros aimaras de Toconce, en el norte de Chile. Ella reporta la producción y uso de una pieza cerámica arriñonada que los propios alfareros denominan *mate* o *t'inkero*. Se emplea para contener líquido, plumas y otros en ceremonias como el cabo de año y, notablemente, la limpia de canales de agua. Su nombre proviene de *t'inka*, la acción ceremonial de ofrecer líquido mediante una aspersión. Recipientes arriñonados también han sido recuperados en el contexto etnográfico de Santa Ana de Chipaya (Oruro), donde son empleados también con fines rituales (Freddy Taboada, com. pers., 2017.), aunque en este caso el par de piezas están talladas en madera (Condarco, 2017).

Aunque no se han encontrado *t'inkeros* de calabaza en contextos Tiwanaku, si se ha reportado uno en contexto arqueológico, en las cuevas de Alcaya, en el altiplano de Oruro (Carola Condarco com. pers, 2016.). *T'inkeros* cerámicos prehispánicos existen en el Museo Antropológico de la Universidad de San Francisco Xavier, en Chuquisaca, y en el Museo de Samaipata, en Santa Cruz (Luis Calisaya, com. pers., 2017).

Al igual que las vasijas lobuladas, la mayoría de los *t'inkeros* poseen gran parte de la superficie de color naranja de pasta sin engobe, cuando estas superficies llevan pintura, la misma es siempre lineal, geométrica y en forma de volutas, espirales y otros motivos curvilíneos, de color negro o como máximo negro y guindo. Esto es especialmente llamativo en relación con el canon estilístico de Tiwanaku, basado en engobes rojos profundos y pintura policroma y rectilínea, con motivos escalonados y figurativos zoomorfos y antropomorfos. Es una hipótesis que esta pintura lineal negra sobre pasta naranja sea un esqueuomorfo de la técnica decorativa más comúnmente empleada en recipientes de calabaza: el pirograbado. Sin embargo, esta idea espera nuevos datos —específicamente, recipientes de calabaza Tiwanaku pirograbados con tales motivos— para su confirmación.

En todo caso, iconografía ofídica y con motivos de cabezas humanas y volutas, son rasgos comunes en los esqueuomorfos de *tutumás*, zapallos y mates que acaban de ser descritos al interior de la ofrenda cerámica de Pariti. A continuación, se revisarán otros soportes cerámicos de la ofrenda, que se vinculan a estas piezas a través de su iconografía.

## Desdoblamientos iconográficos desde la cerámica vegetal

***Cabezas humanas y volutas.*** Existen otras formas cerámicas del conjunto de Pariti, además de vasijas lobuladas y *t'inkeros*, que despliegan motivos de cabeza humana y volutas. Una de ellas son los vasos *keru* del subconjunto de cerámica común, donde el anillo o *torus* superior está casi siempre pintado con una banda de cabezas humanas. Sin embargo, estas no son el motivo principal de la pieza, sino que el registro inferior, más



amplio, presenta combinaciones de íconos aviarios y felínicos (Villanueva, 2007, 2016a). Una banda de cabezas trofeo aparece también, excepcionalmente, en algún *ch'allador* de pequeño tamaño. En cuanto a las volutas, existen dentro del subconjunto de *ch'alladores* varias piezas decoradas a base de sucesiones de franjas de volutas; las mismas se diferencian de aquellas visibles en los *t'inkeros* por su carácter policromo, empleando además de negro y naranja rojo, rosa, amarillo, gris y guindo, sobre fondos de diversos colores.

La forma de fuente con pedestal, también escasamente documentada en el repertorio Tiwanaku, es la única de la ofrenda de Pariti que emplea profusamente motivos de cabezas humanas y volutas o espirales lineales. Existen dieciséis ejemplares y, a excepción de uno (PRT00345, que no lleva ninguna aplicación de pintura), todos despliegan cabezas y volutas. Para ordenar mejor la información, se separan las nueve fuentes grandes y sin pitón, de las seis pequeñas y con pitón (**Figura 6**).



**Figura 6.** Ejemplos de fuentes rojas de Pariti. Arriba, fuentes grandes sin pitón. Abajo, fuentes con pitón. **Fotos:** Sagárnaga.

Las fuentes rojas sin pitón llevan alternativamente: (1) motivos de doble espiral (PRT00079) o sucesiones de volutas escalonadas (PRT00301, 00346, 00527) en negro, blanco o amarillo sobre engobe rojo. (2) Sucesiones de volutas, entre las cuales se ubican cabezas frontales, triangulares, de aves o seres humanos (PRT00347, 00348, 00349, 00531), en negro o negro y amarillo sobre rojo; uno de los casos tiene también motivos de volutas y rostros al interior, de modo similar a la *tutuma* cerámica descrita anteriormente. (3) Sucesiones de cabezas trofeo pintadas en amarillo, gris y negro sobre engobe rojo (PRT00525), a la manera de los *t'inkeros* y vasijas lobuladas.

En cuanto a las fuentes rojas con pitón, llevan: (1) sucesiones de dobles espirales o volutas con escalonados, en negro sobre fondo rojo (PRT00151, 00152, 00315, 00526). (2) Sucesiones de cabezas trofeo pintadas sobre fondo rojo (PRT00147, 00150), a la manera de los *t'inkeros* y vasijas lobuladas.

***Motivos ofídicos.*** Los vínculos entre las fuentes rojas con pitón y los esqueuomorfos vegetales no se restringen a la iconografía de volutas y cabezas trofeo, sino que se asientan también en la presencia profusa de motivos serpentiformes. Con la excepción de la pieza PRT00526 y posiblemente de la PRT00150 (cuyo pitón no se ha recuperado), todas estas fuentes presentan serpientes modeladas de una u otra manera, sea partiendo del pitón y adosada al exterior de la pieza (PRT00147), pintada sobre el pitón y luego enroscada (sin verse la cabeza) alrededor del pedestal (PRT 00151, 00315), o pintada sobre el pitón y luego emergiendo la cabeza, como aplicación modelada, desde el interior de la pieza (PRT00152).

Las otras piezas asociadas al motivo ofidomorfo son los doce *ch'alladores* o vasos embudo (**Figura 7**) (PRT00142, 00143, 00144, 00145, 00146, 00276, 00277, 00278, 00281, 00312, 00313 y 00314), cuyas paredes figuran a una serpiente enroscada sobre sí misma, con el crótalo de cascabel en la base y la cabeza sobre el borde. En algunos casos esta cabeza tiene rasgos ofídicos, y en otros adquiere características felínicas. Aparte de las piezas mencionadas, los motivos ofídicos solo se repiten en dos *ch'alladores* pintados, donde la serpiente tiene un rol subsidiario: actúa como una banda que separa registros iconográficos más amplios con animales monstruosos u otros. Debe notarse que los vasos embudo con serpientes son inusuales en Tiwanaku; uno de los ejemplares conocidos, del Museo R.P. Gustavo Le Paige en San Pedro de Atacama (Goldstein y Rivera 2004), está tallado en madera.



**Figura 7.** Dos *ch'alladores* ofídicos de Pariti.  
**Fotos:** Sagárnaga.



***La cabeza del “Gordito”.*** Entre las piezas lobuladas se describió a un par de ceramios con una cabeza humana modelada (PRT00166 – PRT00266). Esta cabeza tiene las características de un personaje que también plantea conexiones con otras piezas de Pariti. Principalmente, con cuatro piezas del subconjunto escultórico que fueron denominadas “Gorditos”: botellas alargadas con pitón posterior, que figuran a un ser humano de cuerpo completo en posición sedente, con los brazos apoyados sobre un vientre voluminoso. El cuello de la pieza figura la cabeza del personaje, cuyas características resaltantes son patillas, un tembetá o botón labial sobre el labio superior, y un collar de placas blancas.

Este rostro, que se repite en las piezas lobuladas ya descritas, también conecta a estos ceramios con un último grupo de fuentes con pedestal: las fuentes grandes de engobe negro, caracterizadas porque sus superficies no presentan motivos pintados. Tres de estas fuentes (PRT00308, 00309 y 00529) presentan, en sus pedestales, el rostro de “Gordito” con patillas, tembetá superior y collar de placas. A su vez, muestran adosada al borde una aplicación plástica. Aunque en dos casos esta aplicación no se ha podido recuperar en la excavación, en el tercero representa claramente a un felino (**Figura 8**).



**Figura 8.** Izq: Vasija lobulada con cabeza de “Gordito” (foto: Korpisaari). Centro: Efigie de “Gordito” (foto: Sagárnaga). Der.: Fuente con cabeza de “Gordito” en el pedestal (foto: Korpisaari). Nótese las similitudes en los rasgos faciales del personaje.

Las asociaciones de estas piezas –y por tanto del “Gordito”– con regiones de yungas orientales o tierras bajas son visibles en el par de *ch'alladores* pintados de tubos cruzados PRT00340-00341. En ellos, un felino atigrado de seis patas, sostiene por los cabellos a un humano más pequeño. Ambos portan el mismo collar de placas blancas que los “Gorditos”, elemento que aparece también sobre el borde de una fuente roja sin pitón (PRT00349) (**Figura 9**).



**Figura 9.** Otras apariciones del collar de placas blancas del “Gordito”. Izq. *Ch'allador* de tubos cruzados (foto: Sagárnaga). Arriba der.: desplegado de un motivo de dicha pieza (dibujo: Villanueva). Abajo der.: borde de fuente roja (foto: Sagárnaga).

Pero esta relación se refuerza, además, por la presencia en Pariti de otras seis fuentes negras, que ya no llevan el rostro del “Gordito” en el pedestal. Sin embargo, tres de ellas (PRT00530, PRT00186 y PRT00504) presentan aplicaciones plásticas en los bordes que hacen referencia a seres de tierras bajas: un ser humano con tembetá en el labio superior, un mono araña y un oso de anteojos o *jukumari* (**Figura 10**). Las otras tres (PRT00364, 00414 y 00524) no llevan ninguna aplicación.

Finalmente, una pieza similar en ciertos aspectos a las fuentes con pedestal es la PRT00528. En esta fuente con pitón y aplicación plástica no recuperada, el pedestal es una cabeza de “Gordito”, aunque sin patillas ni collar. El cuerpo superior de esta pieza –el recipiente de la fuente– no tiene la forma de paredes angulosas de los ejemplares ya descritos, sino una forma de cuenco esférico muy restricto, similar hipotéticamente a la de un fruto de *tutuma* cortado solo en una pequeña porción superior; de ser ese el caso,

se integraría al grupo de esqueuomorfos de calabazas. Su superficie, con engobe marrón grisáceo texturado en negro y naranja, es similar a la del *t'inkero* PRT00493, ya descrito.



**Figura 10.** Izq. Dos fuentes negras de Pariti con aplicaciones modeladas de animales de tierras bajas. Der. Fuente esférica con rostro similar al de “Gordito” en el pedestal (fotos J. Sagárnaga).

## Discusión e interpretaciones

### El subconjunto vegetal de Pariti y sus alusiones al agua

Este escrito sugiere, desde la morfología de un subconjunto de ceramios de la ofrenda de Pariti, la existencia de un fenómeno de esqueuomorfismo alfarero, donde varias formas cerámicas inusuales en el canon Tiwanaku –cuencos semiesféricos, vasijas lobuladas o *t'inkeros*– imitan recipientes similares elaborados a partir de la corteza de *tutumas*, zapallos y mates. Algunas referencias etnográficas y etnoarqueológicas sitúan a piezas similares en contextos de bebida ceremonial y festejo, con algunas referencias, en el caso de los *t'inkeros* de Toconce, al ritual de limpia de canales. Cabe recordar que, en sus usos más antiguos y aún hoy en algunas comunidades altiplánicas, el recipiente de calabaza se utiliza para el transporte de agua.

Los desdoblamientos iconográficos desde la imaginería de estos esqueuomorfos – volutas, cabezas humanas y serpientes– ligan a estos esqueuomorfos con otras piezas como los *ch'alladores* ofídicos y las fuentes rojas con pitón, donde el motivo de serpiente tiene una amplia presencia. Nuevamente la ligazón semiótica es con aspectos acuáticos, en tanto la serpiente es concebida desde la etnografía andina como un río (Sánchez et al., 2016).

Finalmente, el rostro humano del “Gordito” conecta a los esqueuomorfos con un conjunto de imágenes –animales de tierras bajas– y formas –fuentes de color negro– que aluden a las regiones yungueñas o amazónicas. La relación semiótica con el agua se basa en el carácter húmedo de las tierras bajas, desde donde arriba la lluvia a las regiones altiplánicas.

En rigor, la relación con las tierras bajas está planteada indécicamente por los propios esqueuomorfos de calabaza: *tutumás*, zapallos y mates proceden necesariamente de los valles o llanos orientales. También es posible que una relación con estas regiones esté insinuada por las influencias estilísticas que, desde los repertorios cerámicos de las sociedades de esas regiones, se integran a la ofrenda de Pariti. A diferencia del subconjunto corporativo, que reúne formas cerámicas “típicas” de Tiwanaku (vasos *keru*, vasos con rostro frontal modelado o prosopomorfos, tazones, escudillas de bordes rectos, botellas), el subconjunto “transicional” reúne formas escasamente conocidas en Tiwanaku y en sus predecesores en la cuenca del Titicaca, como Pukara o Chiripa (Janusek, 2003).

Como se indicó líneas arriba, ejemplos de *t'inkeros* cerámicos prehispánicos existen en el Museo Antropológico de Sucre y han sido reportados en las cercanías de Samaipata, en los valles occidentales de Santa Cruz. Las formas lobuladas, a su vez, son una característica temprana de la cerámica “Yampara Antigua”, de los valles chuquisaqueños, que Ibarra Grasso y Querejazu Lewis (1986) ubican como contemporánea de Tiwanaku y que perviven en manifestaciones posteriores de Yampara (Villanueva, 2015). Algo similar sucede con los vasos embudo o *ch'alladores*: la forma pronunciadamente hiperboloide de estas piezas en Pariti –inusual en el resto del repertorio Tiwanaku– encuentra sus símiles más cercanos en ejemplares Mojocoya del sur de Cochabamba y norte de Chuquisaca (Branisa, 1957; Ibarra Grasso, 1957).

Las fuentes con pedestal, con punto de inflexión cercano al borde y paredes restrictas, tampoco son formas comúnmente altiplánicas, pero se reportan con cierta frecuencia en colecciones procedentes de la Amazonía<sup>8</sup>. Una fuente de este tipo, con decoración incisa en el pedestal, es reportada tempranamente en Guarayos (Santa Cruz) por Nordenskiöld (1913). Un análisis más puntilloso de la colección recuperada por Nordenskiöld muestra ejemplares de este tipo de fuentes, incluso con aplicaciones plásticas en el borde, procedentes del río Iténez – Guaporé, en la Amazonía norte, departamento del Beni

8 En la colección de Pariti las fuentes negras con animales de tierras bajas son las que poseen las paredes de la porción superior del cuerpo particularmente inclinadas hacia dentro, de modo similar al de las fuentes amazónicas. En cambio, las fuentes rojas tienen esa porción superior del cuerpo menos inclinada, casi cilíndrica.

(Jaimes, 2011). Otros fragmentos de este tipo de fuentes son consignados por Posnansky (1957) como procedentes de Riberalta, en la confluencia de los ríos Beni y Madre de Dios al norte del departamento del Beni. Los mismos llevan incluso aplicaciones plásticas en el borde que parecen retratar osos o simios.

En suma, este subconjunto “transicional” alude fuertemente a regiones de valles orientales y Amazonía, a veces lo hace mediante la iconografía o por imitación de cerámicas oriunda de estas regiones, y otras evoca estas regiones a través del esqueuomorfismo de materiales vegetales típicos de las mismas<sup>9</sup>.

Las referencias etnográficas sobre el uso de calabazas o sus esqueuomorfos en el transporte de agua, la bebida y el culto a los canales, la iconografía ofídica de gran parte de los ceramios de este subconjunto, y su constante evocación de las tierras orientales, completan un horizonte semiótico que parece hablar del agua en sus diversas formas. A través del uso de *t'inkeros* en la limpia de canales, sobre las fuentes de agua de manantial y de deshielo cordillerano; a través de la iconografía serpentina, de las aguas fluviales; y a través de la alusión a las tierras amazónicas, de la lluvia procedente del oriente húmedo.

### **El subconjunto vegetal al interior de la ofrenda de Pariti**

En anteriores trabajos se sustentó la idea de que el subconjunto de cerámica corporativa o común de Pariti está constituido por formas usadas comúnmente en Tiwanaku para la interacción comensalista, pensada como una política estatal (Janusek, 2005). Su iconografía se basa en movimientos de separación, yuxtaposición, hibridación y fusión de dos animales con significados atmosféricos de las regiones andinas, como el gato montés y el águila, que terminan constituyendo imágenes como la del personaje frontal de báculos, tan propia de la materialidad Tiwanaku (Villanueva, 2007, 2016a).

Por otro lado, el subconjunto escultórico es un retrato detallado, vívido, de las relaciones interétnicas y de género al interior de la sociedad Tiwanaku (Villanueva 2016b), así como un testimonio de la cercanía de esta sociedad con ciertas especies de animales productivos, fundamentalmente llamas y patos (Callizaya, 2016).

El subconjunto de *ch'alladores* pintados se ha interpretado como alusivo a conceptos relacionados al pasado, por portar reinterpretaciones de iconografía de origen Formativo. Su estructura deliberadamente desordenada y sus motivos de híbridos animales diversos, recuerdan al concepto andino del mundo de abajo. Estos ceramios sirven para la interacción directa –a través de la forma de “embudo” de los *ch'alladores*– con ese subsuelo, a la vez lugar de lo muerto y de la generación de la vida.

9 Al respecto, cabe notar que el subconjunto escultórico de Pariti también hace referencia a estas regiones orientales, a través de la representación de seres humanos y animales (Korpišari et al., 2009; Sagárnaga, 2014a, 2014b).

La caracterización del subconjunto transicional de Pariti a lo largo de este texto, le otorga un rol distintivo al interior de la ofrenda. Sus rasgos morfológicos e iconográficos lo vinculan consistentemente con el agua en sus diversas formas, destacando la evocación de regiones orientales. Esto permite, además de rebautizar como “vegetal” a este subconjunto, interpretar la existencia de aspectos relativos a un culto al agua en la ofrenda de Pariti.

## Conclusiones

A lo largo de este texto se ha sugerido que el subconjunto “transicional”, rebautizado como “vegetal”, de la colección de Pariti, sirvió para comunicar sentidos relacionados con un culto al agua, a través de referencias esquemomórficas a recipientes de calabaza, a alusiones al agua de origen fluvial, a vínculos iconográficos y estilísticos con las regiones de valles húmedos y llanos amazónicos. Estas características le dan a este subconjunto un carácter distintivo al interior de la ofrenda de Pariti, complementando los sentidos y funciones desplegados desde los otros subconjuntos: común o corporativo, escultórico y de *ch'alladores*.

Asimismo, este subconjunto otorga a Pariti un rol distintivo al interior del repertorio material conocido para Tiwanaku. Salvo excepciones, las formas cerámicas discutidas en este trabajo son poco comunes en otros contextos Tiwanaku. De hecho, Tiwanaku tiende a incorporar materias vegetales a su cerámica desde la representación iconográfica y no desde el esquemomorfismo de recipientes vegetales. Es interesante notar que, en Pariti, las representaciones de plantas como el maíz o el sebil no aparecen sobre formas cerámicas vegetales, sino sobre formas del conjunto común o corporativo (*kerus*, escudillas, botellas, etc.). Los vegetales representados son de especies que se consumen, sobre todo con fines rituales, y parecen pertenecer a un ámbito distinto al de estas calabazas usadas como recipiente.

Este trabajo permite, también, abrir la reflexión acerca de dos tópicos importantes. Primero, el de las relaciones interregionales desde y hacia Tiwanaku en tiempos de la ofrenda de Pariti. La cerámica de Pariti ha sido manufacturada por manos altioplánicas, como sugieren los análisis de pastas y otros rasgos técnicos. Sin embargo, este subconjunto vegetal en específico permite notar una serie de vínculos no solo iconográficos, sino estilísticos entre la cerámica pariteña y cerámica de regiones de valles interandinos orientales y llanos amazónicos. Vasijas lobuladas, *t'inkeros*, *ch'alladores* y fuentes con pedestal son piezas comunes en el repertorio cerámico de esas regiones desde tiempos pre-Tiwanaku, y por tanto reflejan una efectiva influencia de sus tradiciones cerámicas sobre la de Pariti. Desde luego, la índole de estas relaciones interregionales queda por ser discutida. Sin embargo, esta influencia socava la clásica asunción de que Tiwanaku es un “centro” desde donde las innovaciones se contagian hacia las “periferias” (Kolata, 1986; Ponce Sanginés, 1972), reconociendo los aportes de otras regiones en la construcción de la materialidad Tiwanaku.

La segunda reflexión que parte desde este trabajo tiene que ver con la consideración de la cerámica como una tecnología “cerrada”. Son abundantes e interesantes los recuentos y análisis realizados sobre cerámica Tiwanaku (Alconini, 1995; Burkholder, 2001; Janusek, 2003; Rivera, 2003). Sin embargo, en ellos se asume siempre que la cerámica se desarrolla autónomamente a partir de un conjunto predefinido y permanente de recursos técnicos. No hemos llegado aún a plantearnos si ciertos gestos técnicos, morfologías, aspectos cromáticos y de textura, de iconografía y de diseño pueden haber sido incorporados a la cerámica desde otros dominios materiales como la textilería, escultura, orfebrería o tallado en piedra y viceversa. Este trabajo ha empleado el concepto de esqueuomorfismo, precisamente, para dar cuenta de las posibilidades imitativas entre repertorios técnicos y materiales, un paso analítico que excede la sola identificación del material de origen como una planta o vegetal. De esta manera, este texto pretende constituirse en un breve aporte en la dirección de considerar a la cerámica como componente de sistemas técnicos más abiertos y en relación mutua.

## Agradecimientos

El autor agradece ante todo a la comunidad de Isla Pariti y a los directores del proyecto Chachapuma, Jédu Sagárnaga y Antti Korpisaari, por el constante apoyo en la realización de estas indagaciones iconográficas sobre esta fascinante colección. Asimismo, a la edición de los Anales de la RAE 2017 y al evaluador anónimo de una primera versión de este trabajo, por sus constructivos aportes.

## Bibliografía

- AGÜERO, Carolina. 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, Carolina, Mauricio URIBE y José BERENGUER. 2003. La Iconografía Tiwanaku: el caso de la Escultura Lítica. *Textos Antropológicos* 14(2): 47-82.
- ALBARRACÍN, Juan, José CAPRILES y Melanie MILLER. 2014. Transformación de la práctica ritual e interacción social en la periferia de Tiwanaku. *Chachapuma* 6: 58-66.
- ALCONINI, Sonia. 1995. *Rito, Símbolo e Historia en la Pirámide de Akapana, Tiwanaku. Un análisis de cerámica ceremonial prehispánica*. Editorial Acción, La Paz.
- BENNETT, Wendell. 1934. *Excavations at Tihuanacu*. Anthropological papers of the American Museum of Natural History XXXIV, part III, Nueva York.
- BERENGUER, José. 1998. La iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 7: 19-38.
- BRANISA, Leonardo. 1957. Un nuevo estilo de cerámica precolombina de Chuquisaca: Mojocoya tricolor. En:



*Arqueología Boliviana. Primera Mesa Redonda* (editado por Carlos Ponce Sanginés), pp. 289-320. Biblioteca Paceña – Alcaldía Municipal, La Paz.

BURKHOLDER, Jo Ellen. 2001. La Cerámica de Tiwanaku: ¿qué indica su variabilidad? *Boletín de Arqueología PUCP* (5): 217-250.

CALLIZAYA, Isaac. 2016. Los nombres locales de las aves en la isla Pariti. *Anales de la Vigésimo Novena Reunión Anual de Etnología*, pp. 41-68. MUSEF, La Paz.

CAPRILES, José. 2002. Intercambio y uso ritual de fauna pro Tiwanaku. Análisis de pelos y fibras de los conjuntos arqueológicos de Amaguaya, Bolivia. *Estudios Atacameños* 23: 33-51.

COBO, Bernabé. 1653 (1890). *Historia del Nuevo Mundo*, Tomo I. Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla.

CONDARCO, Carola. 2017. *Fibras Vivas. La colección de maderas y cestería del Museo nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. MUSEF, La Paz.

CORDERO, Gregorio. 1967. Valioso testimonio arqueológico en Niño Corín – Charazani. *Khana X* (38): 139-144.

CUTLER, Hugh y Thomas WHITAKER. 1961. History and distribution of the Cultivated Cucurbits in the Americas. *American Antiquity* 26 (4): 469-485.

FERNÁNDEZ, María Soledad. 2005. Informe preliminar de análisis cerámico de escudillas y tazones. Informe inédito, Proyecto Arqueológico Chachapuma. La Paz.

FRIEMAN, Catherine. 2010. Imitation, identity and communication: the presence and problems of skeuomorphs in the Metal Ages. En: *Lithic technology in metal using societies* (editado por Berit Valentin Eriksen), pp. 33-44. Jutland Archaeological Society, Højbjerg.

GOLDSTEIN, Paul, y Mario RIVERA. 2004. Arts of greater Tiwanaku. An expansive culture in historical context. En: *Tiwanaku. Ancestors of the Inca* (editado por Margaret Young-Sánchez), pp. 150-185. University of Nebraska Press, Lincoln.

IBARRA GRASSO, Dick. 1957. Nuevas culturas arqueológicas de los antiguos indígenas de Chuquisaca, Potosí y Tarija. En: *Arqueología Boliviana. Primera Mesa Redonda* (editado por Carlos Ponce Sanginés), pp. 321-342. Biblioteca Paceña – Alcaldía Municipal, La Paz.

JAIMES, Carla. 2011. La cerámica de los afluentes del Guaporé en la colección de Erland von Nordenskiöld. *Zeitschrift für Archäologie Außereuropäischer Kulturen* 4: 311-340.

JANUSEK, John Wayne. 2003. Vessels, Time, and Society: Toward a Ceramic Chronology in the Tiwanaku Heartland. *En Tiwanaku and its Hinterland: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization 2: Urban and Rural Archaeology* (editado por Alan Kolata), pp. 30-91. Smithsonian Institution Press, Washington y Londres.

-----, 2005. Consumiendo el Estado: política comensalista en una antigua entidad política andina. *Textos Antropológicos* 15(2).

JANUSEK, John, Patrick WILLIAMS, Mark GOLITKO y Carlos LEMUZ. 2013. Building Taypikala: Telluric Transformations in the Lithic Production of Tiwanaku. En *Mining and Quarrying in the Andes: Sociopolitical, Economic, and Symbolic Dimensions* (editado por Nicolas Tripcevich y Kevin Vaughn), pp. 65-98. Springer, Nueva York.

KNOBLOCH, Patricia. 2000. Wari Ritual Power at Conchopata: An Interpretation of Anadenanthera Colubrina Iconography. *Latin American Antiquity* 11(4): 387-402.



- KOLATA, Alan. 1986. The Agricultural Foundations of the Tiwanaku State: A View from the Heartland. *American Antiquity* 51 (4): 748-762.
- KORPISAARI, Antti. 2006. *Death in the Bolivian High Plateau: Burials and Tiwanaku Society*. BAR International Series 1536. British Archaeological Reports, Oxford.
- KORPISAARI, Antti y Maarti PÄRSSINEN. 2011. *Pariti: The ceremonial Tiwanaku pottery of an island in Lake Titicaca*. Academia Finlandesa de Ciencia y Letras, Helsinki.
- KORPISAARI, Antti, Ilari SÄÄKSJÄRVI y Matti SALO. 2009. Evidencias de contactos entre la sierra, la ceja de selva y la selva baja en el arte de la cultura Tiwanaku. En *Los Andes y las tierras bajas de Sud América* (editado por Tristan Platt, Isabelle Daillant, Mark Harris y Gilles Riviere). SB Editorial, Buenos Aires.
- KORPISAARI, Antti y Jédu SAGÁRNAGA. 2007. Investigaciones arqueológicas en la isla Pariti, Bolivia: Temporadas de campo 2004, 2005 y 2006. *Chachapuma* 1: 7-30.
- KORPISAARI, Antti, Jédu SAGÁRNAGA, Juan VILLANUEVA y Tania PATIÑO. 2012. Los depósitos de ofrendas tiwanakotas de la Isla Pariti, lago Titicaca, Bolivia. *Chungara* 44(2): 247-267.
- LLAGOSTERA, Agustín. 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.
- , 2006. Contextualización iconográfica de las tabletas psicotrópicas Tiwanaku de San Pedro de Atacama. *Chungara* 38 (1): 83-111.
- LOZA, Carmen Beatriz. 2007. El atado de remedios de un religioso/médico del período Tiwanaku: miradas cruzadas y conexiones actuales. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 36(3): 317-342.
- MAKOWSKI, Krzysztof. 2001. Los personajes frontales de báculos en la iconografía tiahuanaco y huari: ¿tema o convención? *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 337 – 373.
- MÉNCIAS, Javier. 2008. Del cielo a la arcilla: Una aproximación a la representación de fenómenos astronómicos en la cerámica votiva de Pariti. *Chachapuma* 3: 37-49.
- MUÑOZ, Ivan. 1980. Investigaciones arqueológicas en los túmulos funerarios del valle de Azapa (Arica). *Chungara* 6: 57-95.
- NIEMEYER, Hermann. 2013. On the provenience of Wood used in the manufacture of snuff trays from San Pedro de Atacama (Chile). *Journal of Archaeological Science* 40: 398-404.
- NIEMEYER, Hermann, Diego SALAZAR, Helena HORTA y Francisco PEÑA-GÓMEZ. 2015. New insights into the Tiwanaku style of snuff trays from San Pedro de Atacama, Northern Chile. *Latin American Antiquity* 26(1): 120-136.
- NORDENSKIÖLD, Erland. 1913. *Urnengräber und Mounds im bolivianischen Flachland*. *Baessler-Archiv* 3(6): 205-255.
- PONCE SANGINÉS, Carlos. 1972. *Tiwanaku. Espacio, tiempo y cultura. Ensayo de síntesis arqueológica* (1ª Edición). Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz.
- PORTUGAL ORTIZ, Max. 1998. *Escultura Prehispánica Boliviana*. Carrera de Arqueología y Antropología – UMSA, La Paz.
- POSNANSKY, Arthur. 1945. *Tiwanaku. La Cuna del Hombre Americano* (Tomo I). J.J. Agustín, Nueva York.
- , 1957. *Tiwanaku. La Cuna del Hombre Americano* (Tomo III). Ministerio de Educación, La Paz.

- RAVINES, Rogger. 1991. Mates Ornamentados del Perú. Una Tradición Prehispánica. *Boletín de Lima* 78: 17-22.
- RIVERA, Claudia. 2003. Ch'iji Jawira: A case of Ceramic Specialization. *Tiwanaku and its Hinterland 2: Urban and Rural Archaeology* (editado por Alan Kolata), pp: 296-315. Smithsonian Institution Press, Washington D.C.
- RIVERA, Mario, Patricia SOTO, Liliana ULLOA y Diana KUSHNER. 1974. Aspectos sobre el desarrollo tecnológico en el proceso de agriculturización en el norte prehispánico, especialmente Arica (Chile). *Chungara* (3): 79-107.
- SAGÁRNAGA, Jédu. 2008. Alianza y ritualidad en Tiwanaku. Las vasijas pares de Pariti. *Chachapuma* 4: 5-25.
- 2014a. Conexiones entre Tiwanaku y la región al Este de los Andes: Una mirada desde Pariti. *Chachapuma* 7: 32-42.
- 2014b. Monos y exotismo en Tiwanaku: Una perspectiva desde Pariti. *Chachapuma* 7: 44-51.
- SAGÁRNAGA, Jédu, y Antti KORPISAARI. 2005. Pariti, la isla que asombró al mundo. En *Pariti: Isla, Misterio y Poder. El Tesoro Cerámico de la Cultura Tiwanaku* (editado por Antti Korpisaari y Martti Pärssinen), pp. 39-52. República de Bolivia y República de Finlandia, La Paz.
- SÁNCHEZ, Walter, Juan VILLANUEVA y Marco BUSTAMANTE. 2016. *La Chuwa del cielo. Los animales celestiales y el ciclo anual altiplánico desde la biografía social de un objeto*. MUSEF, La Paz.
- TORRES, Constantino. 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.
- 2004. Imágenes legibles: la iconografía Tiwanaku como significante. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9: 55-73.
- VÄISÄNEN, Riikka. 2008. *Pacha Mamá's treasures: A study of the morphological types of ceremonial Tiwanaku ceramics found on the island of Pariti, Lake Titicaca, Bolivia*. Tesis de Maestría, Departamento de Arqueología, Universidad de Helsinki.
- VARELA, Varinia. 2002. Enseñanzas de alfareros toconceños: tradición y tecnología en la cerámica. *Chungara* 34(2): 225-252.
- VILLANUEVA, Juan. 2007. Las escudillas del rasgo 1 en la isla de Pariti: interpretación y consideraciones desde un enfoque iconográfico. *Chachapuma* 1:53-63.
- 2015. En torno a concepciones del tiempo en Tiwanaku. Consideraciones en base a la iconografía de los ch'alladores de Pariti. *Cuaderno de Campo* 6: 1-20.
- 2016a. Aves doradas, plantas plumarias y ojos alados. Vías para interpretar la iconografía aviaria en Tiwanaku. *Anales de la Vigésimo Novena Reunión Anual de Etnología*, pp. 251-268. MUSEF, La Paz.
- 2016b. Ideales de género en la cerámica antropomorfa de la ofrenda Tiwanaku de la isla Pariti. En: *Otras Miradas: la Presencia de la Mujer en las Sociedades Prehispánicas* (editado por Claudia Rivera y Walter Sánchez), pp. 41-59. INIAM-UMSS, Cochabamba.
- VILLANUEVA, Juan y Antti KORPISAARI. 2013. La cerámica Tiwanaku de la Isla Pariti como Recipiente: performances y narrativas. *Estudios Atacameños* 46: 83-108.
- WASSEN, S. Henry. 1972. A medicine-man's implements and plants in a Tiahuanacois tomb in highland Bolivia. *Etnologiska Studier* 32: 7-114.
- WHITAKER, Thomas. 1983. Cucurbits in Andean Prehistory. *American Antiquity* 48(3): 576-585.
- WHITAKER, Thomas y Hugh CUTLER. 1967. Pottery and Cucurbita Species. *American Antiquity* 32(2): 225-226.

**SUBMESA**  
**RETABLOS, ALTARES, IMÁGENES Y OTROS OBJETOS RELIGIOSOS**





# Retablo de Tata Santiago – Illapa Una aproximación al significado de su iconografía, color y materialidad

Varinia Oros Rodríguez<sup>1</sup>

## Resumen

El presente artículo es una aproximación al análisis de la materialidad e iconografía del Retablo de Tata Santiago – Illapa. Para entender el uso de determinados materiales, iconografía y santos (San Francisco y Santa Bárbara) se hizo un breve recorrido sobre la concepción que tuvieron y tienen los indígenas sobre lo divino, y las imágenes religiosas, así como de algunos objetos y materiales que componen este retablo en particular.

En este recorrido se revela que el entendimiento y sentir de lo divino es opuesto para los peninsulares y para los indígenas, para los primeros las imágenes son “representaciones” de Dios y los santos en la tierra; para los otros es la presencia de la divinidad misma, que está reforzada por su materialidad energizada –provista de agencia, o lo que para los andinos es *ánimu* o *enqa*– que está presente en las maderas, pinturas y piedras usadas, luego la materia no solo sirve para curar el alma, sino también el cuerpo.

Esta forma de concebir lo divino no pudo ser eliminada con la campaña colonial del siglo XVII de “extirpación de idolatrías”, que concebía a las *wak'as* como ídolos, por tanto “falsos” y a las imágenes católicas como “verdaderas”, hoy en día ambas conviven con más fuerza, pero con mucha más influencia andina en sus prácticas.

**Palabras clave:** Tata Santiago, *wak'a*, retablo, iconografía y agencia.

## 1.- Antecedentes religiosos

Una de las mayores empresas durante la Colonia fue la evangelización de los pueblos conquistados, la religión y las primeras imágenes llegaron con los primeros misioneros, ya que es de suponer que no venían desprovistos de su mobiliario religioso, dentro de su parafernalia litúrgica traían imágenes y objetos rituales propios de la península. La invasión de los españoles –“dioses” para los indios–, provocó la irrupción de la imagen occidental; así la iconoclastia –o si se prefiere, la idoloclastia o destrucción sistemática de ídolos de los indios–, dio a esta invasión un ambiente veterotestamentario (Gruzinski, 1994).

---

<sup>1</sup> Es Antropóloga y Curadora del MUSEF. Correo electrónico: variniaoros@gmail.com

Durante la conquista los españoles iban dejando a su paso imágenes de la Virgen, las estatuillas eran repartidas a los aliados y a los pueblos conquistados, con estas imágenes también venían los altares portátiles, que eran usados como herramientas de catequización. Así pues, a inicios del siglo XVI no solo se inserta el culto a las imágenes de Cristo, la Virgen y la celebración de las fiestas patronales como el Corpus Christi, además están las procesiones que llegaron a formar parte de un acervo religioso público; con ello se evidencia la introducción de los antecesores de los retablos, junto al nuevo panorama de calvarios, capillas e iglesias que comenzaban a poblar de nuevas advocaciones el antiguo paisaje de las *wak'as* andinas. Este contexto religioso cristiano empujó a los indígenas a re-conceptualizar la materialidad de sus deidades (Oros, 2015).

La inserción y “sustitución” de las nuevas imágenes son posibles gracias a la “extirpación de idolatrías” —es decir, la eliminación física y masiva de las *wak'as* andinas—, acción que es violenta por sus consecuencias, ya que impulsó una reformulación de conceptos teológicos por parte de los indígenas (MacCormack, 1991), debido a la imposición de la religión “verdadera”, en este caso el catolicismo. Este catolicismo nacido en los Andes, se caracteriza por su lucha abierta contra la idolatría<sup>2</sup>, y desde que el primer español seglar o religioso puso pie en tierra americana no hizo otra cosa —hablando de la dimensión religiosa—, que extirpar idolatrías. Los españoles señalaron la idolatría en varios ámbitos: “tiene cara, habla gesticula y argumenta. No importa los rasgos del demonio o de una maligna fantástica es carne y hueso, palabra recia, además rudo...” (Urbano, 1993: 10). Y si extirpación se entiende como arrancar algo que molesta de raíz, se debe entender que se sacó de cuajo a lo que se consideraba idolatría, sin embargo esto queda más como una duda, que como una afirmación.

Pero a qué consideraban ídolos los españoles, el vocabulario católico fija la idea de ídolo en *wak'a* y a las imágenes católicas las designa con *unancha rickchay*, en este sentido el cuidado en distinguir el ídolo pagano de la imagen cristiana es patente (Urbano, 1993).

Según el cronista Garcilaso de la Vega, se entendía por *wak'a*:

(...) cosa sagrada, como eran aquellas en que el demonio les hablaba, esto es, los ídolos, las peñas, piedras grandes o árboles en que el enemigo entraba para hacerles creer que era dios. Así mismo llaman huaca a las cosas que habían ofrecido al Sol, como figuras de hombres, aves y animales, hechas de oro o de plata o de palo, y cualesquiera otras ofrendas, las cuales tenían por sagradas, porque las había recibido el Sol en ofrenda y eran suyas, y, porque lo eran, las tenían en gran veneración. También llaman huaca a cualquier templo grande o chico y a los sepulcros que tenían en los campos y a los rincones de las casas, de donde el demonio hablaba a los sacerdotes y a otros particulares que tratan con el familiarmente, los cuales rincones tenían por lugares santos, y así los respetaban como un oratorio o santuario... Así mismo dan este nombre a las fuentes muy

2 Michel (citado en Urbano, 1993) dice: “los dioses paganos son madera, piedra seres inanimados; los relatos que hablan de los dioses, de su origen y sus costumbres, son inmortales y ridículos; el culto de los dioses paganos es fruto de la imaginación. De ahí que el argumento de los dioses paganos son hombres divinizados, algunos de ellos por haber hecho obras memorables, otros, por recuerdo familiar” (1993: 9-10).

caudalosas que salen hechas ríos, porque se aventajan de las comunes, y a las piedrecitas y guijarros que hallan en los ríos y arroyos, con extrañas labores o de diversos colores, que se diferencian de las ordinarias (Garcilaso de la Vega, [1609] 2001: 77).

En este sentido, el papel fue protagonizado por las imágenes cristianas, usadas como vehículos para la destrucción y posterior sustitución de todos los objetos o sitios que los españoles consideraban ídolos. La devoción que aquellas inspiraron parece haber estado sostenida por el *poder transitivo* de aquellos motivos iconográficos, difundidos por la doctrina cristiana, frente al *poder reflexivo* que parecía desprenderse de los ídolos a los que había que desterrar por falsos y malvados. Esta situación conflictiva parecía conducir a dos posibles soluciones: por un lado, la implementación de mecanismos de negación –esto mediante la destrucción de objetos–, de la cultura dominada y luego sustituirla; y el surgimiento de mecanismos autorreguladores de negociación entre ambas culturas. La proliferación de imágenes cristianas a lo largo del Virreinato del Perú y su producción masiva en los talleres coloniales<sup>3</sup> indicarían, a primera vista, que la primera solución resultó airosa (Siracusano, 2005: 271).

Desde la dicotomía imagen “verdadera” e ídolo “falso” se ingresa en otro concepto, quizás uno de los centrales en la forma de percibir no solamente las imágenes, sino la religiosidad para los indígenas, y los conceptos de “representación” y el “ser mismo”. Para los conquistadores las imágenes usadas en su empresa evangelizadora y de extirpación de idolatrías tenían el sentido literal de la palabra, es decir que es el símbolo o imagen de algo, así la Cruz o la imagen de la Virgen eran la representación de Dios en la tierra; en cambio para los indígenas la *wak'a*, no era la representación de sus dios tutelar o su antepasado, era Dios mismo o su antepasado, presente y encarnado en la *wak'a*, ahí radicaba la esencia entre este entendimiento y sentir de los indígenas, la misma con la que acogieron las nuevas imágenes traídas por el conquistador. No solo la imagen era la divinidad, sino la misma materialidad. Este concepto sugiere que el espíritu que los animaba es la materia misma, provista de lo que Ingold (1996, 2013) llama agencia, es decir, materia que está energizada, materia que está viva; lo que para los andinos vendría a ser el ánimo<sup>4</sup> o *enqa* (alma, espíritu, vida) o energía.

Para comprender mejor los conceptos de representación y materia viva, se recurrirá a uno de los sermones del *Confesionario para los curas de indios de 1584*:

Mas dezirme eys, Padre, como nos dezis que no adoremos ydolos, ni guacas pues los christianos adoran las ymagenes que eran pintadas y hechas de palo, o metal, y las besan,

---

3 Es importante recordar que las técnicas y la propia elaboración, además de las tendencias estética, en determinado momento fue dada por los españoles y por las reglas que regían el arte de la península, pero a partir de 1688 los pintores indios exploraron un camino propio, y si bien siguen con la copia de grabados y usan procedimientos técnicos aprendidos de los europeos, su tendencia estética está librada a su criterio, y esta se empieza a desarrollar en forma independiente como se puede juzgar por la pintura cuzqueña del siglo XVIII (Gisbert, 2016: 28).

4 Concepto que sugiere lo animado como algo propio de los seres vivientes.

y se hincan de rodillas delante dellas, y se dan en los pechos y hablan con ellas? Estas no son guacas también, como las muestras? Hijos míos muy diferente cosa es lo que hazen los Christianos, y lo que hazeis vosotros. Los Christianos no adoran ni besan las ymagenes por lo que son, ni adoran aquel palo o metal, o pintura, mas adoran a Iesu Christo en la Imagen del Crucifijo, y a la Madre de Dios nuestra Señora la Virgen María en su imagen, y a los sanctos tambien en sus ymagenes, y bien saben los Christianos que Iesu Christo y nuestra Señora de los Sanctos están en el Cielo vivos y gloriosos y no están en aquellos bultos o ymagenes sino solamente pintados, [...] y si reverencian las ymagenes y las besan, y se escubren delante de ellas, y hincan las rodillas, y hieren los pechos es por lo que aquellas ymagenes representan, y no por lo que en sí son como el corregidor besa la provision y sello real, y lo pone sobre su cabeza, no por aquella cera, ni el papel, sino porque es Quillca del Rey, y assi vereys que aunque se quiebre un bultu, o se rompa una imagen, no por eso los christianos lloran, ni piensan que Dios les ha quebrado o perdido, [...]. [...] vosotros no hazeis assi con las guacas, porque si os toman vuestra Pirua, o vuestra guaca, os parece que os toman vuestro Dios, y llorays porque teneys en aquella piedra o figura todo vuestro corazón (Citado en Siracusano, 2005: 273).

Este sermón del siglo XVI aclara la diferencia entre lo “representado” y el “ser” mismo. Demuestra como para los cristianos, las imágenes estaban en lugar de la divinidad como algo transitivo; en cambio para los indígenas no remitían a un objeto externo, sino que eran en sí mismos, en su materialidad, la presencia de lo divino y sagrado.

Se puede deducir entonces que las imágenes cristianas fueron paulatinamente asumidas y acogidas como encarnaciones divinas, o como Rappaport y Cummins (citados en Tassi, 2010) refieren que las imágenes religiosas utilizadas en el proceso de cristianización eran las *quillcas*<sup>5</sup> (objetos animados) de Dios. Esta formulación implica que el poder materializado por esa representación en forma de imagen se convierte en el inmediato palpable. En este caso lo Retablos pueden ser entendidos como *quillcas* de Dios.

Todo este proceso se manifiesta con más fuerza en el siglo XVII, siglo caracterizado por el florecimiento del Barroco, en el que las imágenes religiosas comienzan a ser usadas ya no en un sentido evangelizador como integrador, lo que incentiva nuevas formas de mestizaje religioso, bautizado por Gisbert (2001, 2016) como “Barroco Andino”. Así las imágenes religiosas pasan a formar parte de la vida misma, salen a las calles y lo hacen en forma espectacular confundiendo con los fieles. Este irrumpir de las imágenes de una forma espectacular, se puede percibir como una performance<sup>6</sup> coreográfica (Díaz et al., 2012), donde las imágenes estarán provistas, de cabello natural sobre el rostro, ojos y lágrimas de vidrio, brillo en la boca simulando la saliva, engalanadas de vestidos y joyas,

5 Según Urbano (1993), hay varios ejemplos que atestiguan el afán de figurar o dibujar en piedra la realidad para luego animarla o prestarle vida. Un modelo representa en miniatura lo que es la realidad, es lo que Betanzos denomina *quellca*. Quispe-Agnoli (citado en Tassi, 2010: 60) asocia varias acciones como pintar, dibujar, esculpir, grabar, escribir, bordar, hacer trajes, se refiere a una forma de inscripción física donde el poder de lo representado está encarnado en la inscripción misma.

6 Turner (1987) entiende el ritual como una performance o una capacidad de trascender los límites verbales y categóricos del pensamiento, este ritual completa un mundo conceptual porque permite experimentar físicamente lo que el pensamiento no puede plasmar.



pretendiendo ser seres vivos con los cuales se puede conversar, pedirles cosas o recriminar su falta de comprensión; y como todo espectáculo exige verosimilitud y dramatismo, este además de hacerlo con las imágenes, lo hizo también con la situación anímica colectiva.

Este gran teatro y estética barroca que se vive intensamente y del que participan gustosos indígenas y mestizos, llega a la actualidad donde las imágenes religiosas en lugar de ser representaciones, son más bien objetos que cierran físicamente la brecha entre lo terrenal y lo sobrenatural, permitiendo el contacto corporal entre ambos (Gisbert, 2001, 2016; Tassi, 2010).

## 2.- El retablo

En este contexto se introducen las primeras “Cajas de Santero” (Rivas, 2012), altares portátiles o retablos<sup>7</sup> tan populares en la península, fueron traídos por los primeros religiosos. Su manufactura práctica y las imágenes de vírgenes y santos que albergaban, los hacían apropiados para alimentar la devoción. Los retablos, tuvieron tal demanda que se hizo necesaria su producción en talleres de América, bajo el tutelaje religioso. Así, los modelos europeos se siguieron reproduciendo de forma sistemática y casi fielmente hasta mediados del siglo XVII, las capillas de santero estaban vinculadas al estilo románico: talladas en madera y recubiertas de tela encolada sobre la cual se esculpía y modelaba (Rivas, 1992).

Posteriormente, los retablos toman dimensiones y particularidades que se irán gestando en talleres americanos. Se incluiría en ellos metales preciosos y maderas finas como el maguey, entre otros materiales, cada uno destinado a los diferentes estamentos coloniales (Oros, 2015). Es interesante que plantas como el maguey o agave, conocido por sus beneficios medicinales, hayan sido usadas justamente para la elaboración de imágenes religiosas, pero no es solo esta madera liviana, sino también los pigmentos americanos fueron aplicados en las imágenes. Los pigmentos y otros elementos eran mezclados por los nuevos boticarios que conocían las propiedades medicinales de estos materiales, que no solo eran extraídos de plantas, minerales, tierras, sino también de insectos; así pues, serían materia viva, con muchas propiedades que curaban el cuerpo y el alma (Siracusano, 2015).

## 3.- Retablo de Tata Santiago

El retablo que a continuación se analizará forma parte de la colección de Imaginería del MUSEF, se trata de una pieza del periodo Republicano Tardío o Contemporáneo, no tiene una procedencia clara, aparentemente proviene del sur de Bolivia, del departamento de Chuquisaca, ya que es muy parecido a los producidos en la provincia Zudáñez, y en algunas localidades de Potosí, donde existe una larga tradición de maestros retableros.

7 El retablo tenía la forma de un armario, se debía abrir las puertas para tener acceso a las reliquias con restos corporales de los santos, incluidos en el trabajo escultórico. Algunos retablos incluían un banco, varios cuerpos y encasamientos (Sánchez, 2013).

El análisis de este retablo es inicial y se basa en los materiales empleados en su elaboración –no se hicieron pruebas de laboratorio–, y en la interpretación de su iconografía, lo que permitirá entender algunas interrogantes acerca del uso de determinados materiales y elementos particulares.

### a. Iconografía del retablo

Este retablo está dedicado a la imagen de Tata Santiago (**Figura 1**), tiene una altura de 41,5 cm, por 35 cm de ancho y 24,5 cm de profundidad; se caracteriza por ser de la Escuela Popular y de Estilo Tradicional Barroco Mestizo. En su interior resguarda una variedad de imágenes, siendo la imagen central la de Tata Santiago. A continuación, se realizará un análisis de la iconografía, el material y la pintura que componen a este retablo.



**Figura 1.** Retablo de Tata Santiago y otros santos. **Foto:** Colección de Imagenaría del MUSEE.



**Figura 2.** Detalle de Tata Santiago.  
**Foto:** Colección de Imaginería del MUSEF.

## Iconografía cristiana

En la parte central superior está la imagen de Santiago (**Figura 2**), vestido con un manto de color rojo, túnica azul, botas y sombrero negros de ala grande; monta un caballo blanco, empuña la espada como instrumento de martirio, característica común a los santos caballeros y soldados. Este tipo de esculturas están extendidas por todas las iglesias del altiplano.

El culto a Santiago es producto de una dialéctica nacida de la imposibilidad de los evangelizadores de destruir aquellos dioses que personificaban a los fenómenos naturales, cuya presencia era permanente sin necesidad de ídolos que los representasen. La dialéctica consistía en suponer santos cristianos a estos dioses indestructibles como los “*apus*” o cerros, que siguieron venerándose bajo el patrocinio de diferentes advocaciones cristianas como Illapa (Dios del Rayo), que subsistió encubierto por el apóstol Santiago (Gisbert, 2016: 179-180).

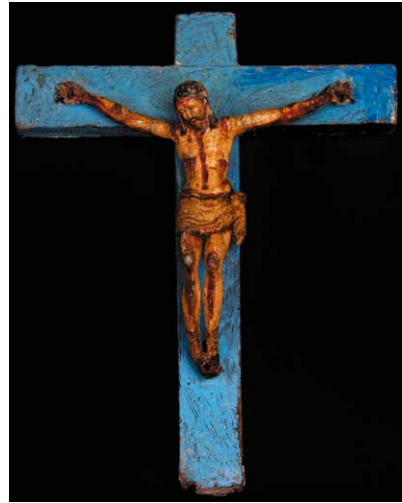
A la derecha se sitúa la imagen de San Francisco, fundador de la orden Franciscana, viste hábito de color castaño y grisáceo, ceñido por un cingulo, son visibles los estigmas o llagas en el costado y en las manos y pies. Es común que esta imagen porte una cruz, una calavera o un crucifijo, una banderola con escudo de la orden y un mundo a los pies. Le acompaña en ocasiones una oveja o garza, la imagen que aparece en este retablo carece de todos estos atributos.

A la izquierda se sitúa la imagen aparentemente de Santa Bárbara (**Figura 3**), una santa mártir, está ataviada de forma similar a Santiago, también está a caballo y porta en las manos una espada y un escudo, en relación a sus atributos. Huneeus (2014) indica que Santa Bárbara custodia cañones y armas de artillería. También los rayos y relámpagos están relacionados con ella. Stobart (2000), en su trabajo en el Ayllu Macha del Norte Potosí, relata que Santa Bárbara es considerada consorte o esposa de Santiago.



**Figura 3.** Detalle de Santa Bárbara.  
**Foto:** Colección de Imaginería del MUSEF.

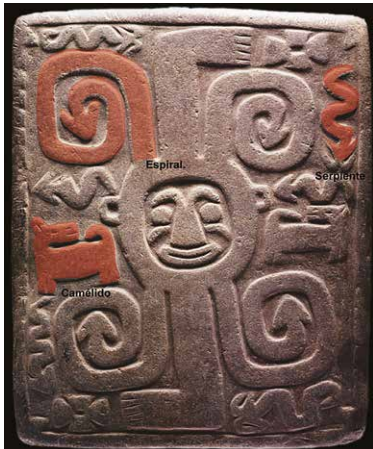
Para finalizar, debajo está la imagen de Cristo crucificado (**Figura 4**), generalmente se lo identifica con un halo cruciforme y tres potencias que emanan de su cabeza. La figura de Cristo coronado de espinas es doliente, ya que busca conmover a los fieles exaltando su sufrimiento, exhibiendo sus llagas y moretones, y está cubierto solo por un paño de pureza. En este caso el Cristo no presenta la corona de espina o el halo; además la cruz está por debajo de las tres principales mencionadas anteriormente.



**Figura 4.** Detalle de Cristo crucificado.  
**Foto:** Colección de Imaginería del MUSEF.

### Iconografía andina

Uno de los personajes más conocidos es Illapa, que está relacionado con la imagen católica de Santiago. Esta divinidad es conocida en el mundo andino como el Dios del Rayo, según Girault (1988), estaba personificado como un hombre vestido resplandecientemente, portaba como armas una honda y una maza. El restallar de la honda –que se relaciona a la serpiente<sup>8</sup>–, al soltarla era el trueno, la piedra era el rayo y el relámpago era el fulgor de sus vestiduras de Dios.



**Figura 5.** Estela de Copacabana estilo Yaya-Mama. **Fuente:** Oros (2015: 14).

La serpiente está relacionada con el rayo y la tempestad, en consecuencia, relacionada con la lluvia; según Ramos Gavilán (citado en Gisbert, 2001) dice: “*Tenían los yunguyos otro (ídolo) que llamaban Cotapati, tomando nombre del cerro en que estaba... era piedra con figura malísima todo ensortijado de culebras, acudían a él en tiempo de seca a pedirle el agua necesaria para sus sementeras*”. Por las características formales y funcionales para Gisbert (2001), Cotapati, vendría a ser el antecedente más antiguo de Illapa; probablemente es el Dios del Rayo identificable como tal por las líneas zigzagueantes, y Dios de la Lluvia, que está representado por los sapos. Esta imagen estaría plasmada en la estela Yaya-Mama

<sup>8</sup> La aparición de serpientes en esferas de piedra viene desde el periodo prehispánico. Una de las personas que más trabajó en el tema es Chávez (1997, 2004), quien asoció las esferas al arte religiosos Yaya-Mama, que se reconoce por esculturas de piedra que incluyen serpientes, ranas, sapos y diseños cruciformes.



o piedra rayo (**Figura 5**), estudiada por Chávez (1997, 2004). Por otro lado, las imágenes ofídicas aludían al agua en sus múltiples sentidos: su forma serpentina que asemeja a los ríos y las caras a los pequeños bagres del lago. Hasta el día de hoy la palabra aimara *katari* (serpiente) se refiere a un río y a una serpiente mítica que habita en el lago (Orlove, 2002: 130).

En todo caso la presencia de esta divinidad está materializada en piedra o metales (**Figura 6**), pueden ser pequeñas esferas de piedra llamadas “*walas*” (balas), algunas veces perdigones o balas metálicas de fusil (Stobart, 2000, 2006) y piedra rayos (meteoritos<sup>9</sup>). Estas piedras vienen a ser las *wak'as* materializadas de la divinidad Illapa, relacionada con la actividad agrícola y ganadera, la medicina tradicional de los chamanes o *yatiris*<sup>10</sup>, la ritualidad, la festividad, entre otros; estas *wak'as* también son conocidas como *illas*<sup>11</sup> de tradición prehispánica.

Estas pequeñas piedras tienen la misma esencia de las *illas*, es decir, la apariencia animal, en este caso Santiago (**Figura 7**) sugiere que no son solamente símbolos, sino una forma mimética de comunicación; pues estas *illas* contienen *enqa* o ánimo, que viene a ser lo mismo que energía (agencia) o espíritu. Este poder no es permanente, se agota con el tiempo y se renueva durante las ceremonias, si no se celebran las ceremonias durante años la *enqa* o ánimo va perdiendo su poder lentamente, hasta ser solo figuras sin potencia mágica y se tornan peligrosas porque están hambrientas (Flores, 1974: 254).

Estos ritos o ceremonias son importantes no solo a la hora de fertilizar las tierras o en la reproducción del ganado, por ser fuentes de energía, se puede decir que



**Figura 6.** Detalle de piedra rayo. **Foto:** Colección de Imaginería del MUSEF.



**Figura 7.** Piedra meteorito con Santiago. **Fuente:** Colección de Imaginería del MUSEF.

- 9 “A los 3.800mts. de altitud en que se encuentra la meseta andina, los meteoritos caen frecuentemente llegando a ella sin deshacerse, como ocurre cuando tienen que atravesar la densa capa de aire al nivel del mar. A su vez, al chocar con la atmósfera los meteoritos se encienden y caen forma de estrellas fugaces. La limpidez del cielo permite verlos y, algunas veces, se puede recoger sus restos en forma de pedruscos de hierro, los que inmediatamente son sacralizados” (Gisbert, 2016: 193-194).
- 10 Sabio de la zona andina, por lo general son tocados por un rayo lo que les otorga dotes especiales de curación, sabiduría, adivinación, predicción de sueños, entre otros.
- 11 La *illa* es considera la deidad del rebaño, es el espíritu que cuida y multiplica los animales, plantas y bienes domésticos y puede existir a través de un objeto o espacio sacralizado (Szabó, 2008).

esta energía es de “ida y vuelta”, es el caso de la fiesta de *Tata Pumpuri* (Bombori), celebrada el 25 de julio, este santo tiene su santuario dentro del territorio Macha en la provincia Chayanta de Potosí, este santuario o *wak'a* está destinado a actividades chamánicas y curativas, a ella acuden curanderos y *yatiris* de todas las regiones del país, con la intención de recargar energía de la *wak'a* principal, pero al hacer las ceremonias de *ch'alla*<sup>12</sup> y agradecimiento en el mismo lugar, no solo se cargan de energía los retablos e imágenes llevadas, sino también el “padre” se recarga, como un acto recíproco.

Volviendo a la imagen católica de San Francisco (**Figura 8**), en principio no se entendía la presencia de este santo y que relación tenía con las otras imágenes del retablo. Sin embargo, el sentido está en la significación de este personaje en determinados contextos rituales de ciertas comunidades. Por ejemplo, en la comunidad Cayanguera del Ayllu Macha de la provincia Chayanta de Potosí, hay un paisaje donde las piedras son protagonistas, son piedras grandes que están en la punta del cerro que son llamadas San Francisco o Qalawalaychu, es un santo presentado como un joven malcriado, una clase de diablo, afirman que tiene mucha potencia sexual y reproductiva, dicen que abuso de una jovencita por lo que ella nunca llegó a casarse, como solución los *yatiris* de la comunidad decidieron hacerle casar con el cerro en un matrimonio ritual. Así el cerro cobró un rol importante en la vida productiva de la comunidad, a causa de su poder reproductivo cada navidad la gente lleva sus rebaños de llamas a la punta de San Francisco Qalawalaychu para reproducirlos (Stobart, 2015: 205).

Otro elemento importante que presenta el retablo son las pinturas de las puertas, en la puerta izquierda, se observa unos músicos ejecutando pinquillos (**Figura 9**). Es sabido que en los rituales agrícolas la música juega un papel fundamental; el pinquillo es un instrumento que se ejecuta para el tiempo de inicio de las lluvias (*jallupacha*), es



**Figura 8.** Detalle de San Francisco. Foto: Colección de Imaginería del MUSEF.



**Figura 9.** Detalle de músicos tocando pinquillos. Foto: Colección de Imaginería del MUSEF.

12 Ceremonia de ofrenda y agradecimiento a la Pachamama (Madre Tierra), su origen prehispánico implica principalmente sacrificios de animales como las llamas, libaciones de chicha y la intervención de instrumentos musicales andinos. Actualmente conserva su tradición mediante la libación de bebidas espirituosas y las mesas como ofrenda (Oros, 2015: 237).



**Imagen 10.** Detalle de ritual de *wilancha*.  
Foto: Colección de Imaginería del MUSEF.

de enfermedades, situaciones que requieren de ayuda sobrenatural y en casos extraordinarios como la construcción de edificios o caminos, que pueden afectar a la Madre Tierra o los seres que habitan en ella. Estos rituales por lo general van acompañados por las *ch'allas* o libaciones a la tierra, chacras y los animales.

### Otras iconografías

Adicionalmente ambas puertas tienen otras iconografías, en la puerta izquierda se observa un caballo con montura, debajo un burro de carga, y en la puerta derecha un caballo sin montura y un toro (Figura 11). Los caballos y jumentos son animales de carga, en cambio el toro es usado para el trabajo en la tierra, para arar y hacer surcos. Otro elemento esencial en estos animales es el color, todos son blancos a excepción del toro que es rojo, la elección de estos colores se analizará a continuación.

### b. Pigmentos y colores

Los colores del retablo, entendidos desde la semántica del color, permiten comprender la cromática de los andinos, reflejada en el uso no casual en los retablos. Los nuevos estudios sobre los pigmentos permiten otro acercamiento y comprensión de las imágenes en América, se sabe que durante la extirpación de idolatrías se hizo más énfasis en la

decir el mes de diciembre y se prolonga hasta el mes de febrero, fiesta de la Anata. Por lo tanto, está vinculada a la estación de lluvia y al ciclo agropecuario (CRESPAL, 2012). Son meses además donde se cruza al ganado y se obtienen las primeras cosechas.

En la puerta derecha (Figura 10) se pintó un sacrificio animal o *wilancha* que quiere decir sacrificio de “sangre” (*wila*), este es un pago ritual a los seres sobrenaturales como la Pachamama. A decir de Szabó (2008) se ofrece este sacrificio en casos graves y complicados: para evitar la granizada, fuertes vientos o brotes



**Figura 11.** Detalle de animales de las puertas. Foto: Colección de Imaginería del MUSEF.

destrucción de lo que la iglesia denominó ídolos, no dando mucha importancia a la materia, es decir, pigmentos, maderas y otros materiales en los que también estaban presentes las *wak'as* sagradas. Los pigmentos, por ejemplo, provenían de cerros sagrados, plantas curativas o minerales especiales, el mismo color tenía un sentido y un significado.

La caja del retablo, que se está analizando, tiene un encalado blanco –el caballo de Santiago es siempre blanco–, con vivos rojos en su interior, las demás pinturas pueden ser anilinas o pinturas al óleo. El blanco históricamente está asociado a la Luna y la plata, así lo indica el relato de Garcilaso de la Vega:

La una cuadra de aquéllas estaba dedicada para aposento de la Luna, mujer del Sol, y era la que estaba más cerca de la capilla mayor del templo; toda ella y sus puertas estaban aferradas con tablones de plata, porque por el color blanco viesen que era aposento de la Luna. Teníanle puesta su imagen y retrato como al Sol, hecho y pintado un rostro de mujer en un tablón de plata. Estaban en aquel aposento de visitar la Luna y encomendarse a ella porque le tenían por hermana y mujer del Sol y madre de los Incas y de toda su generación, y así la llamaban Mama Quilla, que es Madre Luna; no le ofrecían sacrificios como al Sol (Garcilaso de la Vega, 2009 [1609]: 165).

No es casual el uso del blanco en este retablo, como se advierte en el relato, el blanco está asociado a la Luna, un astro, y como se sabe Santiago o Illapa –para los andinos–, está ligado a los astros, este astro considerado femenino, al igual que la plata y el agua con los que está relacionado, Garcilaso de la Vega menciona también que:

En la descripción de la imperial cuzco llaman *collquemachác-huay* a aquellos caños; quiere decir: culebras de plata, porque el agua se asemeja en lo blanco a la plata y los caños a las culebras, en las vueltas que van dando por la tierra (Garcilaso de la Vega, [1609] 2009: 353).

Destaca la descripción de los ríos que atraviesan la ciudad, y que además están asociados a culebras por la forma serpenteante de sus aguas; a su vez el agua que es un elemento vital e importante para la fertilidad de la tierra. Según Girault (1988), la acción positiva y benéfica de la divinidad del trueno se manifiesta en especial en el dominio agrícola, vinculada con la lluvia, necesaria para la germinación y crecimiento de los cultivos alimenticios.

El blanco conocido como *hankko* entre los aimaras y *yurak* entre los quechuas, es un símbolo de fertilidad, fecundidad y abundancia de productos de la tierra; tiene carácter femenino y está asociado a la Pachamama, al agua y en cierto modo al trueno. Durante las siembras y cosechas, quechuas y aimaras suelen plantar en el centro de sus chacras mástiles con banderas blancas, permanecen el tiempo que dura el trabajo, siendo objeto de diversas ofrendas, que son depositadas en este mismo lugar, para agradecer por la buena siembra y pedir que brote la abundancia de las plantas; las banderas blancas también son usadas para la cosecha (Girault, 1988: 138-139).



Un segundo color presente en el retablo es el rojo, está empleado con mucha fuerza en los detalles de las puertas –además del celeste y amarillo como fondo de lo que parece el piso y el cielo en el que se dispusieron a los animales–, y en la vestimenta de los santos como sus mantos. En relación al color rojo<sup>13</sup>Janusek –en sus estudios de Tiwanaku– afirma que históricamente el color rojo invoca sangre y es considerado un líquido esencial que proporciona y significa vida para humanos y camélidos en el altiplano, sugiere además que la arenisca roja proporcionaba vida espiritual a las construcciones sagradas e íconos de los que formaba parte (2005: 173-174). El rojo también era un color sagrado, así lo demuestra el culto y protesta del *taki unquy* o “enfermedad del baile” (Varón, 1990; Millones, 1990, 2007; Urbano, 2009), se decía que las *wak'as* ya no se metían en los árboles, piedras, cerros y fuentes de ríos, sino que poseían los cuerpos de los indígenas; a estos poseídos se les solía pintar de rojo y se les adoraba como si fueran las propias divinidades por las que estaban poseídas, por tanto se les hacía sacrificios de maíz, plata y otros productos.

El retablo muestra una evidencia clara de la importancia de la sangre en un sacrificio como lo es la *wilancha* en una de las imágenes de las puertas, el líquido vital que cae sobre

la tierra alimenta y genera vida nueva en los productos que brinda la Pachamama o Madre Tierra, lo que sugiere además el uso del retablo en este tipo de rituales de fertilidad de suelos y animales.



El uso del color rojo y su relación con determinados animales parece cobrar sentido al revisar el estudio de Van Kessel (1991) en la zona aimara de Isluga y Cariquima, durante el solsticio de verano, que coincide con los festejos de Navidad, señala que en estas fechas los pastores buscan

**Figura 12.** Retablo de Santiago con animales. Foto: Colección de Imaginería del MUSEF.

13 El rojo también es un color que identifica a la nobleza incaica, los inkas disponían de una insignia real, una *quillca*, no solo sobre sus tumbas *chullpas* o *wak'as*, el rojo está presente en sus túnicas en el ajedrezado rojo y blanco, mismo que aparece sobre las mencionadas tumbas de manera invertida, en las fajas y *kerus*. Al respecto, Gisbert (2001) indica que este ajedrezado no está pintado, sino más bien trenzado con barro pigmentado.

arcilla roja—color asociado al mundo de abajo—, para la elaboración de figurillas de llamas, alpacas y otros animales deseados. Estas miniaturas serán facilitadoras en las condiciones de crecimiento, estas son arregladas en un altar con los mejores pastos, coca y alcohol, para que sean abundantes ese año. Muchos de los retablos de este tipo suelen incluir pequeños animales (**Figura 12**) como ovejas, llamas, vacas y otros a los pies de los santos, mostrando esta relación con las figurillas.

### c. Cajas de madera y santos de maguey

Una de las características de este tipo de retablos son las cajas, muchas de ellas no fueron creadas para este fin, es decir, albergar en su interior una imagen; por lo general se reutilizan cajas que servían para el transporte de productos como medicamentos o alcohol, es el caso de un retablo con la imagen del Niño Jesús (**Figura 13**) (Oros, 2015; Sánchez y Gracia, 2013).



**Figura 13.** Caja de alcohol con la imagen del Niño Jesús.  
**Foto:** Colección de Imaginería del MUSEF.



**Figura 14.** Caja de Tata Santiago.  
**Foto:** Colección de Imaginería del MUSEF.

También otro retablo de Tata Santiago de la colección del MUSEF (**Figura 14**) tiene todas estas particularidades, en este caso aparentemente es una caja que sirvió para transportar algún tipo de medicamentos, sus puertas laterales fueron reacomodadas con goznes de lana para darle no solo la cualidad de puerta, sino movimiento; en el interior tiene una división propia de la caja que fue aprovechada para colocar las imágenes, también cuenta con un arco superior y otro interno que parecen haber sido añadidas.

Las imágenes del retablo (**Figura 1**) están elaboradas con maguey (agave americana), esta planta o más bien su tronco fue de uso común en los actuales territorios de Perú y Bolivia, cuando se necesitaban imágenes con premura en estos territorios, este cactáceo seco no solo brinda plasticidad, sino la posibilidad de contar con una estructura fácil y liviana de trabajar, en la que se aplicaba una pasta de la misma planta y yeso, dando forma a los cuerpos que luego fueron cubiertos con una capa de estuco para luego ser policromados, utilizando distintas técnicas como el encarnado, es decir, de un acabado brillante y realista de las figuras (Huneus, 2014).

El maguey, que aportó mucho a la imaginería colonial, tenía también usos medicinales antes de la llegada de los peninsulares, prueba de ello son las notas de Garcilaso de la Vega:

Entre las frutas podemos poner el árbol que los españoles llaman *maguey* y los indios os *chuchau*, por los muchos provechos que de él se sacan [...]. Pero el Padre Blas Valera dice otras muchas más variantes del *chuchau*, [...]. Dice que es feo a la vista y que el madero es liviano; que tiene una corteza y que son largos de a veinte pies y gruesos como el brazo o la pierna, el meollo esponjoso y muy liviano, del cual usan los pintores y escultores de imágenes. Las hojas son gruesas y largas de media braza; [...], las hojas con más propiedad podríamos llamar pencas; tienen espinas también como las hojas del cardo. El zumo de ellas es muy amargo; sirve de quitar las manchas de la ropa y de curar las llagas canceradas o inflamadas y de extirpar los gusanos de las llagas. El mismo zumo, cocido con sus propias raíces en agua llovediza, es muy bueno para quitar el cansancio al que se lavare con ella y para hacer diversos lavatorios medicinales. [...] Las hojas del maguey son acanaladas y en ellas se recoge agua llovediza; es aprovechada para diversas enfermedades; los indios la cogen y de ella hacen brebaje fortísimo mezclando con el maíz o con la quinua o con la semilla del árbol mulli. También hacen de ella la miel y vinagre. Las raíces del *chuchau* muelen, y hacen de ellas panecillos de jabón, con que las indias se lavan los cabezas, quitan el dolor de ellas y las manchas de la cara, crían los cabellos y los ponen muy negros [...]. Ahora diré como crían los cabellos y como los ennegrecen, que es cosa bárbara y espantable (Garcilaso de la Vega [1609] 2009: 422-423).

Tal parece que las cajas usadas como retablos y las mismas imágenes tienen que ver con la curación de los cuerpos, en el primer caso se habla de cajas que transportan medicamentos o alcohol, que son usados en diferentes tipos de curaciones y en las ceremonias rituales como las *ch'allas* y libaciones a la tierra. En el caso del maguey, por sus propiedades es claro su uso en la medicina tradicional. En consecuencia, estas piezas estarían destinadas a curar el alma y el cuerpo, siendo usadas por los *yatiris* en distintos tipos de rituales de sanación.

#### 4. Conclusiones

Se puede apuntar a modo de conclusión que el concepto y la forma de concebir lo divino para los indígenas continúa vigente, pese a las campañas llevadas a cabo desde el siglo XVII, con la extirpación de idolatrías y los diferentes concilios. No se puede extirpar esta forma de sentir lo divino, es decir que las imágenes no representan lo divino, sino que son la divinidad misma. Este ha sido el marco con el que se desarrolló el análisis del retablo de Tata Santiago, ya que la iconografía, el uso de determinados colores y materiales responde a este concepto de materia viva, que está provista de agencia o ánimo.

Esta concepción de la presencia de la divinidad, en este retablo, está fortalecida por la iconografía, reforzada por la fusión de imágenes cristianas con las *wak'as* e *illlas* andinas, pero con una fuerte presencia y concepción de las segundas sobre las primeras,

consolidadas por los rituales en los cuales se usa este retablo, rituales que tienen que ver con la producción agrícola, reproducción de animales y la curación de las personas.

En los procesos rituales los retablos deben ser “atendidos”, se les debe alimentar no solo con la sangre roja de las *wilanchas*, sino con las *ch'allas* y libaciones; la música es también parte de este performance ritual, música que desde el campo semántico es radicalmente opuesto al concepto occidental, como diría Stobart (1996), la música está también provista de ánimu, es algo vivo. Es importante también mencionar que si estas deidades no son atendidas debidamente pueden volverse en contra, se tornan peligrosas y hasta malignas. Para evitar estas situaciones, los *yatiris* se encargan de ir a dejar energía a través de rituales en las *wak'as*, es el caso de la fiesta de Tata Pumpuri cuando van a ofrecer energía al padre y al mismo tiempo se recargan de él, es un acto recíproco.

Por otro lado, este artículo deja también abierta la posibilidad de ahondar en futuras investigaciones sobre las pinturas como materia: ¿cuál es su procedencia? ¿todavía serán extraídas de montañas sagradas o simplemente se usan pigmentos industriales (pinturas al óleo)? En este sentido, el siguiente paso será analizar la composición de las mismas.

## Bibliografía

- CHÁVEZ, S. 1997. Willay. En: Izumi, & M. S. (Edited), *Newsletter of the Andean Anthropological Research Group*. Illinois: Department of Anthropology. Faner Hall Southern Illinois University, Carbondale Il.
- CHÁVEZ, S. 2004. *The Carved Slab of Copacabana*. En M. Young-Sánchez, *Tiwanaku Ancestors of the Inca*. Lincoln and London: Denver Art Museum. University of Nebraska Press.
- CRESPIAL. Septiembre de 2012. *Música aymara: Bolivia, Chile y Perú. Cusco, Perú: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina*. Núcleo Focal del CRESPIAL en Bolivia.
- DÍAZ, A., GALDAMES, R., y MUÑOZ, W. 2012. *Santos patronos en los Andes. Imagen, símbolo y ritual en las fiestas religiosas del mundo andino colonial (Siglos XVI-XVII)*. ALPHA No 35, Chile, 23-39.
- FLORES Ochoa, J. A. 1974. *Enqa, enqaychu illa y khuya rumi: aspectos mágico-religiosos entre pastores*. Journal de la Société des Américanistes, 245-262.
- GARCILASO de la Vega, I. 2009 [1609]. *Segunda parte de los comentarios reales de los Incas*. Buenos Aires: SCG.
- GIRAULT, L. 1988. *Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú*. La Paz: MUSEF.
- GISBERT, T. 2016. *Arte, poder e identidad*. La Paz: Gisbert.
- , 2001. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural Editores.
- GRUZINSKI, S. 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México, D. F.: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.
- HUNEEUS, T. 2014. *Protocolo para la descripción de imaginería religiosa virreinal (Siglos XVI-XIX)*. Chile: CDBP.

- INGOLD, T. 2013. *Los materiales contra la materialidad*. Papeles de Trabajo. Año 7, No 11, mayo, 19-30.
- .1996. *Key debats in Anthropology*. London and New York: Routledge.
- JANUSEK, J. 2005. *Patios hundidos, encuentros rituales y el auge de Tiwanaku como centro religioso panregional*. Boletín de Arqueología PUCP / N° 9, 161-184.
- MACCORMACK, S. 1991. *Religions in the Andes. Vision and imagination in early colonial Perú*. New Jersey: Pnceton University Press; Princeton New Jersey.
- MILLONES, L. ((Comp.) 1990). *El retorno de las huacas. Estudios y documentos sobre el Taki Onqoy Siglo XVI*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos. SPP Sociedad Peruana de Psicoanálisis.
- MILLONES, L. 2007. *Taki Onqoy: De la enfermedad del canto a la epidemia*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- ORLOVE, B. 2002. *Lines in the Wather: Nature and Culture at Lake Titicaca*. California: University of California Press, Berkeley.
- OROS, V. 2016. *Alasitas. Donde crecen las illas*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- . 2015. *Retablos y Piedras Santos. La materialidad de las wak'as*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- RIVAS, I. 1992. *De la capilla de santero al cajón de Sanmarcos*. En I. d. Peruanos, *El Retablo Ayacuchano. Un arte de los Andes* (págs. 11-16). Lima: Instituto de Estudios Peruanos IEP. Museo Nacional de Antropología y Arqueología.
- SÁNCHEZ, L., y GRACIA, O. Septiembre de 2013. *El cajón religioso en los Andes bolivianos. Cajones. Arte popular y memoria religiosa*. Cochabamba, Bolivia: Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico UMSS Cochabamba.
- SIRACUSANO, G. 2005. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI - XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.
- STOBART, H. 1996. Los wayñus que salen de las huertas: música y papas en una comunidad campesina del Norte Potosí. En: D. Arnold, & J. d. Yapita, *Madre melliza y sus crías. Ispall mama wawampi. Antología de la papa* (págs. 413-449). La Paz: HISBOL - ILCA.
- STOBART, H. 2000. *Bodies of sound and landscapes of music: a view from the Bolivian Andes*. En P. Gouk, *Musical Healing in Cultural Contexts* (págs. 26-45). Great Britain: Ashgate.
- STOBART, H. 2006. *Music and the poetics of production in the Bolivian Andes*. England: Ashgate Publishing Limited.
- STOBART, H. 2015. ¿Quién es el Supay? Reflexiones sobre experiencias en una comunidad campesina del norte de Potosí, Bolivia. En: L. Bugallo, & M. Vilca, *Wak'as, diablos y muertos: alteridades significantes en el mundo andino* (págs. 201-229). Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- SZABÓ, H. 2008. *Diccionario de la Antropología Boliviana*. Santa Cruz: Aguarañie.
- TASSI, N. 2010. *Cuando el baile mueve montañas. Religión y economía cholo-mestizas en La Paz, Bolivia*. La Paz: Fundación PRAIA.

TURNER, V. 1987. The Anthropology of Performance. En V. Turner, *The Anthropology of Performance* (págs. 1-36). New York: PAJ Publications.

URBANO, H. 1993. Ídolos, figuras, imágenes. La representación como discurso ideológico. En: G. Ramos, & H. Urbano, *Catolicismo y Extirpación de Idolatrías Siglos XVI-XVIII* (págs. 7-30). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas".

URBANO, H. 2010. *Taqui Onqoy y mesianismo andino en el siglo XVI. Los avatares de un discurso ideológico*. Cristianesimo nella storia N°1, 23-32.

VAN KESSEL, J. 1991. *Tecnología Aymara: un enfoque cultural. Cuadernos de investigación en Cultura y Tecnología Andina*, N°3, 1-55.

VARÓN, R. 1990. El Taki Onqoy: Las raíces andinas de un fenómeno colonial. En: (Comp.) Millones, *El retorno de las huacas. Estudios y documentos sobre el Taki Onqoy Siglo XVI* (págs. 231-405). Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos. SPP Sociedad Peruana de Psicoanálisis.

# Materialidad, imagen y contenido Objetos de culto para uso doméstico

María Teresa Adriázola<sup>1</sup>

## Resumen

La conquista de las tierras americanas se apuntaló firmemente con el proceso de cristianización de los pueblos precolombinos como un mecanismo de instrucción ideológica que llegaba desde la península española. La evangelización se sustentó en la producción artística de imágenes religiosas, pre construidas bajo los lineamientos dogmáticos que dictaban los concilios, que patrocinaba la Iglesia Católica.

En la Colonia se registró el aporte de los artífices indígenas y mestizos, abarcando diversas expresiones y especialidades en toda la región andina, con sus propias interpretaciones, sin la rigurosidad de los contenidos dogmáticos; no obstante, el control que ejercieron las administraciones y la Iglesia Católica mediante la extirpación de idolatrías.

La contribución de los artistas autóctonos tuvo un carácter integral, en el sentido de que eran concedores de los materiales empleados, para dar forma a los objetos y estructuras de orden religioso. La gran producción artística del periodo colonial estuvo muy ligada a la materialidad y a la factura indígena, que se expresa en un listado muy resumido de artífices que legaron sus obras como testimonio, puesto que la gran mayoría eran objetos y muebles de carácter anónimo.

En este artículo se analiza la materialidad, imagen y contenido de objetos, que a pesar de la narración y el discurso de carácter religioso e ideológico, transitaron de los espacios sagrados a la intimidad de la vida doméstica, también se analiza cómo la creación de imágenes fue el resultado de una elaboración mental precedente, en la que juegan un papel importante los materiales y la técnica.

**Palabras clave:** Materialidad, objetos de culto, muebles, imágenes y arte indígena colonial.

## Introducción

La conquista española de las tierras americanas se fundamentó en un instrumento ideológico: la biblia. Las maneras que se adoptaron para la evangelización, respondieron a estrategias políticas no solo para imponer la fe católica, sino también para legitimar la

---

<sup>1</sup> Estudió Artes Plásticas en la UMSA. Obtuvo el título de Licenciatura en la carrera de Historia, con la publicación de la tesis: *La niña del siglo XIX: el objeto cultural como documento de análisis y testimonio Histórico*. Trabajó 33 años en la restauración de pintura de caballete y escultura policromada. Actualmente es Conservadora en el Museo Nacional de Arte. Correo electrónico: teresa.adriazola@gmail.com.

ocupación de tierras y la dominación de sus habitantes. La acción evangelizadora no fue pasiva porque tuvo como argumento fundamental la lucha contra la herejía, los detractores a esta forma “persuasiva” de la Santa Inquisición no admitieron este calificativo para los indígenas de los territorios conquistados, a quienes más bien consideraban paganos, no herejes.

La conversión de los nativos a la religión católica fue a través de las imágenes que respondían a construcciones ideológicas, tal como fueron las de los pobladores nativos de las regiones colonizadas, quienes ya tenían una extensa práctica politeísta, motivo por el que desconocían la intolerancia religiosa y se abrieron a nuevas expresiones religiosas de otros pueblos, sin renunciar a las suyas.

Se pretende en esta ponencia entender los vínculos entre la triada: materia, forma y significados, con las sociedades autóctonas, productoras de objetos, que aparentemente estaban destinados a permanecer en recintos sagrados o en soportes de culto y de cómo estos objetos entran en la intimidad de los hogares, y salen a las calles.

## **Materialidad, forma y contenido**

El componente físico y material de los objetos culturales son sin duda una fuente esencial de información, la elección de materiales se sostuvo en prácticas que llevaron, no de manera simple a la preferencia por texturas, colores, etc. La historia material de la producción cultural permite entender que hubo una larga cadena de circunstancias y conocimientos transmitidos en sus más diversas expresiones.

Bajo diferentes enfoques, citemos a Aristóteles quien postula que la característica fundamental de la materia es la receptividad de la forma, siendo esta potencialmente destinada a ser “algo”.

La Iglesia Católica por su parte enseña que la materia es inerte, es lo opuesto al alma que significa y representa vida, más allá de la muerte.

La arquitectura moderna proyecta a la materia como poseedora de múltiples significados, llevados a formas que expresan una vinculación del arquitecto proyectista, con los elementos materiales.

Partimos de estos conceptos para entender la conexión que hubo entre la práctica religiosa y el objeto que se materializó, para construir expresiones simbólicas propias con las que pudieran representarse y representar sus creencias. La noción que propugna Aristóteles nos inclina a plantear que la materia trabajada no fue pensada por los artífices originarios como un material inerte.



## Historia material

A modo de preámbulo se mencionará la gran producción textil, la talla, la escultura, la pintura, la cerámica, el arte plumario, la cestería y otras, que florecieron en tiempos muy distantes a la llegada de los españoles. Las sociedades que practicaron estas especialidades desarrollaron características propias, aunque hubo algunas compartidas y comunes.

Los conquistadores arribaron con un repertorio artístico que respondía a un modelo político, social y religioso, que precisaba ser representado concretamente para llevar adelante el proceso de evangelización, y fueron la producción escultórica y la pintura principalmente, los mecanismos de convencimiento visual más utilizados.

La escultura post conquista se inicia en el siglo XVI con la primera escuela de escultura en maguey<sup>2</sup>, con Tito Yupanqui en Copacabana. El segundo periodo corresponde a los siglos XVII y XVIII, en los que se intensifica el empleo del maguey, el cedro que era traído de Nicaragua ya no fue tan requerido para la escultura, no así en la talla de mueble (sillerías, púlpitos y retablos) durante el último siglo, aunque existían maderas locales como el cedro de Larecaja que Cobo describe:

Nacen estos árboles en todas las tierras calientes y templadas de este Nuevo Mundo en gran cantidad, aunque con esta diferencia: que la madera de cedro de tierra templada es blanca, y la de tierra caliente roja cual es la que se trae a este reino del Perú. Cobo, citado en Mesa y Gisbert (1972:22).

La descripción lleva a plantear una pregunta ¿por qué no dejaron de lado el maguey y se limitaron a tallar la madera? Es posible que el cedro no logró abastecer la demanda. También es probable que prefirieran un material mucho más blando y liviano, o que ya existía tradicionalmente el empleo del tronco floral de la planta local.

En el siglo XVII la práctica exitosa de la escultura en maguey se explica, según Teresa Gisbert (2002: 137), a partir de la labor fundamental de los talladores autóctonos.

El trabajo en maguey fue profundamente investigado por el historiador Pedro Querejazu, quien señala que a inicios de la Colonia, se trabajó en madera dura como el cedro, sin embargo, ya de manera temprana y simultánea se elaboraron tallas en maguey por escultores indígenas, en escuelas ubicadas a orillas del lago Titicaca, en Juli y Copacabana. Esta técnica y la estética se difundieron de manera general y siempre bajo las características de la factura indígena. Querejazu se refiere de esta manera al escultor de la Virgen de Copacabana:

---

2 Planta de la familia agavaceae, originaria de las zonas áridas y semiáridas del continente americano. Provee de variedad de productos beneficiosos al hombre, del tallo floral se elabora el material para la talla.

Aunque Yupanqui se inspiró en una imagen española, hay que advertir que existe una gran distancia entre la Virgen de Santo Domingo que le sirvió de modelo a la de Copacabana. Esta distancia se plasma en el arcaísmo de la imagen nativa y su calidad de ícono, en ella se advierte que el artista lejos de expresar el humanismo de su tiempo, manifiesta una peculiar manera de arraigo indígena. La Virgen está concebida con esa distancia con que debieron ver los indígenas las cosas divinas y que proviene de los tiempos anteriores a la conquista (Querejazu, citado por Gisbert, 1980: 99-100).

En esta cita encontramos que tempranamente los artífices nativos plasmaron en sus obras, formas de comunicación que adquieren sus propios sistemas y códigos. El concepto de arcaísmo podría entenderse, como una manera de persistencia de sus propias creencias.

La investigadora Gabriela Siracusano<sup>3</sup> también se interesó por la historia material de los pigmentos que se emplearon en la pintura local, durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Sus estudios, que incluyeron análisis químicos de los materiales, le permitieron entender que existían indicios de prácticas pasadas y vasto conocimiento de los “polvos de colores” por los pueblos nativos, no solo en su hechura y procedencia, sino también, en su aplicación para usos medicinales, como en la práctica pictórica, siendo conocedores del uso del color y su significado simbólico.

Siracusano<sup>4</sup> señala sobre los colores en el mundo andino:

Las adoradas iridiscencias de las aguas y las variaciones cromáticas del temido arco iris, los azules y verdes identificados con ciertas deidades, los tintes definidos de la nobleza incaica –presentes en sus *unkus* y en sus *maskaipachas*– frente a los colores naturales que debían vestir los pueblos sojuzgados, el código policromático de los *kipus*, los brillos y los esplendores de los amarillos como señal del culto solar y del Inca, los cielos plumizos o las festividades cubiertas de plumajes y flores nos instan a pensar que el color funcionó como una categoría vital para la construcción de un mundo en el que lo sagrado no estaba más allá del objeto representado sino en el objeto mismo.

## Formas de representación y factura indígena

La talla de imágenes en variedad de maderas se complementaba con la técnica de tela encolada, que no era desconocida por artífices indígenas, también practicada por escultores europeos, como Diego Ortiz quien fuera maestro de Tito Yupanqui, la diferencia estuvo en que los escultores nativos empleaban este método para construir “cuerpos vendados” como los cristos cusqueños que datan de 1575, con una técnica semejante al tratamiento de momificación. Así describe esta técnica la historiadora Gisbert (1980: 99-100):

3 Gabriela Siracusano. *Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder. Nuevo Mundo, Nuevos Mundos*. <http://nuevomundo.revues.org/index1079.html>

4 Gabriela Siracusano. *Polvos y colores en la Pintura Barroca Andina. Nuevas aproximaciones*. <https://www.upo.es/depa/webdharma/areas/arte/3cb/documentos/034f.pdf>. p 441

Se arma un muñeco o maniquí de paja al que se aplican varias capas de tela encolada a manera de vendaje. Una vez secas las primeras capas se retira la paja y se sigue trabajando con la ayuda de pasta de yeso. Solamente en brazos y manos hay algunos elementos de madera. Una vez terminada la imagen se la policroma.

Asimismo, señala que el jesuita Bernabé Cobo describe a tres esculturas que representaban al Sol denominadas como: Chucuilla, Catuilla e Intillapa, construidas con mantas gruesas y tupidas, tan firmes que se mantenían de pie por sí solas. Cobo también afirma que el extirpador de idolatrías José Arriaga mandó la destrucción de 600 ídolos. Muchas de estas esculturas tenían accesorios como cabellos, dientes y uñas originales del personaje que se deseaba divinizar y perpetuar, a semejanza de como lo hicieron los españoles en los relicarios que guardaban los mismos elementos.

A partir del siglo XVII manifiesta la historiadora Teresa Gisbert (1980: 137):

La escultura pasa a formar parte de la vida misma, sale a las calles lo hace en forma espectacular, confundiendo con los fieles. Las imágenes provistas de cabello natural y ojos de vidrio, y engalanadas con vestidos y joyas pretenden ser seres vivos con los cuales se puede conversar, solicitarles algún bien o apostrofarles su falta comprensión.

Hubo una gran producción escultórica y pictórica anónima que se trabajó desde el siglo XVI, sin embargo, son varios los artistas nativos cuyas esculturas, pinturas y retablos han sido identificadas plenamente como de su autoría, citamos solo a algunos de la gran lista de artífices locales de los territorios que hoy son Perú y Bolivia:

- Tito Yupanqui, siglo XVI.
- Diego de Huallaisaca, 1601.
- Diego Lara, 1635.
- Juan Bautista Ochoa, 1630.
- Ignacio Colque, quien recibió como discípulo al indio José Miguel de 13 años en 1654.
- Ignacio Quispe, pintor y escultor, 1660.
- Diego Quispe Curo, pintor, 1657.
- Diego Quispe Tito, pintor, 1667.
- Lázaro Curo, tallador y dorador de retablos, 1700.
- Pablo Chili Túpac, pintor, 1723.
- Francisco Chihuantito, pintor, 1693.
- Luis Niño, pintor, escultor y orfebre 1720-1745.
- Tomás Tairu Tupac “Tomasillo”, 1730
- Antonio Vilca, pintor, siglo XVIII.

Ya desde el primer tercio el siglo XVII, el trabajo del tallador indígena estaba tan apreciado que el Obispo Ramírez del Águila llegó a señalar que:

El haberse acomodado tanto y adelantado los indios en los tratos y oficios mecánicos, ha empobrecido mucho a los oficiales españoles y todos los oficios los ejercitan los indios con tanta destreza, que ya no hacen falta los grandes maestros nuestros. Son muy buenos pintores, que hay algunos que retratan y pintan láminas tan perfectas como en Roma, plateros, herreros, albañiles, carpinteros, silleros y en todo género de oficios son muy diestros y curiosos (Mesa y Gisbert, 1972: 150)

Algunos artífices que van del género de la pintura a la talla en madera, piedra y otros materiales, firmaron o marcaron sus obras con la intención de individualizar la autoría, en el entendido de que no se consideraron a sí mismos artesanos.

Para fines del siglo XVI no solo brilla el pintor jesuita Bernardo Bitti, así lo destaca el historiador Bartolomé Arzans:

Al presente que esto se escribe (siglo XVIII) se halla en esta villa como natural de ella Luis Niño. Indio ladino, segundo Xeuxis, Apeles o Timates, y es caso de notar que pinta y esculpe con primor. Varias obras de sus manos labradas en plata, madera y lienzo han llevado a la Europa, Lima y Buenos Aires con aprobación general. En el Cusco se hallan otros famosos pinceles, aventajándose a todos un indio comúnmente conocido con el nombre de Tomasillo (Citado por Gisbert, 1980: 105).

Respecto al trabajo en muebles y retablos podemos referirnos con mayor precisión al siglo XVIII, que ha sido el más investigado. En la zona pacaña la elaboración de este mobiliario ya se desarrollaba desde el siglo XVII, con una marcada identificación de los diferentes grupos indígenas del altiplano, creando una rica y exuberante iconografía en la talla, que no dejó de lado los motivos mitológicos y manieristas que llegaron con el arte europeo.

Los talladores indígenas incluyeron en su producción elementos precolombinos como pumas y monos, imágenes que tienen que ver con la construcción de su propia historia. Tampoco son casuales la inclusión de la flora y fauna originarias de los diferentes pisos ecológicos de la región. Los elementos tallados en madera y piedra son un recordatorio del conocimiento tecnológico en la agricultura y su distribución mediante una red caminera, que alcanzó la articulación de ciudades y pueblos en un extenso territorio.

## **El potente discurso de las imágenes**

Como fue expuesto anteriormente, toda materia posee un contenido y dentro del tema que se trata en este artículo está el uso de imágenes de culto en diferentes contextos, entre ellos, el círculo familiar que ejercía su devoción a diversas representaciones en retablos portátiles, que eran la extensión de los arquitectónicos del interior de los templos. Los devotos llegan a vincularse espiritualmente con estos objetos, vigentes hasta hoy, mediante la práctica de colocar elementos sagrados de orden prehispánico, dentro o cerca de los pequeños retablos, que habitualmente son diversos tipos de ofrendas y piedras, como en el caso de Santiago.

Estas prácticas también dan a entender que los creyentes que hacían uso de estos objetos, no asumían una postura pasiva, por el contrario, interactuaban en sus grupos familiares y de comunidad. Arriaga advertía que los nativos colocaban *huacas* dentro de las imágenes y en los altares.

Las artes visuales fueron el medio más efectivo para comunicar ideas, mediante las representaciones escultóricas, seguramente causaron un efecto mayor por su condición de tridimensionalidad. La imaginería, como producto del mestizaje en el siglo XVIII, elabora tallas realistas para impresionar y conmover, en pleno auge de la exportación, como señalan los historiadores Mesa y Gisbert:

El expresionismo es una deformación de la corriente realista llegando a extremos inconcebibles, en los cuales se llega a desvirtuar este arte en el afán de acercarse a la realidad en forma casi morbosa. Las imágenes vestidas que llegan a ser simples muñecos, frecuentemente tienen cabello natural, ojos y lágrimas de cristal, manos y brazos móviles, etc. Es el “pop art” de su tiempo, tan popular como chocante por su apego desmesurado a la vida diaria (1972:150).

## **Imágenes religiosas y cotidianidad**

Los bargueños muebles de uso común en las familias eran profusamente decorados, muchos de ellos con temas costumbristas y religiosos en las tapas y habitualmente en la cara anterior. Había bargueños que tenían pequeñas hornacinas centrales con tallas de vírgenes, es decir, que las imágenes con sentido religioso que son plasmadas en objetos de uso cotidiano, como es el mobiliario, adquiere una significación recordatoria, por una parte, y por otra de protección, función que cumplían en el interior de un templo o de un recinto sagrado.

Los pequeños retablos son una extensión de los espacios rituales, llevados fuera de los templos, como sucede en los conflictos bélicos o guerras, cuando se trasladan imágenes y piezas litúrgicas con la esperanza puesta en el apoyo divino. En nuestras regiones la imagen de la Virgen del Carmen acompañaba a los combatientes.

En este periodo en el que las imágenes pasan del templo a los hogares y salen a las calles, surge la necesidad de adecuar las técnicas empleadas, para llegar a transformaciones de las tallas marianas, que sufrieron severas mutilaciones, y de santos convertidos en imágenes de vestir, lo que permite hasta hoy a grupos familiares y comunales interactuar directamente con su devoción, en sesiones dedicadas a vestir y cambiar la vestimenta de las imágenes.

## **Imágenes que transmiten discursos ideológicos en objetos de uso cotidiano**

Los objetos de uso doméstico decorados con imágenes de carácter religioso claramente comunicaban discursos ideológicos como se detalla en los siguientes ejemplos.



**Figura 1.** Retablo dedicado a la Virgen María. Museo Nacional de Arte (alto 6 m, ancho 8 m, profundidad 1,20 m). **Foto:** Teresa Adriázola.

Los pequeños retablos son una prolongación de los espacios rituales



**Figura 2.** Retablo pequeño y portátil dedicado a la Virgen de Copacabana. **Foto:** colección Museo Nacional de Arte.



**Figura 3.** Mueble bargueño 1 de uso doméstico. **Foto:** colección Museo Nacional de Arte.





**Figura 4.** Contratapa del mismo bargueño en el que se representa una escena aparentemente solo costumbrista.  
**Foto:** colección del Museo Nacional de Arte.

El análisis iconológico permite hacer una lectura de elementos citados en diferentes episodios bíblicos, fuentes apócrifas y leyendas, que conforman un cuerpo de símbolos que estructuran y preconstruyen un discurso moralizante y evangelizador.

- La escena se desarrolla en un huerto cerrado que hace referencia a la “eterna virginidad de la Virgen”.
- El escenario es el Paraíso que luce abundante follajería, frutos y aves diversas, representación que enmarca la pintura mural de templos como el de Curahuara de Carangas, Carabuco y Copacabana del departamento de Oruro y otras de la región.
- En la escena central se encuentra la “fuente de los huertos” atributo de la Virgen Inmaculada, que se repite frecuentemente en los bargueños.
- La escalera de Jacobo, escalera del cielo, en el sector izquierdo.
- El árbol del fruto prohibido, cuyas manzanas recibe una mujer, como lo hiciera Eva en el Antiguo Testamento.
- En el fondo del huerto se representa un cedro erguido, un rosal que alude a la Rosa Mística, ambos atributos de la Inmaculada.
- En el sector derecho se aprecian dos representaciones de Cristo: el unicornio blanco y el pelícano, escritos en el *Bestiario Medieval*.
- La presencia abundante de aves también se relaciona con seres alados, ángeles mensajeros de Dios, que menciona la historiadora Teresa Gisbert (1999).



**Figura 5.** Tapa de bargueño 2. Foto: colección del Museo Nacional de Arte. Presenta elementos de orden prehispánico y de la fe católica en la misma escena.



**Figura 7.** Lateral del bargueño 2. Se observa el ídolo y la escena de "Fuente de Agua Viva" alusiva a la Virgen Inmaculada. Foto: colección del Museo Nacional de Arte.



**Figura 6.** Detalles del ídolo coronado con una *maskaipacha* y portando un *keru* ceremonial. Foto: colección del Museo Nacional de Arte.





**Figura 8.** Detalles de la escultura de artífices indígenas y mestizos.  
Foto: Museo Nacional de Arte.

La primera es una papaya que ornamenta la portada interior del Museo Nacional de Arte. La segunda imagen, corresponde a la cabeza de una serie de pumas coronados con penachos de plumas, como parte de la arquería de la logia del museo mencionado, sobre la esquina de las calles Comercio y Socabaya, ambos son elementos precolombinos, que fueron representados por culturas pretéritas como la de Tiwanaku.

## Conclusiones

El uso de materiales por artífices nativos se asentó en un conocimiento profundo, que los vinculaba a prácticas de épocas pasadas.

La representación de las formas estuvo fuertemente ligada a creencias religiosas e ideológicas por parte de los productores autóctonos, es posible que la apertura de los artistas locales fuera mayor, lo que permitió que “esas formas” fueran parte del cotidiano, aún tratándose de imágenes que transmitían mensajes de contenido moralizante y que respondían a los lineamientos de la fe católica.

Las maderas fueron el soporte de la gran producción escultórica y de mobiliario en un periodo en el que existió una demanda importante de estos objetos, como consecuencia del auge de la explotación de la plata y la difusión masiva de la religión católica.

Cuando la Iglesia Católica perdió protagonismo en la producción de imágenes de culto, e hizo su ingreso el siglo XVIII con el arte neoclásico, fueron los artistas indígenas y mestizos quienes continuaron pintando temas religiosos bajo los preceptos iconográficos, que determinaba la religión católica, sin dejar de lado la inclusión de expresiones simbólicas y enfoque estético propios.

Finalmente, se puede establecer que los temas como la materia, la forma y el significado de la producción de objetos de culto, fueron centrales para entender su relación estrecha entre la práctica religiosa y la vida cotidiana de las sociedades de la región.

## Bibliografía

DE MESA, José y GISBERT, Teresa. 1972. *Escultura Virreinal en Bolivia*: La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, Publicación N° 29.

-----1977. *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia*. La Paz: Ed. Juventud.

GASKELL, Ivan. 1996. Historia de las imágenes. En: Peter Burke (Ed.): *Formas de hacer la historia*. Madrid: Alianza Editorial.

GISBERT, Teresa. 1980. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz: Gisbert y CIA. S.A.

-----1999. *El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz. Plural Editores.

-----2002. La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú. *El Barroco Peruano*. Lima, Perú: Banco de Crédito.

GOMBRICH, Ernst Hans. 1999. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Cap. II. México: Fondo de Cultura Económica.

SIRACUSANO Gabriela. *Polvos y colores en la Pintura Barroca Andina. Nuevas aproximaciones*. <https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/034f.pdf>

SIRACUSANO Gabriela. *Colores en los Andes. Hacer, saber y poder. Nuevo Mundo, Nuevos Mundos*. <http://nuevomundo.revues.org/index1079.html>

# Los Sopiri, danzarines de madera de la fiesta de Corpus Christi en Baures: entre el Barroco y el Perspectivismo Amazónico<sup>1</sup>

Javier Alejandro Barrientos Salinas<sup>2</sup>

## Resumen

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

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

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

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

## 1. Introducción

La fiesta de Corpus Christi es una fiesta barroca<sup>3</sup>, de origen medieval y se remonta al siglo XIII, específicamente a 1264. Durante el papado de Urbano IV, adquirirá una nueva

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

## 2. Breve bosquejo sobre el pueblo indígena Baure

Los Baure son un grupo étnico de la amazonia boliviana, de acuerdo a la clasificación propuesta por Salgado (2010), el territorio Baure (TIOC<sup>5</sup>) corresponde a la región Iténez – Mamoré<sup>6</sup>, y está ubicado entre las provincias Iténez, Cercado (Beni) y Guarayos (Santa Cruz), con un total de 135.417 hectáreas tituladas. La sede de la Subcentral del Pueblo Indígena Baure<sup>7</sup> se encuentra en la localidad de Concepción de Baures<sup>8</sup> y está afiliada a la Central de Pueblos Indígenas del Beni (CPIB). Según los datos del Censo Nacional de Población y Vivienda 2012, la población auto-identificada como Baure asciende a un total de 2.319 personas<sup>9</sup>. El idioma que hablan pertenece a la familia lingüística Arawak al igual que el pueblo Moxeño (Ignaciano y Trinitario), con quienes han compartido una larga historia regional. Resumir esta historia en pocas líneas es una tarea difícil, se corre el riesgo de pasar por alto procesos complejos como las dinámicas poblacionales y los posibles procesos de etnogénesis, o bien, dar por sentado interpretaciones del pasado que siguen en debate. Teniendo en cuenta aquello, y con el afán de establecer un breve bosquejo sobre el pueblo indígena Baure, me limitaré a mencionar algunas referencias generales.

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

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

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

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

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

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

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

como fortificaciones para defenderse de los ataques de otros pueblos, el desarrollo de un estilo cerámico particular (fase jasiaquiri), así como la presencia de sitios funerarios asociados a rituales mortuorios, revelan un largo proceso de ocupación prehispánica de aproximadamente 1000 años<sup>10</sup> (Prümers y Jaimes, 2014).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

A pesar de una serie de restricciones y prescripciones que surgieron casi de forma paralela al desarrollo de la fiesta, debido a los excesos y la saturación de imágenes paganas en la procesión del Corpus Christi en el Nuevo Mundo, la introducción de imágenes grotescas<sup>13</sup> —en particular los gigantes— fue parte de la estrategia estética y catequizadora que emplearon los jesuitas en las llanuras amazónicas, quedando como evidencia de la fiesta barroca misional el baile de los Sopiri.

---

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

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

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



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

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

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

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

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

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

La versión de Lucio Oni dice así:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

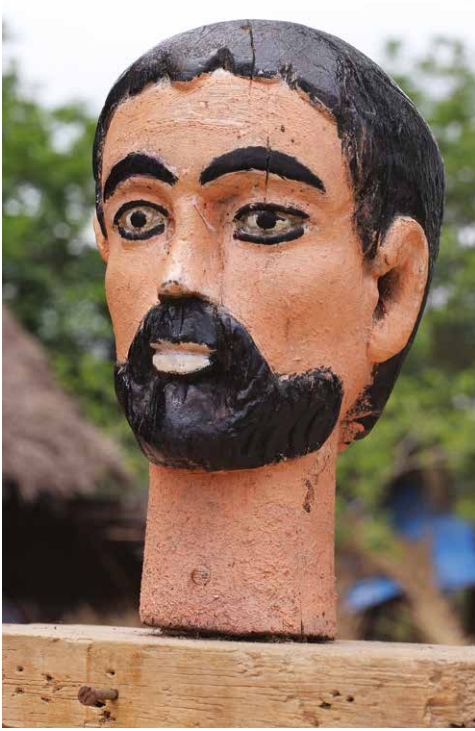
En el artículo titulado “*Mojos y jesuitas. Apuntes sobre el periodo reduccional*”, Josep Barba (2009) retomando los escritos del jesuita eslavo Francisco Eder, encargado de la misión de San Martín de Baures en el siglo XVIII, refiere a la entidad conocida por el nombre de *achane*, como un espíritu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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 6. Reflexiones finales

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

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

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

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

## Bibliografía

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

# Iniciando el recorrido de las cajas de madera con sus Santolines. Miradas desde San Pedro Estación, Cuenca San Pedro-Inacaliri, II Región, Antofagasta<sup>1</sup>

María Carolina Odone Correa<sup>2</sup>

## Resumen

Esta ponencia tiene como propósito presentar avances preliminares de una investigación en curso. Dicha exploración está centrada en las cajas de madera existentes en la localidad de San Pedro Estación, que contienen distintas representaciones de San Antonio de Padua. El objetivo es reflexionar sobre sus contextos de producción y modos de circulación, a fin de reconocer que estos objetos tienen vidas sociales e históricas, que son las que los dotan de dinamismos y posibilidades comunicativas y que llevan a reconocerlos no como materialidades congeladas o artefactos acabados, sino como objetos en constantes y continuos movimientos de re-significación y producción de sentidos.

**Palabras clave:** Memoria, cajones, San Pedro Estación, santos y Andes del Sur.

- 
- 1 Este trabajo forma parte del proyecto FONDECYT de Postdoctorado 2016 N° 3160256, *Lo perdido, las memorias y sus representaciones en los Andes del Sur. Explorando caminos desde las urnas de San Antonio de Padua de San Pedro Estación (Cuenca San Pedro-Inacaliri, II Región, Antofagasta)*. Carolina Odone es la investigadora responsable del mismo.
  - 2 Licenciada en Historia por la Universidad Católica de Chile (1994) y doctora en Historia por la Universidad Católica de Chile (2013). Una de sus áreas de trabajo se refiere a la investigación sobre la memoria social del indígena andino colonial, en los Andes del Sur, y que circuló, en distintos sistemas de registro y comunicación, luego de la conquista hispana. Línea de trabajo que se complementa con la investigación sobre cultura material, particularmente objetos devocionales que circulan y circularon en el Centro-Sur Andino. Profesora Planta Adjunta, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Correo electrónico: modoneco@uc.cl.

Entre el 11 y el 14 de junio en San Pedro Estación (Cuenca San Pedro-Inacaliri, II Región, Antofagasta, Chile) se celebra la fiesta patronal de San Antonio de Padua. Es alucinante ver como durante la festividad los San Antonios se transfiguran en objetos que van adquiriendo un ánimo, dejando de ser objetos no vivos, muertos, para transformarse en objetos vivos. El día grande de la fiesta, el 13, las cajas de madera (**Figura 1**) se trasladan a la entrada de la iglesia, para escuchar la misa, y luego, todas ellas se transportan, horizontalmente, por los alrededores del pueblo, para escuchar y acompañar la procesión. Ciertamente que los objetos actúan dentro de redes y prácticas sociales, las que son elaboradas por y para los asistentes y la comunidad.



**Foto 1:** Caja de San Antonio<sup>3</sup>, Iglesia o capilla chica de San Pedro Estación. **Foto:** Carolina Odone, junio 2017.

Este trabajo tiene como propósito presentar indagaciones preliminares de una investigación en proceso. Interesa efectuar un reconocimiento del objeto en sí, la caja de madera o urna que contiene la imagen de San Antonio. Pensándolo no desde la agencialidad de sus devotos, sino desde la disposición de ciertas características formales

3 Mis agradecimientos a la comunidad de San Pedro por permitir tomar las fotografías.



y estéticas que son posibles de observar. El objetivo es tentar posibles niveles de lectura, dado que las urnas o cajas de madera (**Figura 2**) presentan un interesante campo de observación sobre los modos de organización de sus distintos componentes.



**Figura 2:** Caja de San Antonio, Iglesia grande de San Pedro Estación. **Foto:** Carolina Odone, junio 2017.

Se aprecia que este artefacto tiene una biografía en la que se pueden reconocer variadas cadenas de producción y circulación. Los antecedentes acerca de su utilización en contextos devocionales cristianos, en los Andes del Sur, permiten establecer, preliminarmente, que existiría una asociación directa entre su uso y procesos de evangelización tempranos (Castro, 2013; Sánchez, 2015; Gárce y Sánchez, 2016). En cuanto a la historia de su forma, en tanto artefacto, es posible reconocer que sus orígenes pueden rastrearse dentro del marco específico de expresiones religiosas materiales propias de la España del siglo XVI: las llamadas Capillas de Santero. Reconociéndose a su vez que estas tienen sus raíces en formas materiales de arte religioso paleocristiano de los siglos VI y VII (Rivas Plata, 1992: 11-12). A su vez, existiría una relación de parentesco entre las Capillas de Santero y las

ermitas, dado que ambas arquitecturas estaban destinadas a albergar a santos o patrones o bien imágenes de deidades cristianas. La vinculación se asigna porque el concepto de ermita refiere a un lugar pequeño que se levantaba en espacios rurales o deshabitados, destinada al culto público, estando al cuidado de un santero que, de forma individual o bien acompañado por su familia, se dedicaba a la custodia y mantención de las mismas (Corrales, 1998: 19, 101).

Ello permite entonces plantear que las cajas de madera son formas que en sí misma contienen una coexistencia o sucesión superpuesta de diferentes realidades históricas. Problemática que resulta interesante, en el momento actual de la investigación, ya que permite pensar este soporte material como un artefacto donde se despliegan registros muy variados. Se lo podría pensar como un reflejo de reflejos, donde cada uno de ellos estaría representando procesos de superposición y yuxtaposición de contextos de producción y asimilación o consumo.

En los Andes del Sur, en el contexto de la evangelización cristiana, la Capilla del Santero fue un artefacto de rápida difusión detectándose su presencia en espacios de comunidades rurales y en ámbitos de control de prácticas indígenas consideradas idolátricas.

Hacia 1570 el doctrinero Hernán González de la Casa, cura párroco de los pueblos de Toropalca y Caisa en la provincia de Caracara o Qharaqhara, recibió información de que en su distrito doctrinal se efectuaban cultos idolátricos. Lo que significó la realización de una exhaustiva visita para castigar a todos los indígenas que estaban comprometidos en la denuncia. Thomas Abercrombie (2006) presenta y expone de forma detallada los alcances de la misma y la destrucción de un centro de culto indígena en el valle de Catalma, siendo el indígena Diego Iquisi, castigado como hechicero. El sacerdote entregó al Tesoro Real de la ciudad de La Plata parte del “tesoro” encontrado en el valle de Catalma y envió a Diego Iquisi a un juez de extirpación de idolatría. Poco tiempo después fue promovido como cura párroco de una de las doctrinas más ricas de la provincia, la localidad de Macha, donde y según el contexto de la información documental redujo:

(...) definitivamente a los indios a buenas costumbres [...]. Allí hizo construir un templo imponente, que dotó de preciosos ornamentos [...]. Al mismo tiempo, dio a los indios de Macha (donde también había extirpado ídolos), los debidos sustitutos de los milagrosos intercesores de las peregrinaciones idolátricas: les llevo ‘imágenes de bulto’ [...], imágenes en miniatura de santos potencialmente milagrosos, dentro de cajas de madera (también llamados ‘retablos’) que podían llevar consigo en las novenas y romerías entre el templo del pueblo y las capillas de reciente fundación en sus anexos o caseríos (Abercrombie, 2006 [1998]: 340-341).

Esta mención resulta tremendamente sugerente, puesto que permite pensar que las cajas de madera, inicialmente destinadas a las tareas públicas de la evangelización, traspasan ese umbral para constituirse en objetos que actúan en tanto mecanismos simbólicos y

materiales de direcciones múltiples. No solo constituyen una marca de extirpación y control, sino que también un objeto de persuasión y adquisición de la fe desde un ámbito cognoscitivo, emotivo, plástico y sensible (Valenzuela, 2006). Integrándose a los espacios domésticos y familiares de las vidas íntimas de los indígenas.

Otro recorte de información que resulta muy significativo es el que entrega Walter Sánchez, quien refiere que en 1682, en el Valle Alto de Cochabamba, en la hacienda de Chirusi el indígena Diego Layme fue acusado de colocar en un altar una serie de cajones que contenían imágenes de la Virgen de Copacabana, de San Santiago y de Cristo. Haciendo uso de rituales y cantos, los concurrentes esperaban la llegada del Espíritu Santo, el que se presentaría en forma de paloma, para conversar con ellos (Sánchez, 2015: 23-24). Esta referencia, asociada a un contexto de producción de control de idolatrías, es muy interesante por varias razones. Por una parte, por la existencia, nuevamente en un espacio rural, de imágenes de bulto “encajonadas”, lo que hace pensar no solo en la continuidad de su uso; sino que también en la legitimidad o reconocimiento que tenían entre los indígenas. Por otra parte, esta información está dando cuenta de que las cajas de madera están siendo activadas en un ámbito social colectivo utilizándose, junto a sonidos y otros rituales, para convocar al Espíritu y conversar con él. Es como si las cajas de madera, con sus imágenes de bulto, fuesen no solo una suerte de intercesor que cruzaba fronteras del mundo de arriba, sino que también eran objetos que le otorgaban eficacia al ritual, abriendo el camino o pasaje ritual de comunicación. Un aspecto que también llama la atención es la preocupación de la Iglesia Católica local sobre el uso de las cajas de madera en celebraciones consideradas contrarias a las enseñanzas del catecismo cristiano y las verdades de la fe (INIAM- UMSS, 2013: 5).

Otro elemento que es necesario destacar es que en los Andes del Sur existe una variedad de cajones o cajas de madera. Por una parte, los retablos peruanos, denominados ayacuchanos y que serían una manufactura propia de las primeras décadas del siglo XX. Estos cajones provendrían del retablo colonial cajón Sanmarcos. Una de sus diferencias importantes sería que el cajón ayacuchano tiene varios pisos, y en ellos se representan y/o conviven tanto deidades católicas como variadas representaciones de la vida social. El cajón Sanmarcos, en general, tiene un techo triangular, dos puertas que se abren y cierran y, en general, dos pisos (Rivas Plata, 1992: 11-16).

En el ámbito del actual territorio de Bolivia, las cajas de madera reciben el nombre de cajón de madera y presentan otras características. En relación al techo, generalmente es horizontal, sin presentar uno; la división interior es un único recinto o espacio donde no se presentan de forma separada las imágenes cristianas divididas de otros objetos e imágenes allí contenidas; y en cuanto a las puertas, pueden o no contar con ellas (INIAM- UMSS, 2013: 11-12).

Si existen diferencias entre los cajones de los Andes del Sur ¿hay similitudes entre los retablos ayacuchanos, su antecesor, el cajón Sanmarcos y los cajones bolivianos?

Ciertamente que existen similitudes formales y estéticas. Todos ellos tienen la forma de caja, conteniendo en su interior deidades cristianas asociadas a la producción agrícola y ganadera (INIAM- UMSS, 2013).

Sin embargo y en relación a las características formales del cajón de Bolivia se observan una serie de particularidades. Las cajas de madera pueden ser de tres tamaños: grandes, pequeñas y reducidas. Los cajones muy pequeños tenían la peculiaridad de ser muy fáciles de transportar, muy bien envueltos para ello. Se ha detectado que, en el siglo XIX, se “utilizaron, para su fabricación, cajas destinadas al transporte de otro tipo de mercancías (por ejemplo, medicamentos)” (INIAM- UMSS, 2013: 13). En cuanto a su materialidad, la mayoría son de madera, considerándose las elaboradas con maguey como las de una factura más antigua.

Respecto a la forma exterior de los mismos también se observan varias singularidades, siendo muy difícil asignar categorías fijas. Los techos tienen formas variadas; las paredes externas pueden estar talladas en madera y decoradas, con y sin pintura. Pero también se distinguen paredes externas recubiertas con la técnica de la tela enyesada y pintadas. Lo mismo sucede con las puertas batientes: algunas formas tienen puertas con marcos y otras no. En el caso de estar pintadas, llama la atención los “decorados florales o de arbustivas. Los colores usados son, por lo general, amarillos, rojos, verdes y azules intensos”. Siendo significativo que el motivo u ornamento floral sea uno de los elementos distintivos del mismo, apreciándose en los espacios exteriores e interiores del mismo. En relación a las imágenes que las cajas contienen, se aprecia un mundo representacional delimitado: San Santiago, la Virgen, Cristo, San Juan Bautista, San Marcos, San Isidro y San Antonio, acompañados de imágenes de animales y aves. Las figuras interiores pueden estar confeccionadas en piedra y en pasta, elaboradas estas últimas con una variedad especial de papa, la que era hervida y molida, y luego mezclada con yeso, para ser finalmente pintadas, al igual que las de piedra (Del Solar, 1992: 20; INIAM- UMSS, 2013: 13-14).

Estas características permiten proponer que las urnas o cajas de San Pedro Estación encajan dentro del corpus de objetos cajas de Bolivia, y por ende podrían proceder de una tradición de factura formal y estética propia de alguna región de los Andes Sur bolivianos.

Las cajas de madera de San Pedro Estación tienen un techo horizontal, dos puertitas que se abren y cierran y están decoradas con motivos florales, geométricos o con otras imágenes, aunque las flores son el motivo más extendido, las que se suelen combinar con motivos geométricos. Las formas de las cajas son bastantes regulares, predominando los colores amarillo, rojo, verde y azul. Y en su espacio interior se ubica San Antonio, rodeado

de flores, animales y otras figuras<sup>4</sup>. A su vez, la exposición realizada por el MUSEF, bajo la curaduría de Varinia Oros, el año 2015, con el título “*Retablos y Piedras Santos. La materialidad de las wak'as*”, donde, entre otros objetos, se expusieron hermosas cajas de madera, justamente de la colección del museo, exposición que se acompañó de un magnífico catálogo, también bajo la curaduría de la investigadora Varinia Oros, permiten reconocer la afinidad entre los objetos cajones de Bolivia y las urnas o cajas de San Pedro Estación.

¿Cómo llegaron las cajas de madera a la localidad de San Pedro Estación? Si bien aún no se tiene una respuesta definitiva, si es posible sugerir algunos trazos. La localidad de San Pedro Estación no solo en tiempos subactuales fue cruce de caminos y actividades. Se reconoce que ella forma parte de un espacio central en el contexto de la historia de las poblaciones pastoras de la cuenca del Alto Loa, y su relación con poblaciones del altiplano de Lípez, en contextos de interacción, tráfico e intercambio a través de rutas prehispánicas. Continuidad que, para el periodo colonial, es observada reconociéndose que poblaciones lípez acceden a espacios de Atacama la Baja y la Alta, en el contexto del manejo complementario de recursos situados a larga distancia. Y en épocas recientes llameros y arrieros pasaban regularmente por el sector (Martínez, 1990; Berenguer, 2004).

¿Sería dable pensar que, en este contexto de interacciones, las rutas de tráfico habrían jugado un papel particular? ¿Habrían sido arrieros o *pasantes*, los responsables de la difusión de las cajas de madera entre comunidades rurales alejadas y dispersas? Se señala que “pequeñas cajas con la figura de San Antonio fueron transportadas por los viajeros como elementos mágico protectores durante sus largos recorridos” (Del Solar, 1992: 21).

Muchas interrogantes quedan abiertas, puesto que las cajas de madera, en este caso de San Antonio, son textos abiertos que encierran una galaxia de significados. Allí están presentes sus productores y sus devotos, componiendo producciones de sentido cuyas trazas requieren de una mirada atenta. También las cajas remiten a las preferencias de quienes las hicieron, de sus gestos manuales, que forman parte no solo de cadenas de contextos de producción y circulación. Sino que también de contextos de asimilación o consumo. Efectivamente se trata de objetos nuevos para los indígenas, pero que fueron asimilados desde respuestas culturales propias y genuinas para que las deidades que allí estaban contenidas fuesen escuchadas por otras potencias creadoras.

---

4 En el artículo “*Imágenes de San Antonio de Padua en las cajas de madera de las dos iglesias de San Pedro Estación (Cuenca San Pedro-Inacaliri, II Región, Chile)*”, se presenta un análisis de las características formales y estéticas de las cajitas de San Pedro Estación (Carolina Odone, 2017). Este artículo será publicado en el libro *Circulación de creencias itinerari, pratiche e limiti della trasmissione religiosa in Europa e nel Nuovo Mondo*, a cura di Rafael Gaune (Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile), María Eugenia Góngora (Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile) y Maria Lupi (Dipartimento di Studi Umanistici, Università Roma Tre).

## Bibliografía

- ABERCROMBIE, Thomas A. 2006 [1998]. *Caminos de la memoria y el poder. Etnografía e historia de una comunidad andina*. La Paz: Sierpe Publicaciones.
- BENGOA, José. 2004. *La memoria olvidada. Historia de los pueblos indígenas de Chile*. Santiago: Publicaciones del Bicentenario.
- BERENGUER, José. 2004. *Caravanas, interacción y cambio en el Desierto de Atacama*. Santiago: Ediciones Sirawi.
- CASTRO, Nelson. 2013. Religiosidad local y devoción indígena en el ciclo borbónico. *Allpanchis*, año XLIV, N° 18, pp. 197-244.
- CORRALES GAITÁN, Alonso. 1998. *Ermitas cacerenses*. Cáceres: Cámara Oficial de Comercio e Industria de Cáceres.
- INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS Y MUSEO ARQUEOLÓGICO (INIAM- UMSS). 2013. *Cajones. Arte popular y memoria religiosa*. Guía de exposición. Cochabamba.
- DEL SOLAR, María Elena. 1992. Cajón San Marcos. En: *El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 17-26.
- GÁRCES, Fernando y Sánchez, Walter. 2016. Inscripciones y escrituras andinas: Un sistema complejo y denso de visualidades, oralidades y espacialidades. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Vol. 21, N° 1, pp. 115-128.
- MARTÍNEZ, José Luis. 1990. Asentamientos y acceso a recursos en Atacama (s. XVII). En: *Economía y comercio en América Hispana*. Guillermo Barvo (editor). *Serie Nuevo Mundo: Cinco Siglos*, N° 5: pp. 13-61. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile.
- OROS, Varinia. 2015. *Retablos y Piedras Santos. La materialidad de las wak'as*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- RIVAS PLATA, Iván. 1992. De la capilla del Santero al cajón Sanmarcos. En: *El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 11-16.
- SÁNCHEZ, Walter. 2015. El cajón ritual-campesino: entre lo global y lo local. En: *Textualidades. Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro*, Fernando Gárces y Walter Sánchez (editores), pp. 7-38. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón e Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico.
- VALENZUELA, Jaime. 2006. "...que las ymagenes son los ydolos de los christianos". Imágenes y reliquias en la cristianización del Perú. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 43: 41-66. Böhlau Verlag Köln/Weimar/Wein.



**SUBMESA  
ENTRE LOS CAMINOS DEL BAMBÚ Y LA CAÑAHUECA.  
DESDE LA DIVERSIDAD BIOLÓGICA ACÚSTICA HASTA  
SU USO MUSICAL Y NO MUSICAL**

# Entre los caminos del bambú y la cañahueca Desde la diversidad biológica acústica hasta su uso musical y no musical<sup>1</sup>

La música se debe a la relación de las personas con su entorno, no solo como una forma de representación, ni una manera de evocarla constantemente, sino como una muestra de la dependencia del mundo vegetal. Por ello, esta mesa planteó una aproximación a dicho mundo a partir del análisis de los usos musicales y no musicales de los bambúes y las cañahuecas.

La organología boliviana de los instrumentos musicales aerófonos, contruidos con fibras naturales, emplean al bambú y la cañahueca como representantes principales del mundo vegetal. Desde hace mucho tiempo maestros constructores de distintas comunidades, tanto del Altiplano como de la Amazonía, se abastecieron en diferentes formas de esta “materia prima”. El abastecimiento tiene sus propias lógicas y redes de comercialización, limitados últimamente por la escasez de materias primas a causa de la desaparición de sus hábitats, entre otras razones.

En este contexto la submesa se organizó con los siguientes objetivos: abordar la falta de estudios etnobotánicos de las especies usadas en la elaboración de aerófonos, que identifique las propiedades y características de las especies; estudiar y desarrollar acciones de conservación de las especies vegetales que garanticen las prácticas musicales; estudiar desde las experiencias de los maestros constructores de instrumentos musicales la dinámica musical de la producción de instrumentos; estudiar los usos e interpretaciones de los instrumentos musicales elaborados con bambú y cañahueca en distintos espacios urbanos y rurales.

## Disertantes de la submesa<sup>2</sup>

**1. Arnaud Gerard**, con el tema titulado “*Flautas de cañahueca: Aproximación acústica*”, expuso la relación del material con la sonoridad y la necesidad de estudios botánicos de las materias primas vegetales. Presentó también los resultados de los experimentos acústicos con especies de bambú y otros materiales.

1 Submesa organizada en el marco de la Mesa 3 *Uso: la vida social de los objetos de madera y cestería*, de la RAE 2017. Esta submesa fue convocada por: PachaKamani, La Paz, Bolivia (Richard Mújica y Gloria Villarroel) (pachakamani@gmail.com) y el Departamento de Música, Royal Holloway Universidad de Londres, Gran Bretaña (Sebastian Hachmeyer) (shachmeyer@gmx.de).

2 Las grabaciones de todas las disertaciones y sus respectivas demostraciones se encuentran en el DVD 2 de esta publicación.



2. **David “Kirki” Alí**, Comunicador, músico y etnomusicólogo, cuantificó los instrumentos musicales de bambúes y cañahuecas, desde su práctica musical, e identificó las propiedades, apuntado bien que *“cada tipo tiene su sabor, se recrea bonito, cada medida tiene su sabor, cada región le da su sabor, según el medio ambiente hay variedades de música”*

3. **Ignacio Quispe**, Maestro luriri, constructor de instrumentos musicales de Walata Grande, realizó la presentación de: *“Experiencias de organización local en el abastecimiento (materia prima), construcción y venta de instrumentos musicales”*, destacando la importancia de la herencia de los conocimientos especializados en la construcción de hasta 25 instrumentos musicales en Walata. A su vez planteó la necesidad del apoyo institucional para los constructores, ya que se ven imposibilitados de acceder al material por disposiciones medioambientales y el control de reforestación.

4. **Damián Vaca Céspedes**, músico e investigador, con la exposición *“La tacuara dentro del panorama organológico de Tierras Bajas de Bolivia”* planteó las dinámicas de producción musical frente a la escasez de las materias primas vegetales, y como esta situación contribuye a la desvinculación de la música, la espiritualidad y los dioses de la naturaleza.

5. **Gloria Villarroel y Richard Mújica**, antropólogos e investigadores del Colectivo PachaKamani, presentaron el tema titulado *“Musicalidades presentes y materiales ausentes. Balance de los estudios sobre música, cañahuecas y bambúes en Bolivia, primera aproximación”*. Evaluaron el alcance y perspectivas de las investigaciones, así como las consideraciones culturales, medioambientales y posibles problemáticas identificadas en la continuidad de la interpretación de la música con instrumentos musicales aerófonos contruidos con fibras naturales.

6. **Sebastian Hachmeyer**, sociólogo ambiental, ecólogo humano, expuso sobre las dificultades que los constructores atraviesan para acceder a las materias primas, a causa de las acciones económicas y productivas que atentan contra los hábitats naturales de los bambúes.

## Conclusiones y recomendaciones

Los disertantes y los asistentes en plenaria sugirieron emprender acciones, según las siguientes áreas:

-**Económica y productiva**. Se identificó como una problemática la elaboración de instrumentos musicales decorativos con fines comerciales, esta actividad incide en la disminución de la calidad de la producción de los instrumentos musicales.

**-Relación del medioambiente con los instrumentos musicales.** Es imperante cuidar el medioambiente considerando la disminución de la producción del bambú y otras especies vegetales, que son materia prima de los instrumentos musicales.

**-Relaciones culturales.** El estudio y la producción de los instrumentos debe entenderse desde las conexiones culturales, que vinculan el alma y espíritu del interprete, y los instrumentos con las regiones de origen, “cada instrumento tiene su saborcito”.

**-Intervención estatal.** Es preciso que el Estado proteja el patrimonio natural y cultural, evitando trabajar políticas públicas desde arriba hacia abajo, ya que en este esquema el papel de las comunidades se reduce a ajustarse a la normativa.

**-Desarrollo de investigaciones académicas.** Se recomienda que las investigaciones musicales enfatizen la relación del sonido con el medio ambiente y el cambio climático, además de realizar estudios etnobotánicos de especies musicales como el bambú.

# Modelando el nicho ecológico de los bambúes leñosos (*Bambuseae, Poaceae*) en Bolivia Implicaciones para la construcción de aerófonos autóctonos y la conservación de los bambúes musicales

Sebastian Hachmeyer<sup>1</sup>

## Resumen

La organología aimara contemporánea de los aerófonos autóctonos, contruidos con fibras naturales, tiene al bambú como fuente principal del mundo vegetal. El presente estudio examina la distribución geográfica potencial de los bambúes leñosos en Bolivia, con un enfoque eco-organológico en las especies utilizadas en la construcción de aerófonos autóctonos en el altiplano paceño.

Los patrones espaciales de los bambúes leñosos de Bolivia muestran una fuerte tendencia hacia dos zonas de vegetación: el páramo yungueño y la ceja de monte; y presencias menores en el bosque húmedo de tierras bajas, el bosque tucumano boliviano y el bosque semideciduo chiquitano. Las amenazas generales son la degradación ambiental, la deforestación, el uso antrópico y los cambios de los usos de la tierra en lugares de crecimiento, así como la destrucción o la pérdida de hábitats. El texto apunta algunas sugerencias de conservación para los bambúes leñosos, a nivel local y nacional.

**Palabras clave:** Eco-organología, Walata Grande, modelamiento de nicho ecológico, Maxent, conservación de bambúes leñosos.

## Introducción

El presente estudio examina la distribución geográfica potencial de los bambúes leñosos en Bolivia, con un enfoque eco-organológico en las especies que se emplean en la construcción de aerófonos. Es importante estudiar la distribución espacial de los bambúes leñosos para identificar centros potenciales de riqueza y coordinar esfuerzos de conservación de una manera directa. En varias partes del mundo, incluyendo países sudamericanos como Colombia, Ecuador y Bolivia, los bambúes leñosos se encuentran en estado de amenaza por la deforestación de los bosques tropicales siempreverdes, lo que implica la destrucción o pérdida de hábitats valiosos (Bystriakova et al., 2004; Londoño, 2002).

---

1 Departamento de Música, Royal Holloway Universidad de Londres, Gran Bretaña. Correo electrónico: sebastian.hachmeyer.2016@live.rhul.ac.uk.

En Bolivia los bambúes leñosos se emplean en la construcción de viviendas, barreras y muebles, algunas especies son materia prima para la construcción de aerófonos autóctonos. El término aerófono autóctono alude a los instrumentos de viento de la organología aimara (*siku*, *quena*, *phala*, *pinkillo*, *mohoseño* y *tarka*), que son utilizados en múltiples contextos: rurales, urbanos, nacionales e internacionales.

La organología aimara contemporánea de los aerófonos autóctonos, contruidos con fibras naturales, tiene al bambú como fuente principal del mundo vegetal. De los bambúes leñosos se desprende una de las más diversas formas musicales en el mundo (Borras, 2002). Aparte de algunos bambúes leñosos, también se usa la *suqusa* o cañahueca (*Arundo donax*) para construir algunos aerófonos autóctonos, principalmente el *muquni*, el *ayarachi*, el *jula-jula* y antiguamente la *suqus-tarqa* (Borras, 2010).

El presente estudio se enfoca en las especies de los bambúes leñosos por las siguientes razones: 1) La mayoría de los aerófonos autóctonos del altiplano paceño son contruidos con bambúes leñosos; 2) La disponibilidad de la cañahueca en mercados informales de La Paz y El Alto no está sujeta a fluctuaciones, no hay escasez; sin embargo sí en algunos bambúes (debido a la multiplicidad de sus usos); 3) La escasez de los bambúes leñosos para la construcción de aerófonos autóctonos es solo una manifestación de su estado ecológico, preocupante desde un punto de vista ambiental; y 4) Mientras la clasificación taxonómica de la cañahueca (*Arundo donax*) está bastante resuelta, la identidad de los bambúes leñosos tiene un grado de incertidumbre.

Aunque la mayoría de los aerófonos autóctonos del altiplano paceño son contruidos con diferentes bambúes, no existe en la actualidad un conocimiento taxonómico profundo sobre los géneros utilizados. Asimismo, se nota una ausencia del tema de disponibilidad de la materia prima en los estudios (etno) musicológicos, aparte de algunos estudios, que se acercan de una manera ambigua con clasificaciones no confirmadas. Especialmente, con relación a “la crisis de materia prima” (Hachmeyer, 2018) en la construcción de aerófonos, es importante saber la distribución espacial de los *bambúes musicales*<sup>2</sup> –los géneros y especies utilizados en la construcción de instrumentos aerófonos autóctonos– para incentivar su conservación.

## Aspectos principales de los bambúes

Los bambúes (*Bambusoideae*) son una subfamilia de las gramíneas (*Poaceae*), que tienen alrededor de 1.200 especies pertenecientes a aproximadamente a 90 géneros diferentes a nivel mundial (Bystriakova y Kapos, 2006; Judziewicz et al., 1999). Los bambúes se

2 El término bambúes musicales está inspirado en el estudio ecomusicológico de Allen (2014) sobre los “árboles musicales”, utilizados para la construcción de violines en Italia.

encuentran en regiones diversas, desde los bosques tropicales hasta las sierras de montaña y altos bosques nubosos. Geográficamente se distribuyen en las regiones de Asia-Pacífico, África Central-este-sur, así como Centroamérica y América del Sur (Bystriakova et al., 2003; Bystriakova et al., 2004).

En América hay 500 especies conocidas y son colectivamente más diversas que las de las regiones de África y Madagascar, pero tienen menos diversidad en comparación con la región Asia-Pacífico (Bystriakova y Kapos, 2006). Judziewicz et al. (1999), basándose en Soderstrom et al. (1988) y Clark (1990b, 1995), muestran que México, los Andes tropicales y Brasil son las áreas con más diversidad y endemismo de bambúes. Solo en los Andes tropicales se identificaron alrededor de 130 especies, de las cuales el 90% son endémicas (Clark, 1995).

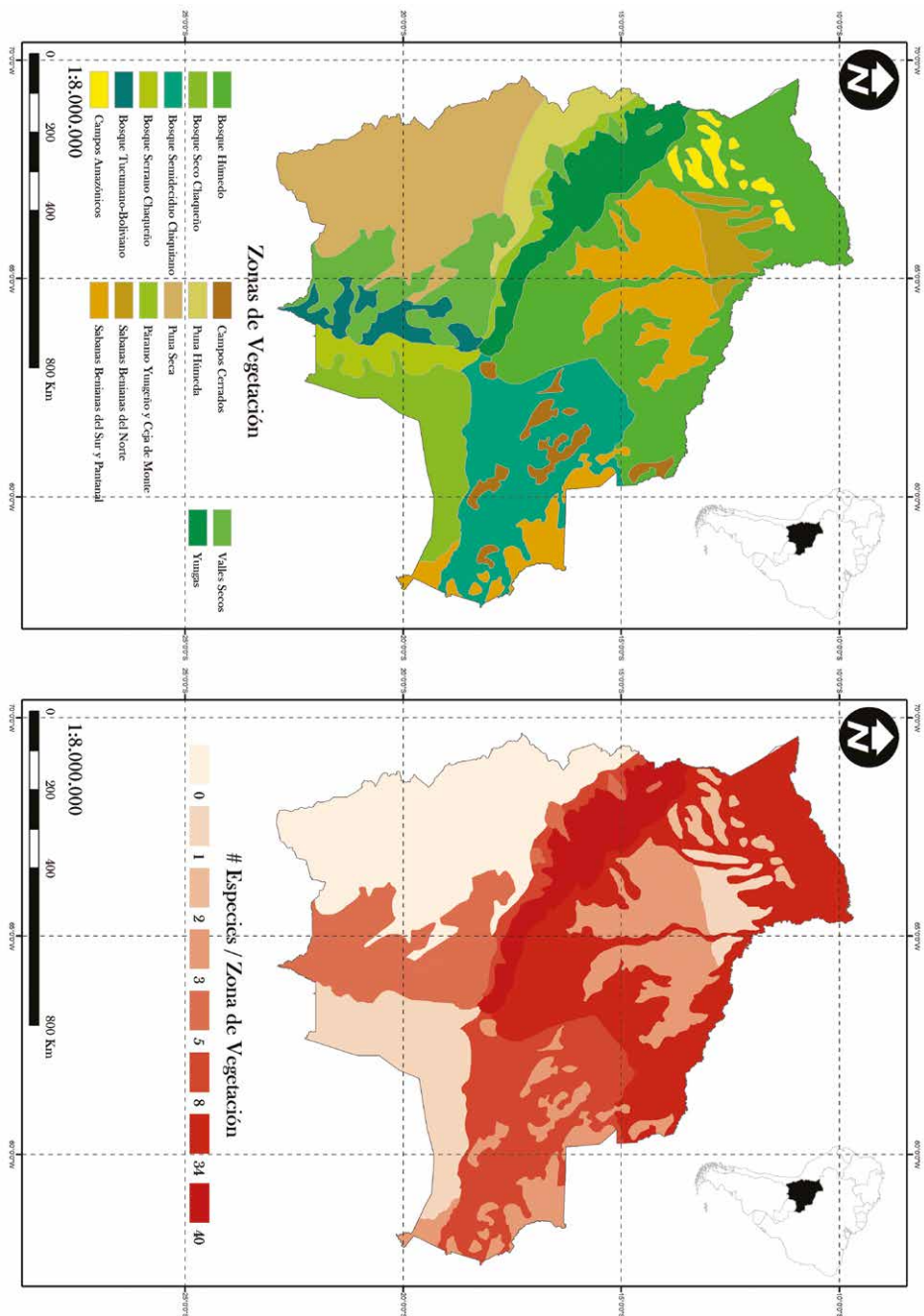
En Bolivia se conocen 73 especies, pertenecientes a 15 géneros (Villavicencio et al., 2014). El catálogo de plantas vasculares de Bolivia los agrupa según zonas de vegetación. Las zonas de vegetación más diversas según Villavicencio et al. (2014) son los yungas (40 especies), los bosques húmedos de las tierras bajas (34 especies), el páramo yungueño y la ceja de monte (8 especies), y el bosque chiquitano (8 especies) (**Figura 1**).

Para una aproximación etnobotánica a la construcción de aerófonos autóctonos, es necesario realizar una introducción a la selección taxonómica-sistemática. Los bambúes se dividen taxonómicamente en tres tribus: bambúes leñosos del clima tropical (*Bambuseae*), bambúes leñosos del clima templado (*Arundinarieae*) y bambúes herbáceos (*Olyreae*). Los bambúes musicales están constituidos por algunos géneros y especies de los bambúes leñosos de clima tropical (*Bambuseae*), los bambúes leñosos de clima templado (*Arundinarieae*) no son nativos de Sudamérica (Villavicencio et al., 2014) y los bambúes herbáceos (*Olyreae*) no tienen colmos leñosos, que sirvan como resonadores.

## Modelos del nicho ecológico de bambúes leñosos

### Los bambúes leñosos de Bolivia

De las más de 500 especies conocidas en América, aproximadamente 430 especies son bambúes leñosos (Bystriakova et al., 2004); especialmente en los Andes muestran una gran diversidad y un endemismo importante (Clark, 1995). En Bolivia se conocen 50 especies de bambúes leñosos, pertenecientes a 8 géneros (Jiménez, 2017; Villavicencio et al., 2014). Los géneros con mayor cantidad de especies son *Chusquea* (15), *Guadua* (12), *Aulonemia* (12) y *Rhipidocladum* (4). El género *Aulonemia* tiene la mayor cantidad de especies endémicas (E) en Bolivia. El género de *Bambusa* cuenta con dos especies cultivadas (C).



**Figura 1.** Distribución de bambúes en Bolivia, según zona de vegetación. **Fuente:** Izquierda, Beck (1998, 2014); derecha, elaboración propia con base en Villavicencio et al. (2014).

TABLA 1. *BAMBUSEAE* EN BOLIVIA

Tribu	<i>Bambuseae</i>				Total
Subtribu	<i>Arthrostylidiinae</i>	<i>Bambusiniinae</i>	<i>Chusqueinae</i>	<i>Guaduiinae</i>	
<i>Géneros</i>	5	1	1	1	<b>8</b>
	<i>Actinocladum</i> <i>Arthrostylidium</i> <i>Aulonemia</i> <i>Merostachys</i> <i>Rhipidocladum</i>	<i>Bambusa</i>	<i>Chusquea</i>	<i>Guadua</i>	
<i>Especies</i>	21 (9 E)	2 (C)	15 (3 E)	12 (1 E)	<b>50 (13 E)</b>
Géneros con mayor cantidad de especies en Bolivia: <i>Chusquea</i> (15, 3E); <i>Guadua</i> (12, 1E); <i>Aulonemia</i> (12, 9E); <i>Rhipidocladum</i> (4, 0E)					

Fuente: Elaboración propia con base en Villavicencio et al. 2014.

### Conformación de la base de datos

La base de datos del Herbario Nacional de Bolivia de los especímenes herborizados cuenta con 428 registros de 40 especies de bambúes leñosos, conocidos en Bolivia, según Villavicencio et al. (2014). Estas representan el 80% de las especies de bambúes leñosos reportados en Bolivia. En un primer paso se eliminaron todos los registros sin identificación taxonómica a nivel de especies y los registros sin coordenadas geográficas. Los registros limpios del Herbario Nacional se complementaron con la base de datos del Missouri Botanical Garden<sup>3</sup>. Se eliminaron los registros dobles y las especies con menos de cuatro registros (que es el mínimo para producir modelos). La base final de datos que se utilizó para el análisis fue de 304 registros, para 28 especies de bambúes leñosos, este número representa el 56% de las especies de bambúes leñosos reportados en el país (**Tabla 2**).

TABLA 2. BASE DE DATOS PARA EL ANÁLISIS

Géneros <i>Bambuseae</i>	Especies conocidas	Especies modeladas	Registros
<i>Actinocladum</i>	1	1	5
<i>Arthrostylidium</i>	3	1	6
<i>Aulonemia</i>	12	3	18
<i>Bambusa</i>	2	0	0
<i>Chusquea</i>	15	8	99
<i>Guadua</i>	12	10	123
<i>Merostachys</i>	1	1	5
<i>Rhipidocladum</i>	4	4	48
<b>Total</b>	<b>50</b>	<b>28</b>	<b>304</b>

Fuente: Elaboración propia

3 Información disponible en línea: [www.tropicos.org](http://www.tropicos.org).

## Métodos para el modelamiento

El modelamiento del nicho ecológico (también conocido como modelamiento de distribución geográfica potencial de una especie) es una herramienta para la evaluación de la distribución espacial de una especie en un área geográfica. Para modelar el nicho ecológico y la distribución geográfica potencial se utilizó el algoritmo Maxent (Phillips et al., 2006). Este algoritmo es robusto con un bajo número de registros (Pearson et al., 2007; Hernández et al., 2008; Meneses et al., 2014). Los modelos resultantes son correlativos e inductivos, es decir, que correlacionan la presencia observada o registrada de una especie con los valores de las variables ambientales en los sitios de ocurrencia.

Las variables ambientales utilizadas en los modelos fueron 3:

1. 19 variables climáticas de Wordclim 1.4 (Hijmans et al., 2005).
2. Un modelo digital de elevación (DEM) generado por la NASA (Shuttle Radar Topography Mission, SRTM, 90m).
3. Capas de vegetación de MOD 44B MODIS/Terra Vegetation Continuous Fields V006 (DiMiceli, 2017).

No se utilizaron variables ambientales categóricas, por ejemplo, complejos sistemas ecológicos de Bolivia (Navarro y Ferreira, 2011), ya que modelos con un bajo número de datos de ocurrencia tienden a restringirse a áreas predeterminadas por las categorías usadas. La información de Tierra MODIS no muestra a detalle los diferentes tipos y categorías de vegetación, datos sobre el uso antrópico derivado de los complejos sistemas ecológicos de Bolivia (Navarro y Ferreira, 2011) e información sobre la deforestación, según la OCTA-MMAyA (2016) fueron insertados a los modelos durante el post-procesamiento, para eliminar áreas de ausencia segura.

El software Maxent produce un análisis de la ROC (siglas en inglés: *Receiver Operating Characteristic*), que indica la robustez de los modelos. El área bajo la curva (AUC, en inglés: *Area Under the Curve*) suministra una medida fuerte del desempeño del modelo. En este estudio sobre los bambúes leñosos se produjeron modelos con valores de ACU iguales o mayor<sup>4</sup> a 0,921 (Phillips et al., 2006). Las distribuciones resultantes indicaron una probabilidad de ocurrencia en una escala de 0 a 100% y fueron procesadas en ArcGIS para generar mapas binarios de presencia y ausencia de cada especie. El umbral se eligió con un valor relativamente elevado, fijado en 85% de probabilidad de ocurrencia de la especie, ya que se buscaba reducir el riesgo de seleccionar sitios abióticos, no adecuados para identificar áreas distribucionales adecuadas para la conservación (Peterson et al., 2011). Para distinguir los patrones de distribución a nivel de género, se formaron mapas particulares. Los mapas a nivel de género fueron combinados con la herramienta “álgebra de mapas” para formar un solo mapa de distribución geográfica y riqueza de especies

---

4 1.0 indica un modelo óptimo.



potenciales en Bolivia. Este mapa fue categorizado según “cortes naturales” y contrastado con el mapa de zonas de vegetación de Bolivia (Beck, 1998, 2014), en el cual se basa también el catálogo de plantas vasculares de Bolivia (Jørgensen et al., 2014).

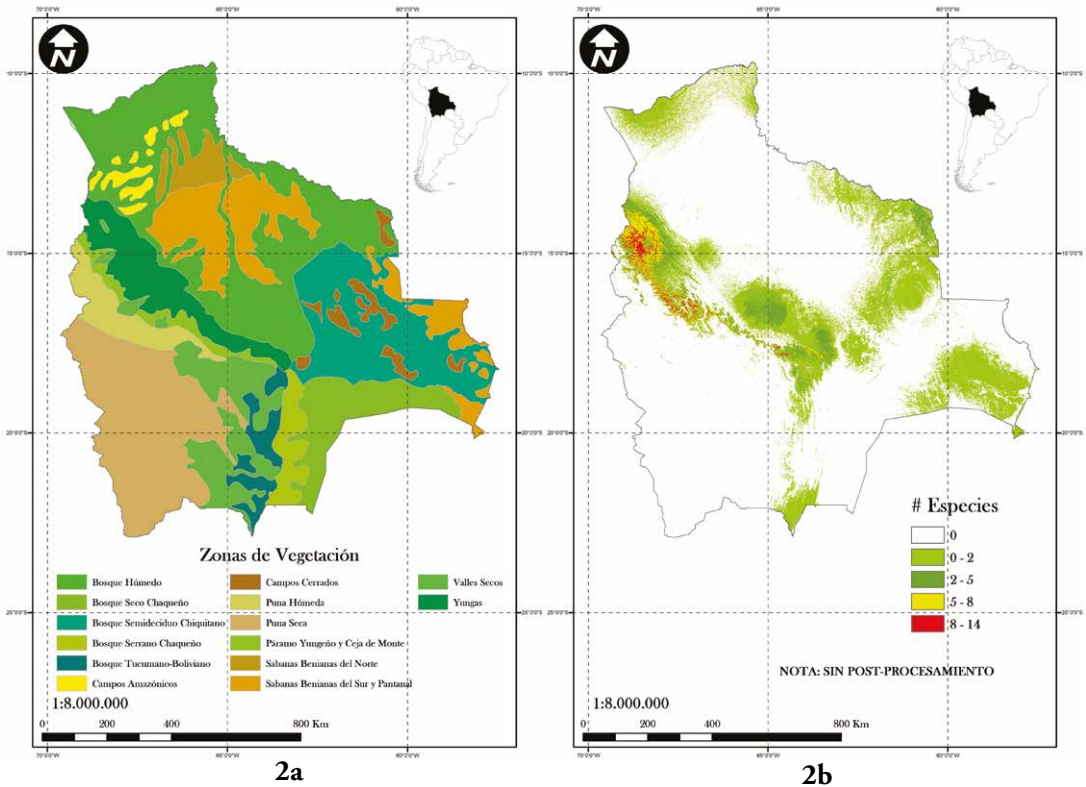
## Fitogeografía de los bambúes leñosos

Los patrones espaciales de los bambúes leñosos (*Bambuseae*) de Bolivia muestran una fuerte tendencia hacia dos zonas de vegetación: el páramo yungueño y la ceja de monte, y presencias menores en el bosque húmedo de tierras bajas, el bosque tucumano boliviano y el bosque semideciduo chiquitano (**Figura 2**).

El páramo yungueño y la ceja de monte se extienden desde las zonas altas de los yungas, alrededor de 2.500 a 3.500 msnm, junto a la frontera con el Perú hasta aproximadamente la latitud 17°S, cubriendo un área de aproximadamente 11.000 km<sup>2</sup> (Beck, 2014). Los bosques yungueños siempreverdes se extienden desde la frontera con el Perú en el norte de La Paz hacia el codo andino en las cercanías de Santa Cruz, atravesando los departamentos de La Paz y Cochabamba. Los yungas incluyen zonas de máxima elevación de 3.000 m en el norte de La Paz hasta su límite oriental de alrededor de 1.000 msnm, cubriendo un área total de aproximadamente 60.000 km<sup>2</sup> (Beck, 2014). Los bosques siempreverdes de los yungas son las más diversos de Bolivia y cuentan con una cantidad respetable de especies endémicas (Cornejo-Mejía et al., 2011; Beck, 2014).

Básicamente, tres centros de riqueza potencial de especies con un número de 8 a 14 especies pueden identificarse (áreas rojas en el mapa de riqueza potencial). El primer centro se encuentra en la región de los yungas del norte de La Paz, incluyendo partes de las provincias de Abel Iturralde, Franz Tamayo, Bautista Saavedra, Muñecas y Larecaja. Este centro de riqueza potencial también se encuentra dentro del Parque Nacional Madidi y del Área Natural de Manejo Integrado Apolobamba, por lo que el uso antrópico de la tierra y los grados de deforestación son mínimos, concentrándose básicamente en la pampa de Apolo y los jardines tropicales de palmeras y cacaotales de los Lecos (Ledezma, 2009).

El segundo centro se halla en la región de los yungas de La Paz, incluyendo las provincias de Murillo, Sur y Nor Yungas, Inquisivi y Caranavi. Este centro muestra un alto grado de deforestación hasta el 2015, así como un uso antrópico intenso de la tierra, principalmente por el cultivo de la hoja de coca y otros productos como el café, cítricos y frutas. Ledezma (2009) argumenta que estas actividades económicas causaron las modificaciones más importantes del siglo XX a la biodiversidad en los yungas. Especialmente, a partir de la década de 1980 se inició un proceso continuo de crecimiento de los cultivos de coca en desmedro de otros cultivos, pero por sobre todo los bosques siempreverdes yungueños. Esto implica obviamente una destrucción sucesiva de los hábitats de los bambúes leñosos durante el siglo XX.



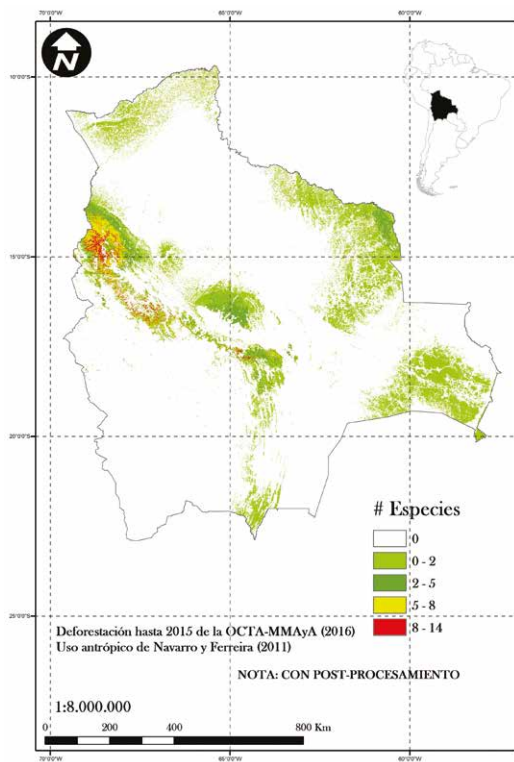
**Figura 2.** Centros de riqueza potencial de especies de *Bambuseae*. **Fuente:** 2a. zonas de vegetación de Beck (1998, 2014); 2b. riqueza potencial de especies sin post-procesamiento, elaboración propia; 2c. riqueza potencial de especies con post-procesamiento, elaboración propia.

El tercer centro de riqueza potencial se encuentra en los yungas entre los departamentos de Cochabamba y Santa Cruz, incluyendo las provincias de Carrasco (Municipio Pojo) y Manuel María Caballero (Municipio Comarapa). Este centro está parcialmente cubierto por los parques nacionales Carrasco y Amboró. Las amenazas sobre estas áreas son la ampliación de la frontera agrícola de Santa Cruz y la expansión de los cultivos de coca del Chapare, Cochabamba.

## Implicaciones para la construcción de aerófonos autóctonos

### Eco-organología y los bambúes musicales

El estudio de los instrumentos musicales andinos recibió interés académico significativo, recientemente y desde una perspectiva arqueológica (Stöckli y Howell, 2014; Gutiérrez y Gutiérrez, 2013; Gérard, 2013; Stöckli y Both, 2013, 2012; Sánchez, 2002; Olsen, 2002). Borrás (2002) argumenta que desde que existen estudios musicales en el área andina, los instrumentos musicales llamados “tradicionales” fueron ampliamente observados, mucho



2c

más que las músicas que podían producir. Considerar la materia prima de los aerófonos autóctonos puede ayudar a entender mejor el instrumento musical en sí, las músicas que producen y las culturas y sociedades que los construyen y utilizan.

Bolivia, especialmente el altiplano paceño, posee una riqueza organológica nítida. A pesar de esta variedad musical, sonora y organológica<sup>5</sup>, en la actualidad se estableció un sistema coherente, organizador del universo organológico, que permite ver el todo a través de las partes, y las partes a través del todo. Por lo tanto, cada familia no puede pensarse sin referencia a las otras, y, al mismo tiempo, se pueden observar estructuras reproducidas del universo organológico que organizan las diferencias y variedades sonoras dentro de las familias (Borras, 2002). Este aspecto fue llamado “fractalidad” (De la Cadena, 2015), y es la idea de

una relacionalidad en el universo andino donde el todo y las partes son intercambiables, mutuamente trayéndose a la existencia (véase también Allen, 2017).

Las 6 familias de aerófonos autóctonos –cada una con sus características sonoras y morfológicas, así como su diversidad musical y contextos de uso<sup>6</sup>– se dividen en 2 grupos aglutinadores y emergentes de cierta similitudes: los *sikus*, las *kenas* y las *phalas* no tienen canal de insuflación y forman parte de las *phusa q’asa*; mientras que los *pinkillos*, las *tarkas* y los *mohoseños* tienen canal de insuflación o “tapa” y forman parte de las *phusa tapani*.

*Q’asa* quiere decir desportillado y hace referencia a la muesca de la *kena*, en otro sentido también puede significar gemir, del verbo *q’asaña*, haciendo énfasis en su sonido borroso (Borras, 2002). *Tapani* quiere decir ‘con tapa’ o ‘que tiene tapa’, aludiendo al canal de insuflación. Su sonido es más presionado, tapado, chillón, bullicioso, también brillante y alegre. Esta división entre *q’asa* y *tapani* tiene muchos significados cosmológicos-ontológicos, que no pueden desarrollarse en este texto con su requerida profundidad<sup>7</sup>.

5 En este artículo no se profundizará en esta temática, para mayores detalles ver Borras (2002).

6 Véase Cavour (2014) para algunos ejemplos de manifestaciones musicales dentro de cada familia organológica.

7 Para más detalles véase Solomon (1997), Stobart (2006), Mújica (2014) o Hachmeyer (2017).

El objetivo de este artículo es una perspectiva ecológica y ecocrítica hacia la organología aimara de los aerófonos autóctonos, que cuenta la vida de los bambúes musicales y su estado ecológico en un escenario hostil para su reproducción. En relación a trabajos ecomusicológicos sobre los instrumentos musicales, combinando la preocupación por los materiales para su construcción con el análisis de los contextos sociales, rituales, históricos, económicos y ecológicos de su uso, Simonett (2016) sucintamente propone llamar a este campo de estudio eco-organología. La autora muestra como los Yérome de México utilizan el capullo de la mariposa cuatro espejos (*Rothschildia, Saturniidae*) –especie en peligro de extinción por la degradación ambiental debido a las actividades humanas no-sustentable (uso de agroquímicos en la industria agraria) y cambio climático– como fuente para construir los sonajeros de pie, utilizados durante algunas de sus ceremonias. Bajo el contexto de la eco-organología, propongo analizar la vida de los bambúes musicales para entender la dificultad de abastecimiento, al que se enfrentan los maestros constructores de aerófonos autóctonos en La Paz.

En los estudios (etno) musicológicos se ha dado mucha atención a Walata Grande como centro excepcional de construcción de aerófonos autóctonos (Gutiérrez y Gutiérrez, 2009; Gutiérrez, 2002; Borrás, 2002), con mucha razón, hay que decir, si reflexionamos su historia e importancia como comunidad artesanal. Los aspectos fundamentales que diferencian a los walateños de otros constructores o centros de construcción<sup>8</sup> son los siguientes: especialización en las 6 familias de los aerófonos (*siku, kena, phala, pinkillo, tarka y mohoseño*); su importancia histórica como centro aglutinador de música autóctona y coleccionador de *tupu* (medidas) de todo el altiplano –son actualmente un “archivo” de la diversidad musical histórica y actual (Borrás, 2002)–; el impacto de su trabajo artesanal con presencia en mercados nacionales e internacionales; el uso –históricamente sin precedentes– de mayores cantidades de materia prima y su importancia para la continuidad de prácticas musicales autóctonas en diversos contextos del altiplano pazeño y de todo el país.

Sin embargo, ninguno de estos estudios sobre Walata Grande se dedicó, con la profundidad necesaria, al tema de la materia prima, menos a la escasez de algunos bambúes musicales. Muchos walateños dicen que “ya no hay y que es difícil de conseguir”, los bambúes utilizados en la construcción de aerófonos, por ejemplo, en el caso de la *chhalla* de Zongo (Hachmeyer, 2018). Algunos han dejado de usar los bambúes para emplear materiales alternativos como el plástico porque “la demanda está allí y el material es más fácil de conseguir”.

Los bambúes musicales más importantes para los walateños se conocen localmente con los nombres aimaras: *tuquru* y *chhalla*. El *tuquru* se usa para construir *kenas, pinkillos, phalas* y *mohoseños*, así como algunos *sikus* grandes (*toyo*). La *chhalla* se usa únicamente para construir diversos *sikus* (diferentes tipos de *chhalla* para diferentes *sikus*). Jiménez (2017) ha identificado al *tuquru* como *Aulonemia hirtula* y *Aulonemia herzogiana*.

8 Por ejemplo, Vitichi (especializado en rollanos), Calacala (especializado en pinkillos norte-potosinos), Tarabuco (especializado en tokhoros) o Condo (especializados en los sikus orureños, Jach'a Siku de Carangas o norte potosinos).

Jiménez y Meneses (2017) y Londoño (2002), asimismo, han identificado la *chhalla* como *Rhipidocladum harmonicum*. No obstante, tanto el *tuquru* como la *chhalla*, muestran una gran diversidad de aspectos morfológicos, anatómicos y de textura, que varían según su región de origen. Es por ello que dudo que los nombres locales de *tuquru* y *chhalla* se refieran exclusivamente a dichas especies, me inclino a pensar que también incluyen a otras especies de los géneros antes mencionados.

Sin embargo, todavía no se tiene la certeza de que la diversidad de materiales que usan los walateños corresponda netamente a diferentes especies dentro de los géneros de *tuquru* (*Aulonemia spp.*) y *chhalla* (*Rhipidocladum spp.*). Desde un punto de vista ecológico, es probable que una misma especie pueda crecer de manera diferente en regiones con distintas condiciones ecológicas (clima, suelo, topografía); de esta forma, pueda desarrollarse subespecies y variedades diferentes. Además, es posible que para la construcción de aerófonos autóctonos los walateños utilicen especies de *tuquru* y *chhalla* todavía no identificadas.

Considero, no obstante, que es poco probable que usen bambúes de otros géneros, dados sus propios criterios de selección de materia prima, los cuales tienen que ver con la consistencia y geometría del colmo y del entrenudo (huecos y no sólidos), el tamaño del colmo y del entrenudo (suficientemente largos), el grosor de la pared del entrenudo (dependiendo de la manifestación musical) y el diámetro del entrenudo (dependiendo de la manifestación musical).

## Fitogeografía de los bambúes musicales

Los walateños<sup>9</sup> en la actualidad tienen preferencia por regiones concretas para cosechar bambúes, frente a prácticas antiguas más nómadas, entre otras razones por la tenencia de tierras y propiedad privada de los habitantes locales en los lugares de cosecha. El ciclo de florecimiento y maduración habitual del bambú es de 7 a 10 años, dependiendo de la especie. Tras florecer, la planta muere, se seca por completo y se pudre.

Los walateños suelen cosechar los materiales justo en su punto de maduración, sin dañar el sistema rizomático, que asegura su reproducción y sin chaquear grandes superficies del bosque montano. Gutiérrez (2002) argumenta que los walateños prefieren algunas regiones por la abundancia del material, así como por las propiedades físicas y acústicas del mismo. Tampoco debería olvidarse el fácil acceso a los bambúes en ciertas áreas, las redes de los walateños con los actores locales (que incluyen permisos para la cosecha), las características anatómicas y morfológicas del material y las infraestructuras físicas como las carreteras, que facilitan el transporte de los bambúes a La Paz (el acceso al norte de La Paz por Charazani, por ejemplo, es más difícil y peligroso que el acceso a los yungas por Quime). De todas formas, el factor que más pesa a la hora de la selección de los lugares de cosecha es, ciertamente, el factor ambiental y los nichos ecológicos de los bambúes.

9 En la actualidad los walateños (Jach'a Walata) no van a los lugares de la cosecha, el término "walateños" se refiere también a la red de actores de lugareños e intermediarios involucrados en la cosecha, y lugareños de la comunidad Jisk'a Walata.

En cuanto a los géneros mencionados, las siguientes especies han entrado al análisis de distribución geográfica potencial con el Maxent.

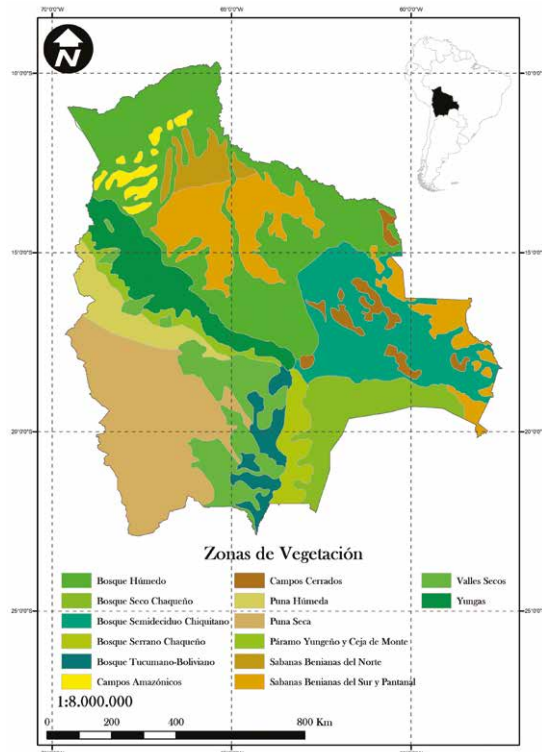
**TABLA 3. ESPECIES MODELADAS DE AULONEMIA Y RHIPIDOCLADUM**

Género / Especies	<i>Aulonemia</i>	<i>Rhipidocladum</i>
Especies conocidas en Bolivia	<i>A. boliviana</i> <i>A. bromoides</i> <i>A. cochabambensis</i> <i>A. fuentesii</i> <i>A. herzogiana</i> <i>A. hirtula</i> <i>A. insignis</i> <i>A. longipedicellata</i> <i>A. madidiensis</i> <i>A. queko</i> <i>A. scripta</i> <i>A. tremula</i>	<i>R. harmonicum</i> <i>R. neumannii</i> <i>R. parviflorum</i> <i>R. racemiflorum</i>
Especies modeladas	<i>A. herzogiana</i> <i>A. hirtula</i> <i>A. tremula</i>	<i>R. harmonicum</i> <i>R. neumannii</i> <i>R. parviflorum</i> <i>R. racemiflorum</i>

Fuente: Elaboración propia

De las 12 especies conocidas de *Aulonemia* en Bolivia, entraron 3 especies, incluyendo las 2 especies identificadas por Jiménez (2017) como *tuquru*. Esto es el 25% de las especies reportadas, aunque el nivel de representación parezca bajo, la presencia de las 2 especies es significativa. De las 4 especies reportadas de *Rhipidocladum*, todas entraron al análisis, incluyendo la especie identificada por Jiménez y

**Figura 3.** Distribución de *Aulonemia* y *Rhipidocladum* en Bolivia: Fuente: **3a.** mapa de las zonas de vegetación en Bolivia, según Beck (1998); **3b.** distribución de *chhalla* (*Rhipidocladum*); **3c.** distribución de *tuquru* (*Aulonemia*), elaboración propia.

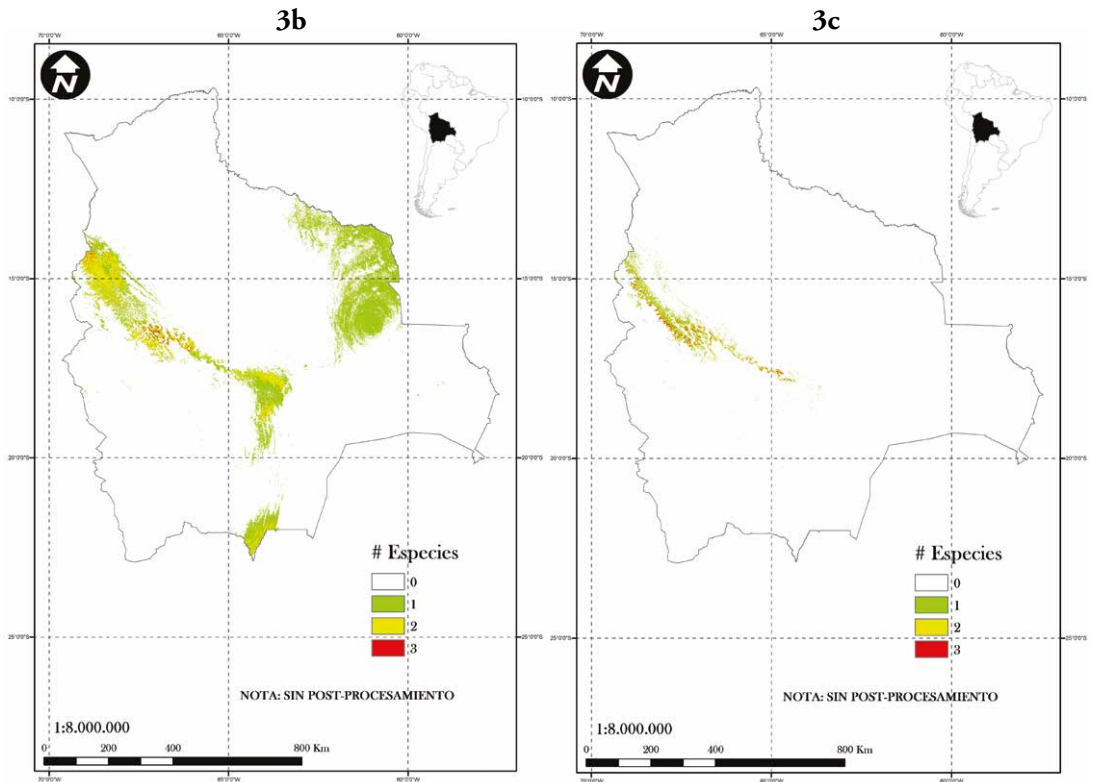


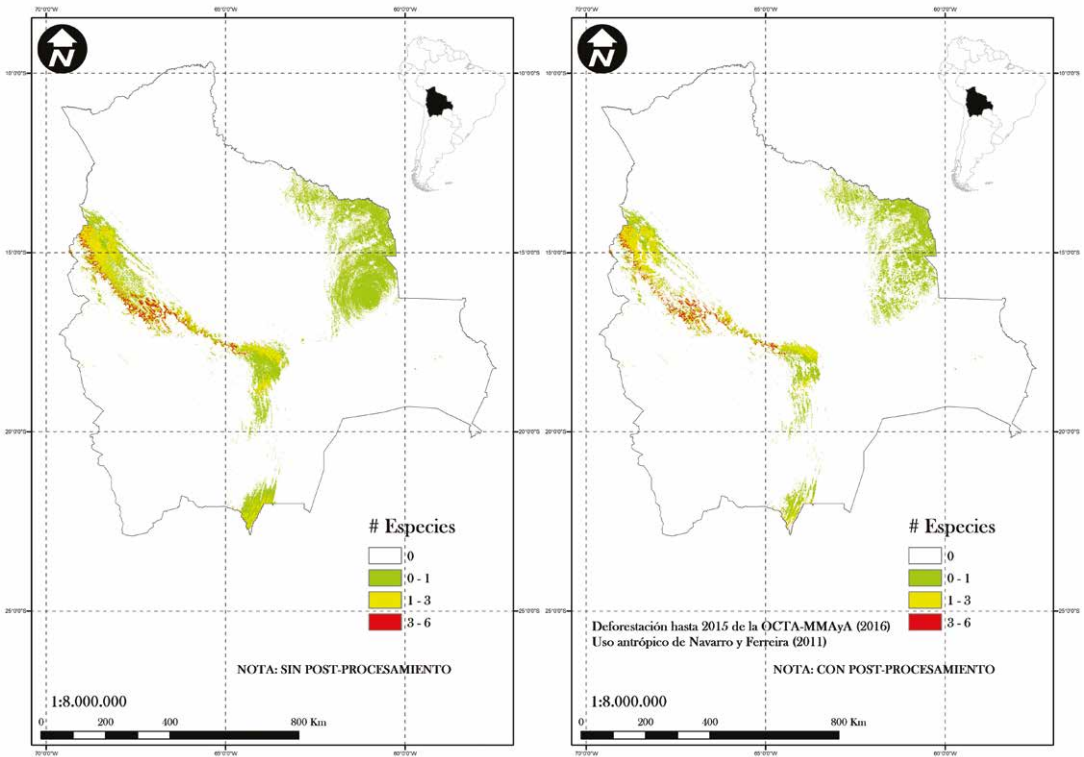
**3a**

Meneses (2017) como *chhalla*. Este número es el 100% de las especies conocidas. Las 7 especies juntas tenían 66 registros en la base de datos de los bambúes leñosos (23%). Para cada especie se produjo un modelo de distribución, que fue procesado para crear mapas binarios, que se combinaron para producir mapas de distribución potencial a nivel del género (como el descrito arriba).

Los resultados del análisis para los 2 géneros pueden apreciarse en la **figura 3**. La distribución espacial de las 4 especies de *Rhipidocladum* muestra una fuerte tendencia hacia 3 zonas de vegetación: los yungas, el páramo yungueño y la ceja de monte, y el bosque tucumano boliviano, aparte de la presencia de una especie en la chiquitanía (*R. parviflorum*). La distribución geográfica de las 3 especies de *Aulonemia* en Bolivia muestra un significativo endemismo en el páramo yungueño y la ceja de monte.

Para poder analizar las implicaciones de estos modelos para la construcción de aerófonos autóctonos y la conservación bambúes musicales es necesario contrastarlos con los lugares de cosecha de los walateños. Con tal propósito se juntaron los modelos de los dos géneros en un solo mapa (de consenso) que muestra la riqueza potencial del *tuquru* y la *chhalla* en Bolivia (sin y con post-procesamiento) (**Figura 3**).





**Fuente:** 3d. distribución potencial de *tuquru* (*Aulonemia*) y *chhalla* (*Rhipidocladum*), juntos sin post-procesamiento; 3e. distribución potencial de *tuquru* (*Aulonemia*) y *chhalla* (*Rhipidocladum*), juntos con post-procesamiento.

La **tabla 4** muestra los lugares tradicionales de cosecha de los walateños, que fueron mencionados durante mis conversaciones con colaboradores (véase también Gutiérrez y Gutiérrez, 2009). De la densidad de puntos se derivaron cuatro regiones tradicionales, los cuales son el valle de Sorata, los yungas de La Paz (región Quime), la región de Alto Beni y el valle de Zongo.

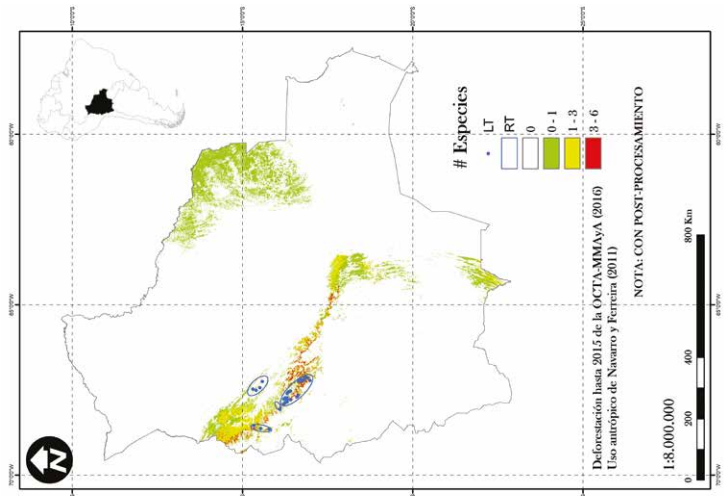
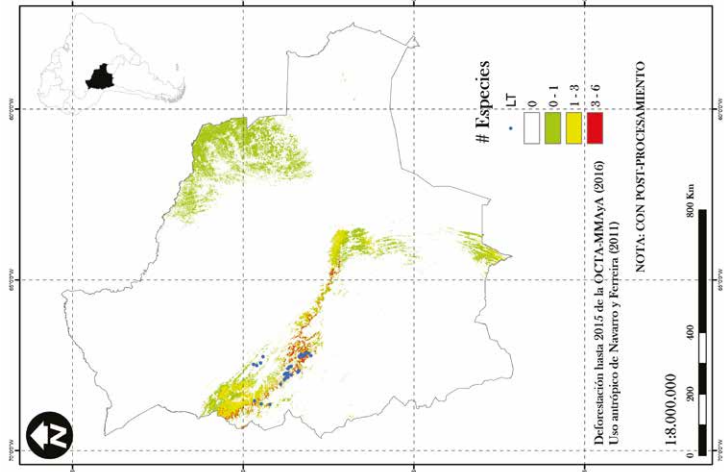
El valle de Sorata, hasta mediados del siglo XX, fue el principal lugar de cosecha, dada su cercanía con Walata Grande, en las faldas del Illampu. Debido a la migración a la ciudad de La Paz, en la segunda mitad del siglo XX, y a la creciente demanda de materias primas tras la penetración en nuevos mercados<sup>10</sup>, los walateños empezaron a acceder a otros lugares de las regiones antes mencionadas, que tenían mayor cantidad de presencia de bambúes leñosos con relación al valle de Sorata. Estos lugares se encuentran básicamente dentro del área del uso antrópico, donde el grado de deforestación es alto (**Tabla 4**).

<sup>10</sup> Según cuentan los walateños la materia prima requerida en la actualidad puede superar fácilmente el número de 100.000-300.000 tubos de *chhalla* por mes, sin incluir el *tuquru*. La cañahueca es muy estacional, o bien destinada para hacer el jula-jula o muquni.



**TABLA 4. LUGARES Y REGIONES TRADICIONALES DE COSECHA DE BAMBÚES MUSICALES**

Lugares tradicionales (LT)	Regiones tradicionales (RT)
<p>Cajuata, Campamento Minero, Carahuata (Karata), Chulumani, Chuspipata, Circuata, Consata, Coripata, Coroto Viejo, Cotapata, Ecovía, Fruillani, Huaranilla, Inicua, Inquisivi, Irulaya, Kahara, Lambate, Licoma, Mina Chojlla, Naramjani, Palomani, Palos Blancos, Quims, San Antonio, Santa Ana, Ciojllapata, Sillutinkara, Sorata, Tirco, Unduavi, Zongo, Saratía, Cañamina</p>	<p>Valle de Sorata, Yungas-La Paz (Quime), Región Alto Beni, Valle de Zongo</p>



Fuente: Elaboración propia

Alto Beni, más que una unidad político-administrativa, se define como una región geográfica natural, integrada por partes de los departamentos de La Paz, Cochabamba y Beni y se concentra en el valle longitudinal que recorre el río Alto Beni, conocido localmente como río Mosestén por la nación indígena que habita la región junto con los interculturales o “colonos del altiplano”<sup>11</sup>.

Antes de convertirse en un área predominante agraria, la extracción de maderas, legal e ilegal, fue una actividad económica relevante<sup>12</sup>. Actualmente, los colonos o interculturales gestionan el territorio privilegiando los monocultivos comerciales (*cash crops*) como el cacao, la papaya, cítricos o el plátano (von Stosch, 2014). Esta situación produce una continua deforestación y la desaparición de especies silvestres como los bambúes leñosos, que no poseen valor económico ni nutricional para la población alto-benina<sup>13</sup>.

Los Yungas de La Paz es una región tradicional de producción de hoja de coca. Según el informe anual del monitoreo de los cultivos de coca en Bolivia (2017) de la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (UNODC), el 2016 hubo un crecimiento del 12 % de los cultivos de coca, pasando de 14.000 ha a 15.700 ha –los recientes debates en torno a la nueva Ley General de la Coca muestran la tensión que existe en el país sobre este tema–. Algunos de estos nuevos cultivos han sido identificados en los lugares que los walateños mencionan como posibles zonas de aprovechamiento o cosecha, es el caso de Licoma y Calcala<sup>14</sup>. Históricamente hablando, gran parte de la vegetación silvestre en los bosques montanos de los yungas de La Paz (Quime) tenía que dar lugar para los cultivos de coca. Una expansión de la producción de coca en la región parece muy probable ante la necesidad económica de nuevas generaciones y el crecimiento de una nueva clase media cocalera con una fuerte organización social, que defiende sus intereses (Pellegrini, 2016).<sup>15</sup>

Entre 2014 y 2015, la Organización del Tratado de Cooperación Amazónica (2016) ha registrado 11.399 ha deforestadas en el bosque de los yungas y 5.987 ha en el bosque tucumano-boliviano, zonas potenciales para el crecimiento de bambúes leñosos

11 El término colono denomina a todos aquellos indígenas quechuas y aimaras que emigraron al trópico (en este caso a Alto Beni), a lo largo del proceso de la colonización agraria estatal o por cuenta propia tras la Reforma Agraria de 1953. Según von Stosch (2014), con un total aproximado de 16.000 personas (unos 67% de la población local), los interculturales aimaras y quechuas son el grupo poblacional dominante de la región.

12 Muchas veces se involucró a la población indígena local en la extracción de maderas (legal e ilegal) a través de un sistema de explotación y endeudamiento, localmente conocido como “habilito”.

13 También para los sectores alrededor de Guanay y los lecos, donde los bosques montanos se convirtieron en bosques culturales con diferentes especies de palmeras con usos económicos (Ledezma, 2009).

14 Compárese UNODC (2017) y Gutiérrez y Gutiérrez (2009).

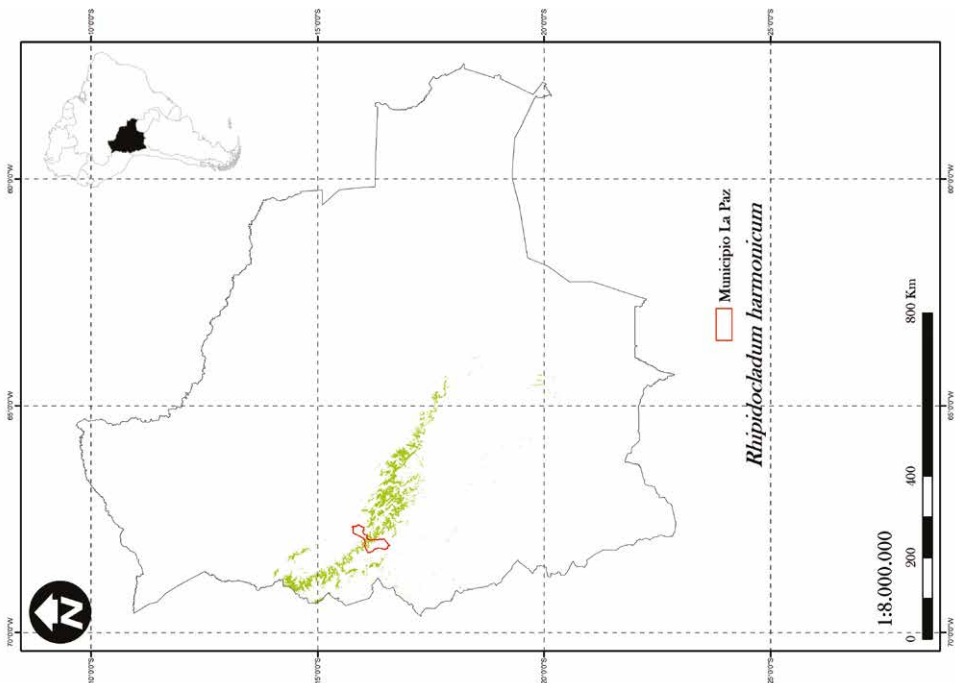
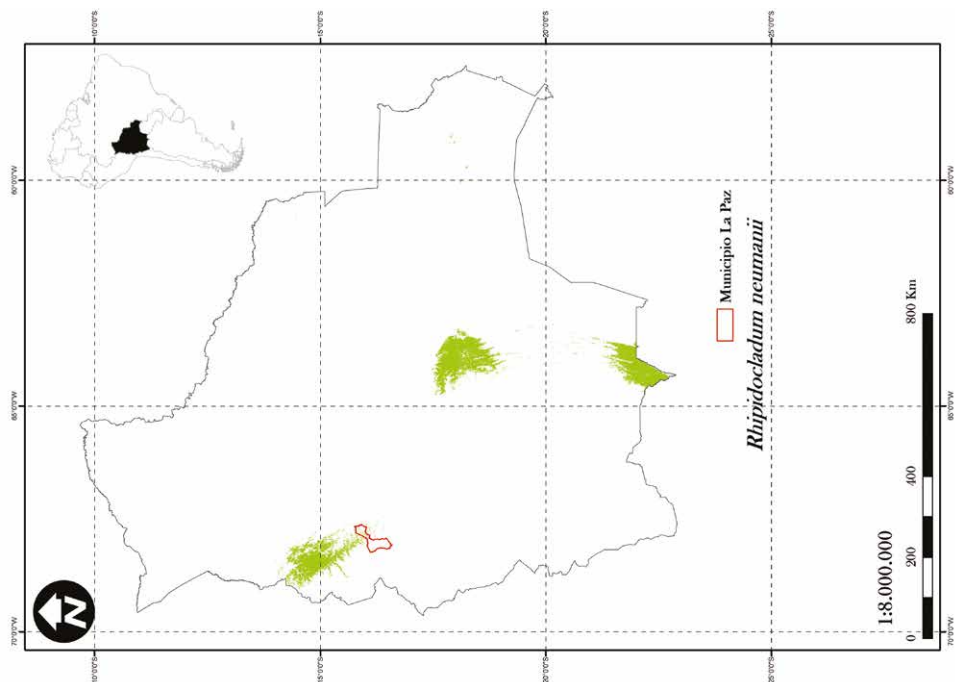
15 En las entrevistas con la directiva de la Asociación Departamental de Productores de Coca de La Paz (ADEPCOCA) surgieron dos argumentos para la ampliación de la producción de coca: la creciente demanda en el país y la necesidad de los hijos y nietos que también requieren sembradíos para el sustento de sus familias. La fuerte organización social de ADEPCOCA se refleja también en la demanda ante el Tribunal Constitucional por la inconstitucionalidad de la nueva Ley General de la Coca de 2017. Sobre el particular véase a Pellegrini (2016).

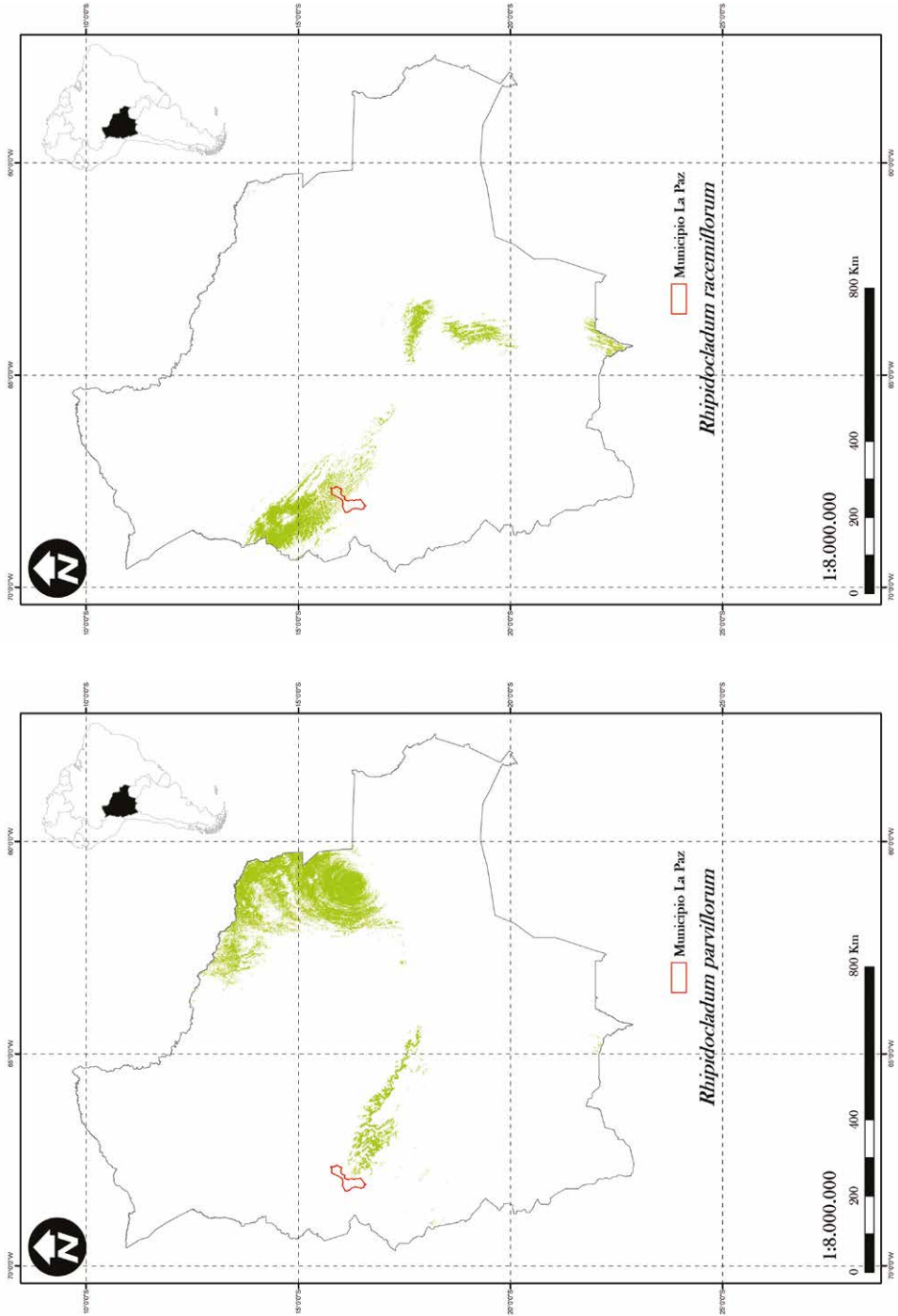
(OCTA-MMAyA, 2016). Al igual que en la región de Alto Beni, el bambú tampoco tiene ningún valor económico para los habitantes de los yungas paceños. En ambos casos los lugareños prefieren cultivos más rentables, con ciclos de cosecha y comercialización más cortos que el bambú (el café y la coca, por ejemplo, se pueden cosechar hasta 3 o 4 veces al año, mientras que la cosecha del bambú es cada 7 o incluso 10 años). El mayor incremento en los cultivos de coca registrado el año pasado tuvo lugar en las provincias de Sud Yungas e Inquisivi (13% y 22% respectivamente) y especialmente en la provincia Murillo (40%). En esta última provincia los cultivos están básicamente concentrados en el valle de Zongo.

El valle de Zongo es un valle de bosques montanos yungueños. Es un caso único en toda la franja yungueña, ya que cuenta con una topografía particular con laderas pendientes que dan lugar a diferentes microclimas. La ONG Conservación Internacional (CI) impulsa desde hace algunos años un proyecto participativo con la población zongueña para la creación de un área protegida municipal. El coordinador del proyecto, Juan Carlos Ledezma, me comunicó en una entrevista que Zongo consta de varias áreas intactas de biodiversidad, en ellas CI realizó junto con el Herbario Nacional un registro rápido de biodiversidad. Según Ledezma, estas áreas no han contado nunca con una gran presencia de bambúes. Su particular topografía las hace además de difícil acceso, tal y como indican los walateños. Durante los talleres participativos facilitados por CI, los zongueños no se refirieron en ningún momento a la *challa* de Zongo y su importancia para la construcción de aerófonos autóctonos en el altiplano, esto muestra la poca relevancia de los bambúes para la economía local.

La escasa cantidad de bambúes en la zona y su prolongado ciclo de crecimiento ecológico restringe enormemente su disponibilidad para los walateños. Es por eso que se han realizado varios intentos para trasplantar la *chhalla* de Zongo a la región de los yungas paceños (Quime). No obstante, todos los intentos realizados hasta la fecha han resultado infructuosos, lo que indica que la *chhalla* de Zongo tiene su nicho ecológico particular dentro del valle (se desconoce si esto es debido a condiciones topográficas, climáticas o de suelo).

Del valle de Zongo también provienen las mejores *chhallas* para la construcción de *sikus*, según dicen los walateños y los músicos. En comparación con las otras regiones de donde proviene la *chhalla* (Quime, Alto Beni o Bermejo), las paredes son muy delgadas y frágiles, facilitando de esta manera la posibilidad de soplar bastante. No se tiene certeza del porqué de esta particularidad, una especulación muy difundida es que puede ser una especie particular de las *chhallas*. Los mapas en la **figura 4** muestran la distribución de las cuatro especies de *Rhipidocladum*, enmarcando en rojo al municipio de La Paz y al valle de Zongo.





**Figura 4.** Distribución de las cuatro especies de *Rhipidocladum* en Bolivia. **Fuente:** Elaboración propia.

Según los modelos de distribución geográfica potencial no puede confirmarse la especulación de que se tratan de diferentes especies. En este caso, los modelos apuntarían al hecho de que las mismas especies pueden crecer en diferentes regiones, pues pueden emerger nuevas variantes de cada especie. Este hecho ampliaría la diversidad de bambúes utilizados para la construcción de aerófonos autóctonos. Viendo también la diversidad de los *tuqurus* en la construcción de aerófonos autóctonos, no cabe duda que las mismas implicaciones aplican también para estos.

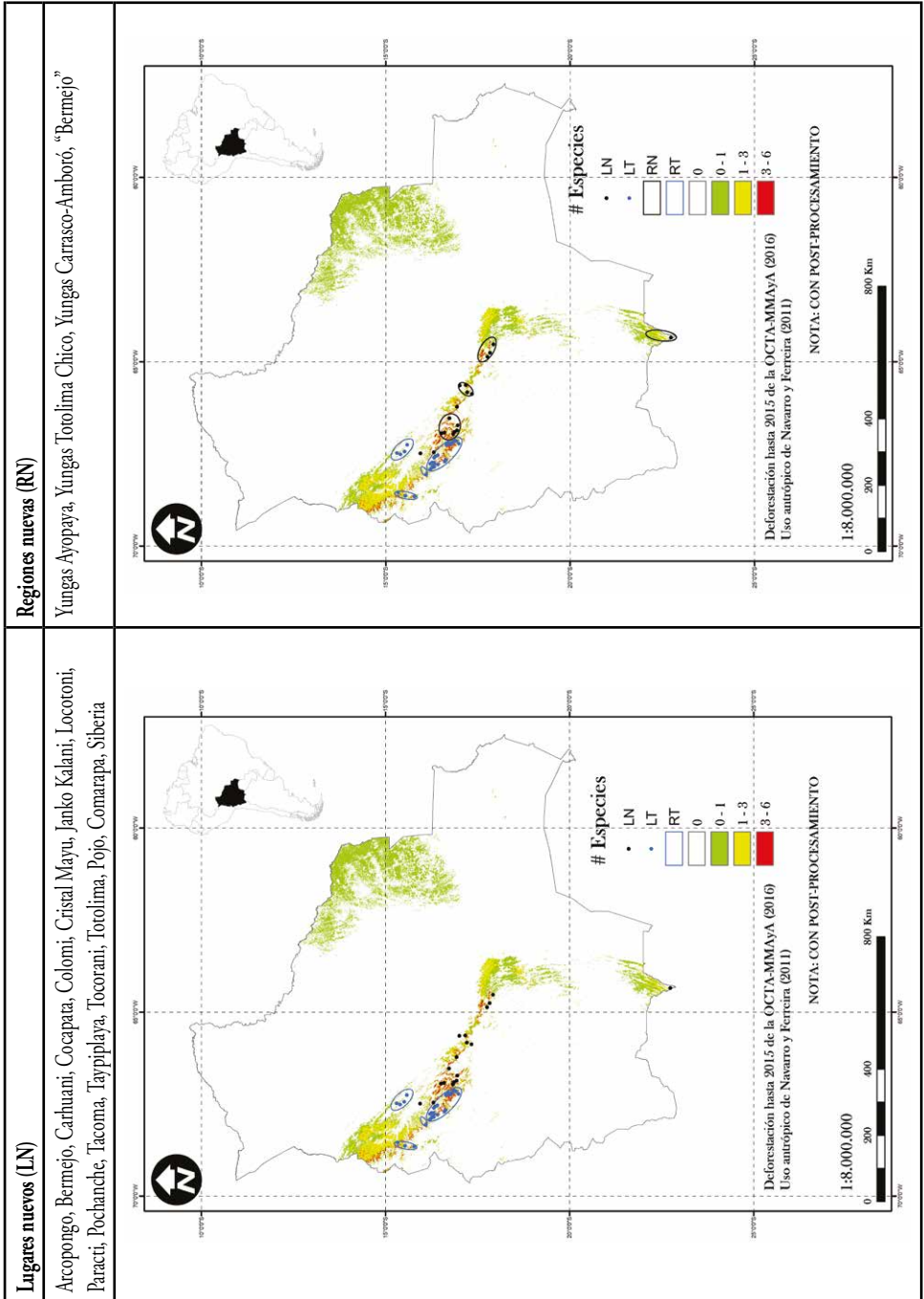
Resumiendo, en estas tres regiones en las que tradicionalmente se han cosechado bambúes, los walateños siempre han tenido que hacer frente a ciertas dificultades para obtener los materiales para su trabajo. Como respuesta a la dificultad de cosecha en los lugares tradicionales, los walateños buscaron otros lugares (nuevos) de cosecha (**Tabla 5**). Las regiones relativamente nuevas son los yungas de La Paz (más adentro), los yungas de Ayopaya (Cochabamba), los yungas de Totolima Chico (Cochabamba), los yungas Carrasco-Amboró y la región alrededor de Bermejo.

Bermejo es un nuevo lugar de aprovechamiento de *chhallas* (*Rhipidocladum neumanii* o *Rhipidocladum racemiflorum*), mientras que de Santa Cruz provienen nuevas clases de *tuquru*, con nuevas características anatómicas y morfológicas. De Cochabamba proviene un material llamado *tuquru kjrki*, un bambú leñoso áspero, al contrario de los *tuquru lluqa* o liso de las otras regiones. Los walateños confirman que es el mismo *tuquru*, que tiene una superficie áspera, tampoco varía mucho en cuanto al sonido. De las 12 especies conocidas de *Aulonemia* solo una tiene una superficie áspera, que justamente lleva el nombre de la región donde los walateños preferiblemente van para cosecharla (*Aulonemia cochabambensis*). No cabe duda que más trabajo taxonómico es necesario para confirmar estas presunciones inductivas.

Se destaca con certeza que casi todas las regiones nuevas se encuentran salvaguardadas dentro de áreas protegidas a nivel nacional y departamental<sup>16</sup>. Vale la pena mencionar que el Norte de La Paz, protegida por el Parque Nacional Madidi y el Área Natural de Manejo Integrado Apolobamba, no fueron todavía penetradas a niveles comerciales más organizados, los walateños consideran que este estado se debe a los ataques de animales silvestres como los osos andinos o las serpientes, el difícil y peligroso acceso a la región, y la lejanía con la ciudad de La Paz, aparte de infraestructuras menos desarrolladas.

<sup>16</sup> Parque Departamental Altamachi en Cochabamba, los parques nacionales de Carrasco y Amboró, y la Reserva Nacional de Flora y Fauna Tariquíña en Tarija.

**TABLA 5. LUGARES Y REGIONES NUEVAS DE COSECHA DE BAMBÚES MUSICALES**



Fuente: Elaboración propia.

## Conclusiones

### La metodología de Maxent

Debido a la falta de un trabajo taxonómico en Bolivia sobre los bambúes leñosos, no se ha podido recopilar más información georreferenciada sobre las ocurrencias de más especies de bambúes leñosos. Entonces, el número de las especies modeladas representa el 56% de las 50 especies conocidas en Bolivia, hasta la fecha. En consecuencia, sería mejor hablar de un primer acercamiento a la fitogeografía de los bambúes leñosos en estatus de confirmación. Sin embargo, pienso que hay cierta representatividad, si analizamos la configuración de las especies que faltan en el análisis: las 2 especies del género de *Bambusa* son cultivadas; en los géneros de *Aulonemia* y *Chusquea* faltan en total 16 especies, que Villavicencio et al. (2014) en general atribuyen a las zonas de vegetación de los yungas y al páramo yungueño; las 4 especies resaltantes se encuentran en *Guadua* (género que está representado con el 83%) y *Arthrostylidium*.

Los modelos sobre los bambúes utilizados para la confección de aerófonos autóctonos son más representativos, ya que el *Rhipidocladum* está representado en 100% y el género de *Aulonemia* cuenta con 75% de especies endémicas en los yungas y el páramo yungueño. Para afinar la robustez de los modelos hubiera sido posible consultar a botánicos especializados en bambúes leñosos, para deductivamente corregir algunos aspectos, que sin embargo no hubieran cambiado mucho de la tendencia general de los modelos. Si se tendría más información georreferenciada en general sobre las especies, se puede pensar en utilizar e incluir variables ambientales categóricas como complejos sistemas ecológicos de Bolivia (Navarro y Ferreira, 2011). Con la información existente hasta la fecha, los modelos muestran una clara tendencia y explican las dinámicas y amenazas centrales para los bambúes leñosos y musicales de una manera resumida.

### Conservación de bambúes musicales

Las amenazas generales para los bambúes leñosos en Bolivia, incluyendo los bambúes musicales, son la degradación ambiental, la deforestación, el uso antrópico y los cambios de los usos del suelo en lugares de crecimiento (agricultura, fruticultura, etc.), así como la destrucción o la pérdida de hábitats. Existe generalmente una falta de valoración de los bambúes leñosos en las economías locales de los lugares tradicionales de cosecha, así como una falta de valoración en niveles supra-regionales. Aquí, el aspecto medioambiental de manifestaciones culturales o del denominado desarrollo productivo artesanal es muy importante. *La ley de Promoción y Desarrollo Artesanal*, en el artículo 26 indica las normas sobre el “aprovechamiento sustentable de los recursos naturales susceptibles de ser utilizados como materias primas para la elaboración de las artesanías”, tal normativa no refleja en ningún sentido la realidad de los walateños y los bambúes musicales: el



mayor generador de la crisis alrededor de los bambúes musicales es la destrucción y la pérdida de los hábitats y no un “aprovechamiento no-sustentable” (véase también Hachmeyer, 2018) ¿Qué es lo que los walateños van a aprovechar de manera sustentable si no existen los bambúes?

Por estas razones hay 2 especies de *Aulonemia* (*A. bromoides* y *A. scripta*) en el *Libro Rojo de Flora Amenazada de Bolivia*<sup>17</sup>, más aun Navarro et al. (2012) recomiendan categorizar estas especies “en peligro crítico”. En este sentido es muy importante realizar más trabajos taxonómicos sobre los bambúes leñosos, pero específicamente sobre los géneros y especies utilizados en la construcción de aerófonos autóctonos. Además, considero importante desarrollar un trabajo etnobotánico sobre el uso económico cultural de la subfamilia de *Bambusoideae*.

Gracias a que grandes partes de la distribución geográfica potencial de los bambúes leñosos se encuentran en áreas protegidas, las estrategias de conservación pueden ser incentivadas por las autoridades nacionales y departamentales a través del sistema nacional de áreas protegidas. Si la destrucción de los hábitats y la deforestación sigue con la misma rapidez, en un futuro solo existirán los bambúes leñosos en estas áreas protegidas<sup>18</sup>, no obstante el peligro para la biodiversidad de estas áreas protegidas es la expansión de los cultivos de coca (UNODC, 2017).

Por otro lado, y considerando estas problemáticas de estrategias deductivas, considero importante las estrategias de conservación a través de los municipios (por ejemplo, a través de áreas protegidos municipales)<sup>19</sup> o bien a través de las Tierras Comunitarias de Origen (TCO), especialmente las TCOs Mosestén, Lecos, Camata y Ayopaya en los departamentos de La Paz y Cochabamba. Lamentablemente, el centro de riqueza potencial de los yungas de La Paz, donde los walateños todavía acuden, no tiene protección ambiental, aparte del pequeño Parque Nacional Cotapata.

En cuanto al accionar de los walateños se observa algunas complicaciones, si la demanda de materia prima se mantiene estable (es poco probable que accedan a nuevos mercados, ya que parecen haberlos aprovechado) y la destrucción de los hábitats sigue acelerada (algo muy probable), la tensión entre demanda y producción de materia prima seguirá creciendo. Esto generará aún mayor competencia y conflictos entre los walateños (la

17 “hábitat muy vulnerable, amenazado por expansión agrícola, tala y extracción de madera y leña, ganadería” (Navarro et al., 2012).

18 Algo muy similar está ocurriendo con la mara o *Swietenia macrophylla* (Gorgan et al., 2010; Martínez et al., 2008). En este sentido, es muy importante analizar el impacto de la sobre explotación de la mara en la construcción de tarkas.

19 Conservación Internacional (CI) está desarrollando un proyecto de área municipal de protección de la biodiversidad en el valle de Zongo. Sin embargo, antes de mi visita, en las oficinas de la CI, se desconocía la importancia de la *chhalla* de Zongo para la construcción de aerófonos autóctonos.

actual situación da lugar a un gran secretismo sobre sus lugares específicos de cosecha). Es necesario pensar en otras formas de organización de la cosecha y venta (más comunitaria), así como de conservación de hábitats, para poder hacer frente a la tensión entre demanda y producción de materia prima en el futuro.

La práctica de almacenamiento de los bambúes, que los walateños llevan a cabo debido al largo ciclo ecológico del bambú, está ayudando a compensar la escasez. Lamentablemente, muchos walateños, sobre todo los mayores, están resentidos por la falta de atención de las autoridades. La llamada música andina es importante en la construcción de la identidad nacional, pero la preocupación por el problema alrededor de su sostenibilidad es poco visible.

## Agradecimientos

Por las conversaciones en sus talleres o puestos de venta, agradezco, primeramente, a los maestros constructores de la comunidad de Walata Grande: Ignacio Quispe, Laureano Mamani, Roger Mamani, Vicente Torrez, Antonio Mamani, Nicasio Quispe, Aymar Quispe, Eugenio Mamani, Francisco Torrez, Ismael Uri, Policarpio Mamani, Felipe Torrez, Valentín Chipana y otros. Muchas gracias también al Herbario Nacional de La Paz por su colaboración con este estudio, particularmente a Carla Maldonado, Edgar Mayta, Esteban Alarcón, Stephan Beck, Iván Jiménez, Alfredo Fuentes y a todos los participantes de nuestro pequeño taller que realizamos en agosto de este año. Gracias a Juan Carlos Ledezma de Conservación Internacional por la entrevista concedida, a Julio Mendivil (Universidad de Vienna), Henry Stobart (Universidad de Londres) y Daniel Larrea (ACEAA) por las revisiones de las versiones anteriores de este artículo.

Gracias también al MUSEF por propiciar la mesa redonda organizada junto con Pachakamani, donde se presentó este trabajo. Muchas gracias a Efraín Tinta, director de la Fundación TIERRA en La Paz, por su gentil tiempo para discutir algunos aspectos teóricos y metodológicos con respecto al SIG. Por último, agradezco a Daniel Larrea y Gabriela Villanueva de la Asociación Boliviana para la Investigación y Conservación de Ecosistemas Andino-Amazónicos (AECAA) de La Paz, quienes brindaron comentarios muy importantes en el transcurso de este trabajo, así como apoyo técnico con el SIG y el Maxent.

## Bibliografía

ALLEN, A. 2012. Fatto di Fiemme: Stradivari's Violins and the Musical Trees of the Paneveggio. En: *Invaluable trees: Cultures of Nature, 1660-1830*, editado por Auricchio et al., 301-316. Oxford: Voltaire Foundation/Oxford University Press.

- ALLEN, C. 2017. Dwelling in Equivocation. *Hau Journal of Ethnographic Theory* 7(1): 537-543.
- BECK, S. 1998. Ecología y Fitogeografía de las Gramíneas en Bolivia. En: *Gramíneas en Bolivia*, editado por S. Renvoize, 1-11. London: Royal Botanical Gardens, Kew.
- \_\_\_\_\_. 2014. Las Regiones y Zonas de Vegetación. En: *Catálogo de las Plantas Vasculares de Bolivia*, editado por Jørgensen *et al.* (Eds.), 3-20. Monographs in Systematic Botany from the Missouri Botanical Garden 127.
- BORRAS, G. 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. En: *La Música en Bolivia: De la Prehistoria a la Actualidad*, editado por W. Sánchez, 377-412. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.
- \_\_\_\_\_. 2010. Organología de la Tarka en la Zona Circunlacustre del Titicaca. En: *Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la Fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de Antropología musical del Carnaval de los Andes de Bolivia (Tomo 1)*, editado por A. Gérard, 41-67. La Paz: Plural.
- BYSTRIAKOVA, N. y KAPOS V. 2006. Bamboo Diversity. The Need for a Red List Review. *Biodiversity* 6(4): 12-16.
- BYSTRIAKOVA, N., KAPOS V., STEPLETON C. y LYSENKO I. 2003b. *Bamboo Biodiversity. Information for Planning Conservation and Management in the Asia-Pacific Region*. UNEP-WCMC/INBAR.
- BYSTRIAKOVA, N., KAPOS V. y LYSENKO I. 2004. *Bamboo Biodiversity. Africa, Madagascar and the Americas*. UNEP-WCMC/INBAR.
- DIMICELI, C. 2017. MOD44B MODIS/Terra Vegetation Continous Fields Yearly L3 Global 250m SIN Grid V006 [Data Set]. NASA EOSDIS Land Processes DAAC. <http://doi.org/10.5067/modis/mod44b.006>
- CAVOUR, E. A. 2014. *Instrumentos Musicales de Bolivia*. (3era edición). La Paz: Producciones CIMA.
- CLARK, L. 1990. Diversity and Biogeography of Neotropical Bamboos (*Poaceae: Bambusoideae*). *Acta Botanica Brasilia* 4: 125-32.
- \_\_\_\_\_. 1995. Diversity and Distribution of the Andean Woody Bamboos (*Poaceae: Bambuseae*). En: *Biodiversity and Conservation of Neotropical Montane Forests. Proceedings of the Neotropical Montane Forests Biodiversity and Conservation Symposium*, editado por Churchill *et al.*, 237-248. New York Botanical Garden, USA.
- CORNEJO-MEJÍA, M., JØRGENSEN P., MARCÍA M., LOZA I., FUENTES A. y CAYOLA L. 2011. *Memorias de los 10 Años de Investigación Botánica Realizada en la Región Madidi: Conociendo una de las regiones más biodiversas del mundo*. La Paz: Herbario Nacional de Bolivia, Missouri Botanical Garden.
- DE LA CADENA, M. 2015. *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham, NC: Duke University Press.
- GÉRARD, A. 2013. Sonido Tara en Piflacas Arqueológicas Provenientes de Potosí. *ArcheoAntropoLógicas* 3(3): 27-59.
- GORGAN, J., BLUNDELL A., METTHEW LANDIS R., YOUATT A., GULLISON R., MARTÍNEZ M., KÓMETTER R., LENTINI M. y RICE R. 2010. Over-harvesting driven by Consumer Demand leads to Population Decline: Big-Leaf Mahogany in South America. *Conservation Letters* 3: 12-20.

GUTIÉRREZ, R. 2002. Walata Grande y Condo, Dos Centros Especializados en Construcción y Afinación de Instrumentos Aerófonos en Bolivia. En: *La Música en Bolivia: De la Prehistoria a la Actualidad*, editado por W. Sánchez, 377–412. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.

GUTIÉRREZ, R. y GUTIÉRREZ E. 2013. *Principios Básicos de Organología y Antropología de la Música: Instrumentos Musicales de los Andes, Chaco y Amazonia de Bolivia*. Oruro: n.d.

\_\_\_\_\_. 2009. *Música, Danza, y Ritual en Bolivia. Una Aproximación a la Cultural Musical de los Andes, Tarija y el Chaco Boliviano*. La Paz: FAUTAPO.

HACHMEYER, S. 2018. Bambúes Musicales en Estado de Emergencia. *Contrapunto* 1(1): En Prensa.

------. 2017. *Atrayendo y Deteniendo Ankari: Cambio Musical y Climático en la Region Kallawayá en el Norte de Bolivia*. Tesis de Maestría (Traducción Española), Universidad de Lund.

HERNÁNDEZ, P., FRANKE I., HERZOG S., PACHECO V., PANIAGUA L., QUINTANA H., SOTO A., SWENSON J., TOVAR C., VALQUI T., VARGAS J. y YOUNG B. 2008. Predicting Species Distributions in Poorly-Studied Landscapes. *Biodiversity and Conservation* 17: 1353–1366.

HIJMANS, R., CAMERON S., PARRA J., JONES P. and JARVIS A. 2005. Very High Resolution Interpolated Climate Surfaces for Global Land Areas. *International Journal of Climatology* 25: 1965-1978.

JIMÉNEZ, I. 2017. Taxonomic Identity of ‘Tocoro’, a Large Hollow Bamboo from Yungas of Bolivia (*Poaceae, Bambusoideae, Aulonemia*). *Phytotaxa* 263(1): 68–72.

JIMÉNEZ, I. y R. MENESES. 2017. Identidad Taxonómica de Bambúes Nativos Usados en la Elaboración de Sikus y Moseños. Ponencia presentada en la Reunión Anual de Etnología (RAE) del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), La Paz, 25 de agosto de 2017.

JØRGENSEN, P., NEE M. y BECK S. (Eds.). 2014. *Catálogo de las Plantas Vasculares de Bolivia*. Monographs in Systematic Botany from the Missouri Botanical Garden 127.

JUDZIEWICZ, E., CLARK L., LONDOÑO X. y STERN M. 1999. *American Bamboos*. Washington: Smithsonian Institute.

LEDEZMA, J. 2009. Un Departamento con una dramática Biodiversidad. En: *Bicentenario 1809-2009. De la Revolución del 16 de Julio*, 186-205. La Paz: Alcalde Municipal de La Paz.

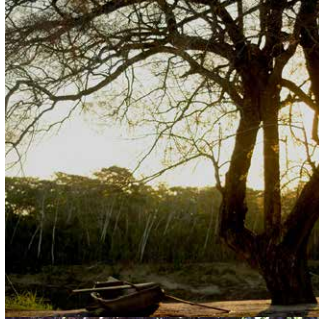
LONDOÑO, X. 2002. Distribución, Morfología, Taxonomía, Anatomía, Silvicultura y Usos de los Bambúes del Nuevo Mundo. Universidad Nacional de Colombia. MS.

MARTINEZ, M., BLUNDELL A., GULLISON R. y GORGAN J. (eds.). 2008. *Historic Range and Current Status of Big-leaf Mahogany (Swietenia macrophyllia) in South America*. Report, Center for Applied Biodiversity Science (CABS) – Conservation International, Washington, DC, USA.

MENESES, R., LARREA D., BECK S. y ESPINOZA S. 2014. Modelando Patrones Geográficos de Distribución de Gramíneas (*Poaceae*) en Bolivia: Implicaciones para su Conservación. *Ecología en Bolivia* 49(1): 3-19.

- MÚJICA, R. 2014. *Quina Quina y Bandas en la Fiesta de San Pedro y San Pablo: Dinámicas Musicales y Culturales en la Localidad de Tiwanaku*. Tesis de Licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.
- NAVARRO, G. y FERREIRA W. 2011. *Mapa de Sistemas Ecológicos de Bolivia. Escala 1:250.000, CD Interactivo*. Consorcio para el Desarrollo Sostenible de la Ecorregión. ANDINA (CONDESAN), The Nature Conservancy (TNC), NatureServe, Rumbol Ltda., Cochabamba.
- NAVARRO, G., ARRAZOLA S., ATAHUACHI M. y MOREAS M. 2012. *Libro Rojo de la Flora Amenazada de Bolivia: Volumen I – Zona Andina*. La Paz: Ministerio de Medio ambiente y Agua.
- ORGANIZACIÓN DEL TRATADO DE COOPERACIÓN AMAZÓNICA – MINISTERIO DE MEDIO AMBIENTE Y AGUA (OTCA-MMAyA). 2016. *Memoria técnica de la Deforestación 2014-2015*. La Paz: Ministerio de Medio Ambiente y Agua; Dirección General de Gestión y Desarrollo Forestal.
- OLSEN, D. 2002. *Music of El Dorado. The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures*. Gainesville: The University of Florida Press.
- PEARSON, R., RAXWORTHY C., NAKAMURA M. y PETERSON A. 2007. Predicting Species Distributions from small Numbers of Occurrence Records: A Test Case Using Cryptic Geckos in Madagascar. *Journal of Biogeography* 34: 102–117.
- PETERSON, A., SOBERÓN J., PEARSON R., ANDERSON R., MARTÍNEZ-MEYER E., NAKAMURA M. y BASTOS ARAÚJO M. 2011. *Ecological Niches and Geographic Distribution*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- PELLEGRINI, A. 2016. *Beyond Indigeneity. Coca Growing and the Emergence of a New Middle Class in Bolivia*. Tucson: The University of Arizona Press.
- PHILLIPS, S., ANDERSON R. y SCHAPIRED R. 2006. Maximum Entropy Modeling of Species Geographic Distributions. *Ecological Modelling* 190: 231–259.
- SÁNCHEZ, W. (Ed.). 2002. *La Música de Bolivia. De la Prehistoria a la Actualidad*. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.
- SIMONETT, H. 2016. Yoreme Cocoon Leg Rattles: An Eco-Organological Perspective. *TRANS* 20: 1-28.
- SODERSTROM, T., JUDZIEWICZ E. y CLARK L. 1988. Distribution Patterns of Neotropical Bamboos. Proceedings of the Neotropical Biotic Distribution Pattern Workshop, Rio de Janeiro, 12-16 January 1987. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Ciências.
- SOLOMON, T. 1997. *Mountain of Songs. Musical Constructions of Ecology, Place, and Identity in the Bolivian Andes*. Tesis de Doctorado, Universidad de Texas.
- STOBART, H. 2006. *Music and The Poetics of Production in the Bolivian Andes*. London: Ashgate.
- STÖCKLI, M. y BOTH A. (Eds.). 2012. *Flower World, Vol. 1. Music Archaeology of the Americas*. Berlin: Ekho Verlag.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Flower World, Vol. 2. Music Archaeology of the Americas*. Berlin: Ekho Verlag.

- STÖCKLI, M. y M. HOWELL (Eds.). 2014. *Flower World, Vol. 3. Music Archaeology of the Americas*. Berlin: Ekho Verlag.
- Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (UNODC). 2017. *Monitoreo de Cultivos de Coca 2016*. La Paz: UNODC.
- VILLAVICENCIO, X., RÚGOLO DE AGRASAR Z., RENVOIZE S., NEGRITTO M., MOLINA, A. VEGA, GUERREIRO C. y PEICHOTO M. 2014. Poaceae. En: *Catálogo de las Plantas Vasculares de Bolivia*, editado por Jørgensen *et al.*, 1035–1104. Monographs in Systematic Botany from the Missouri Botanical Garden 127.
- VON STOSCH, K. 2014. *Indígenas y Campesinos en Alto Beni. Diferentes Visiones en torno a la Tierra, Territorio y Recursos Naturales*. La Paz: TIERRA.



#### MESA 4. NATURALEZA Y CULTURA







# La rebelión de la materia prima: más allá de la madera. Reflexiones desde la Etnografía y la Arqueología<sup>1</sup>

*María Bernarda Marconetto<sup>2</sup>*

## Resumen

En el presente escrito se esbozan algunos ejemplos de relaciones entre humanos, árboles y maderas, que resultan extrañas al modo de relación que establecemos con aquello que el mundo moderno denomina materia prima o recurso. Los casos a los que se refiere corresponden a investigaciones propias en el norte de la Argentina y a elementos tomados de otros autores. La meta de la discusión es poner en agenda la desnaturalización de los modos extractivos de vinculación con el ambiente.

**Palabras clave:** Quebracho, árboles, planta –arma, Etnografía y Arqueología.

## Naturaleza, ciencia y política

Pocos días antes de viajar a La Paz, leí en el diario francés *Le Monde*<sup>3</sup> una noticia acerca de una animación emitida por la cadena BBC, con el guion de una investigadora de la Universidad de Oxford especialista en la Antigua Roma. Uno de los personajes de la historia, un oficial de alto rango del imperio romano, es negro y está casado con una mujer blanca, con quien tiene dos hijos mestizos. La historieta desató una importante controversia en las redes sociales del viejo mundo. Un punto destacable en las discusiones versaba sobre si la animación se apoyaba en fuentes históricas sólidas, o, si la investigadora estaba haciendo propaganda pro inmigración. Más allá de los datos, que podemos asumir esta investigadora de trayectoria dispone, acerca de la existencia de oficiales negros en el imperio romano, o de los “matrimonios interraciales” (en caso de que esta categoría cupiera en el contexto de la Antigua Roma); o de las estafalarias afirmaciones acerca de la italianidad o la europeidad por parte de algunos lectores, me intereso la idea de propaganda.

Algunas definiciones de propaganda del Diccionario de la Real Academia Española indican, por ejemplo: la acción y efecto de dar a conocer algo con el fin de atraer adeptos; textos, trabajos y medios empleados para la propaganda; o asociación cuyo fin es propagar

- 
- 1 El texto corresponde a la conferencia magistral presentada en la XXXI Reunión Anual de Etnología en La Paz. Incluye la discusión de material publicado con anterioridad por la autora.
  - 2 Doctora en Ciencias Naturales, Licenciada en Ciencias Antropológicas. Investigadora del Instituto de Antropología de Córdoba, CONICET, Universidad Nacional de Córdoba. Áreas de interés: relaciones humanas y naturaleza desde perspectivas arqueológicas y etnográficas. Correo electrónico: [bernarda.marconetto@gmail.com](mailto:bernarda.marconetto@gmail.com).
  - 3 [http://www.lemonde.fr/europe/article/2017/08/09/la-rome-antique-de-la-bbc-enerve-les-trolls-identitaires\\_5170394\\_3214.html](http://www.lemonde.fr/europe/article/2017/08/09/la-rome-antique-de-la-bbc-enerve-les-trolls-identitaires_5170394_3214.html)

doctrinas, opiniones, etc. Propaganda se asocia generalmente a cuestiones políticas, aunque nace como [*Congregatio de propaganda fide*] ‘Congregación para la propagación de la fe’, fundada por el Papa Gregorio XV en 1622.

En el sentido amplio, propaganda consigna una forma de comunicación que tiene como objetivo influir en la actitud de una comunidad, respecto a alguna causa o posición. Me pregunto, luego de leer la nota y estas definiciones, si es acaso posible investigar disociando el binomio ciencia-política. La respuesta, puedo afirmar, es negativa. La purificación de estos términos es mera ficción como bien lo explica Bruno Latour (1991). Tanto como es de artificial la dicotomía naturaleza y cultura, es de ficticia la disociación entre ciencia y política. En la Modernidad, la práctica de purificación de estos términos va de la mano con la práctica que este autor llama de traducción. Mientras más nos esmeramos en separar (purificar) naturaleza de cultura o política de ciencia, más se mezclan (traducen) engendrando híbridos que se reproducen exponencialmente en el mundo moderno. En un híbrido es imposible trazar con exactitud la línea que divide qué es natural y qué es cultural, al tiempo que entran ciencia y política al intentar abordarlos.

¿Acaso los investigadores hacemos propaganda, al interpretar y discutir nuestros resultados? Retomando la definición de propaganda como una forma de comunicación, que tiene como objetivo influir en la actitud de una comunidad respecto a alguna causa o posición, mi respuesta es sí, o al menos eso espero.

Atendiendo a esta esperanza, un tema que me resultó interesante para abordar en el seno de la rebelión de los objetos a la que nos invita la Reunión Anual de Etnología, es la percepción de todo lo que concebimos como no humano en términos de “recurso”. Noción muy fuerte en nuestra concepción moderna. El problema es que esta concepción, al ser extrapolada a las interpretaciones sobre el pasado –en Arqueología– o aún a diversos contextos –desde la Etnografía– da lugar a naturalizar por fuera de su contexto histórico específico los presentes, y hegemónicos, modos de relación con el ambiente.

Los problemas ambientales son pensados en general como dominio de las llamadas ciencias duras o naturales, sin embargo, desde hace ya algunas décadas las ciencias sociales han comenzado a hacer oír su voz sobre estos temas. En particular la Antropología –nacida en el seno de la artificial división Naturaleza y Cultura para ocuparse de la Cultura– desde hace ya un tiempo presta especial atención a la Naturaleza (Descola, 2011, 2012, 2016; Khon, 2013; De la Cadena, 2015; Blaser, 2008, entre muchos otros).

El mundo moderno asoció lo humano a la cultura y convirtió a todo aquello no definido como humano en naturaleza. Y así, despojada de humanidad, la naturaleza, desde hace unos pocos siglos se tornó un gran campo de experimentación, en nuestra propiedad, y sustancialmente en recurso. Esa ontología naturalista, como la llama Phillipe Descola (2012), devino hegemónica a pesar de lo acotado de su origen espacio-temporal, y solo

hace algunos años empezamos a medir el precio, extremadamente alto, de esta composición de mundo. Reclamando y radicalizando el llamado propio de la Antropología: debemos hacer consciente que esta composición de mundo, esa particular articulación entre seres y fuerzas vitales, es específica de nosotros, los “modernos” como señala Latour (2009). La Antropología ofrece testimonio de múltiples formas de existencia tanto en el presente como en el pasado. En este sentido, la Etnografía y la Arqueología son herramientas potentes para repensar estos esquemas, al tiempo que sus aportes e interpretaciones juegan un rol político no menor. Viveiros de Castro (2013) nos invita a que los resultados de las investigaciones en torno a lógicas otras, se constituyan en una “bomba”, con el potencial de hacer explotar la filosofía implícita, tan dominante en la mayor parte de las interpretaciones de los etnógrafos –y agregamos arqueólogos– sobre sus materiales. El formato de la propuesta de la Rebelión de los objetos que nos convocó, tiene el potencial para activar esa bomba epistémica. Nos habilita a desplazar la mirada hacia la materia del lugar de *commodity* en la que ha quedado encerrada.

A fin de tomar esta senda, es necesario cuestionar los siguientes movimientos, particularmente, en el campo de la Arqueología: transferir a las sociedades del pasado categorías corrientes en nuestra sociedad; y así contribuir (aun sin intención) a legitimar condiciones actuales, anclándolas en el pasado. El sesgo resultante del peligroso juego generado por la transferencia al pasado de categorías de análisis propias, que redundan en herramientas de legitimación en el presente, fue tempranamente detectado por la arqueología feminista. Más tarde, una heterogénea arqueología posprocesual cuestionó la pretensión de neutralidad del conocimiento a partir de una noción más contextual, intencional y social de la ciencia como necesidad sociopolítica discursiva y práctica. No obstante, las categorías vinculadas a resultados de estudios paleoambientales, arqueobotánicos o zooarqueológicos, enmarcados en la ficción de estar ligados puramente a lo natural, han sido raramente cuestionadas.

A modo de ejercicio reflexivo, invocaré algunos casos de investigaciones cuyos resultados se desplazan sensiblemente de la relación que habitualmente establecemos con los árboles y la madera, una de las materias que convocan al encuentro de este año. Me interesa poner en evidencia lo acotado del origen espacio-temporal del pensamiento que, despojando de humanidad a la naturaleza, devino hegemónico.

## Un paseo por el bosque medieval

La Edad Media tiene numerosos condimentos que la oponen al occidente moderno por lo que, entiendo que tomar algunos ejemplos acerca de la relación entre humanos y árboles durante esa época, puede resultar ilustrativo. Escasos siglos nos distancian de la Inquisición, de quemar vivo a Giordano Bruno por pensar un universo diferente, o de los tribunales que citaban y sancionaban con la excomunión a sanguijuelas, ratas y otras plagas. Sin embargo, referimos a Europa, cuna de la Modernidad.

El historiador francés Michel Pastoureau, en *Une histoire symbolique du moyen âge occidental*, publicado en 2004, traza un atractivo recorrido del universo simbólico medieval, en el que dedica una importante parte del escrito a ciertos vínculos con animales y plantas. Me llamo inmediatamente la atención el espacio ofrecido en la obra a los bosques y la madera, cuya nominación en francés es indistinta: el término *bois* se utiliza para ambos elementos. Resulta imposible al investigar objetos en la Edad Media, disociar qué es material y qué es simbólico, qué es técnico y qué es ideológico. Y como bien señala el autor, los análisis no pueden ni deberían separarse.

Para el mundo medieval, la madera es ante todo una materia viva. Se opone a materias muertas como la piedra y el metal, con las que el autor establece interesantes oposiciones atravesadas particularmente por las dicotomías vida/muerte y la asociación a Cristo o al demonio. La madera, si bien es menos resistente que otras materias, es más “noble” y, sobre todo, más próxima al hombre. Este punto me interesa detenerme. La madera no es un material como cualquier otro: vive, muere, es afectada por enfermedades o pestes, tiene defectos e incluso es posible reconocerla individualmente. Como los seres humanos, puede sufrir y ser lastimada. Muchas metáforas latinas medievales comparan la carne del árbol y la carne humana. No me resultó extraño, luego de leer este autor, dar en el *Musée Cluny* de París con una talla en madera del siglo XII, representando la crucifixión de Cristo en la que las heridas se corresponden con nudos y “heridas” de la madera.

Pastoureau señala que diversos escritos remarcan la antropomorfización no solo del árbol, sino también de su madera que, como la carne humana, tiene venas y humores. La madera está animada por la circulación de savia, contiene una gran cantidad de agua, y vive, tal como los humanos, al ritmo de los días y las estaciones. El árbol suele ser presentado casi como un animal, aunque moralmente diría que más que eso. Parece existir entre los escritores medievales un verdadero discurso humanista en torno a la madera, inexistente para otros materiales. Es remarcable que los relatos medievales acerca de estatuas animadas que hablan, se desplazan, sangran o lloran, remiten siempre a estatuas de madera.

La primera oposición presentada por Pastoureau corresponde a la madera y la piedra, materiales, ambos, recurrentemente asociados a lo sagrado. Aunque, recordemos la madera está viva y es homologable al cuerpo humano, en tanto la piedra es inerte, inmutable y está asociada regularmente a la muerte. Como contraparte, a la piedra se le confiere cierta dimensión de eternidad, como se evidencia en los profusos monumentos mortuorios realizados en este material. Se mencionan leyendas en las que estatuas de madera fueron convertidas en piedra como castigo por fallar en lo que se esperaba de ellas. Pasar de la madera a la piedra es entendido prácticamente como una condena a muerte para la imagen.

La segunda oposición dual descrita es más fuerte e involucra a la madera y al metal. Nuevamente, la madera noble, viva y humanizada, al tiempo que, santificada por la imagen ideal de la Santa Cruz, se contrapone a un material inquietante, perverso y diabólico: el

metal. Para la sensibilidad medieval el metal está siempre, en mayor o menor grado, ligado a lo infernal. Fue arrancado de las entrañas de la tierra y tratado mediante el fuego (un enemigo de la madera). Es un producto de las tinieblas, del mundo subterráneo, resultado de operaciones y transformaciones que remiten ciertamente a la magia.

Resulta sumamente interesante como la percepción de estos materiales es trasladada a los oficios vinculados a los mismos. Todo opone así al herrero y al carpintero. El primero, si bien un personaje relevante e indispensable, en general en una situación acomodada, era considerado una suerte de brujo que controlaba el hierro y el fuego. En las antípodas, el carpintero, un artesano modesto aunque respetado por trabajar un material noble y puro. No es azaroso, indica acertadamente Pastoureau, que la tradición haya hecho de Jesús el hijo de un carpintero, aun cuando los textos canónicos son bastante vagos respecto de la ocupación de José.

En términos de lo análogo entre el cuerpo de la madera y el cuerpo humano, y continuando con los oficios, es notable la mirada hacia dos *metiers* particulares: el leñador y el carbonero. Un rastreo en diversas fuentes (crónicas, textos literarios, folklore, proverbios, tradiciones orales) resalta el particular carácter peyorativo hacia estas dos ocupaciones. Estos personajes son pobres, sucios, solitarios, destructores, violentos, viven en lo profundo del bosque, alejados de la comunidad y se desplazan como nómades “matando” y “mutilando” árboles o quemando la madera. El leñador es una suerte de “carnicero” del bosque. El carbonero es el mayor enemigo de la madera, es ciertamente diabólico, no se casa y no tiene descendencia. Solo deja el bosque para ir hacia otro bosque a continuar su obra de destrucción y “cremación”. Es notable la terminología empleada (matar, mutilar, cremar) en torno a estos cuerpos de árboles.

Asimismo, y no es de sorprender, existían moralidades asignadas a los útiles empleados en el corte de la madera. Se presenta aquí otro sugestivo contrapunto: el hacha y la sierra, dos polos totalmente opuestos. Esta relación diría ontológica, más que simbólica, con la madera es indisoluble de la mirada hacia las herramientas destinadas a derribar (o matar) a los árboles.

El hacha tiene la particularidad de ser a la vez una herramienta y un arma, como tal participa en dos sistemas de valores particulares y esta dualidad de función constituye una de sus especificidades. Entre los útiles, el hacha es considerada por los autores medievales como la más lícita, o como la menos nociva. Entre las armas, en rango de nobleza, solo es superada por la espada y la lanza, armas utilizadas solo por los caballeros, a la vez que supera a otras armas que emplean los guerreros de a pie (mazas, cuchillos, palos, frondas, etc). Existen diferentes hachas/herramientas con variaciones asociadas a su uso por parte de artesanos, carpinteros, leñadores, entre otros. No obstante, a pesar de la diversidad de usos, el hacha-herramienta conserva siempre la misma fuerza simbólica. Es un objeto que golpea y corta acompañándose de ruido y de chispas. El hacha, es análoga al rayo. Cae

haciendo estallar luz y ruido, ganando un lugar asociado a la fertilidad, aun tratándose de derribar árboles. El hacha golpea para producir.

Muy diferente resulta la reputación de la sierra. Durante el Medioevo, si bien era utilizada al mismo tiempo era abominada en tanto asociada a lo diabólico. La sierra, así como corta la madera de los árboles, ha cortado la carne de justos y mártires. En la iconografía, el protagonista de este tipo de suplicio es el profeta Isaías, quien fue aserrado junto con el árbol hueco dentro del cual se refugiaba. En diversas diócesis de Europa, su uso era condenado. Existen registros de excomunión dictaminada por obispos en el norte de Italia a causa del uso de la sierra desde el siglo XII, extendiéndose en algunas regiones hasta fines del siglo XVII. La sierra se equipara a la lima, quien tampoco ataca francamente la materia, sino que alcanza su fin a fuerza de repetir el mismo gesto. Se trata de herramientas *femeninas, engañosas y malhechoras* que se apoyan en el tiempo para alcanzar su meta. Entre los muchos reproches hacia la sierra que podemos encontrar en el texto de Pastoureau, se la acusa de ser lenta y cobarde, de burlarse de la materia, de ser cruel con la madera, de masacrar las fibras del árbol y de impedir el rebrote. Los sufrimientos de los árboles y la madera son análogos a los padecidos por Isaías y otros santos mártires torturados por la sierra (Simón, Judas o Ciro).

Es inevitable notar la analogía entre los árboles y los guerreros abatidos con el hacha; al tiempo de la asociación entre árboles y santos mártires atormentados por la sierra.

Como vemos, materias, cuerpos, humanidades y objetos están enredados en una trama de analogías tejida por la particular composición de mundo medieval, que aun tan cerca, lejos está de nuestra propia composición. Entre las varias dicotomías estancas que nos definen como ciudadanos de la modernidad y como antropólogos y arqueólogos, se encuentra aquella que adscribe la materia prima a la Natura, y el objeto a la Cultura. Estos ejemplos son propicios para desnaturalizar esa adscripción dicotómica. Es válido cuestionar si objetos y materia prima pueden/deben pensarse disociados. En nuestro mundo moderno si, por definición, no así, en otros colectivos, en otras composiciones de mundo.

## Árboles y ánimos<sup>4</sup>

Dejo la tierra de mis ancestros para acercarme, de a poco, a mi lugar de trabajo en el norte de la Argentina.

---

<sup>4</sup> Este apartado se basa en trabajos presentados por la autora con anterioridad: 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. Marconetto M. B. y L. Mafferra. 2016. *Todos los fuegos el fuego. Discusión en torno a las categorías modernas en la interpretación de registros antracológicos en contextos prehispanicos y coloniales. Cuadernos do LEPAARQ XIII*, (25):460-483. Marconetto, M.B., G. Gardenal, P. Barriá. 2014. Buenos Días Señor Quebracho. Una Arqueología de la Ausencia. VII Reunión de teoría arqueológica de América del Sur. San Felipe, Chile.

Según la antropóloga Laura Rival (1998), con los árboles se tejen profundos lazos, llegando estos a jugar un rol significativo en los procesos de conformación de identidades colectivas. Abunda la literatura etnográfica que presenta a los árboles como seres dotados de intencionalidad y ánimo. Bonnie y Jean Pierre Chaumeil (2004) señalan que, entre los Yagua, los árboles grandes y de madera muy dura pueden profesarse entre sí un odio sin límites, provocando entre ellos luchas fratricidas. Los vínculos de parentesco, amistad u hostilidad, sean entre plantas o involucrando a humanos se han registrado entre diversos grupos. En ciertos casos, al estar animado, al árbol se le debe un tratamiento y respeto particular. Existen registros acerca de este punto. Francisca Green (2013) menciona por ejemplo que a ciertos árboles en San Pedro de Atacama se los corta “mientras duermen”, para el caso del chañar (*Geoffroea decorticans*) es entre mayo y julio y del algarrobo (*Prosopis*) en septiembre y octubre. Es notable en diversas etnografías el empleo de verbos o adjetivos, normalmente asignables al accionar y la intencionalidad humana, al referir a diversos árboles.

“Una vez corté un chañar fuera de tiempo y botó un líquido como agua, daba a entender como que estaba llorando, hay que cortarlos en su tiempo”, le aclara Don Séquiton a Francisca Green (2013). También se ha asociado a la resina de los algarrobos con una manifestación de llanto: “A veces corre natural un fluido como miel, resina; dicen que cuando el algarrobo necesita algo llora, pago será, otros dicen que llora porque quiere”, continúa Don Séquiton.

Algunos ejemplos vienen también del valle de Ambato en Catamarca, donde trabajo desde hace un par de décadas, de conversaciones mantenidas con Agustín Seco. Refieren a árboles y se extienden al monte: “Toda esa madera que voltea la hoja tiene su época para cortar”, dice Agustín y señala la diferencia con otro espacio: “allá en cualquier tiempo se le puede cortar porque ese monte nunca pierde la hoja, vive vestido”. La salud del monte y de los árboles también lo ocupan: “Yo con solo verlo al monte ya sé si está enfermo o está sano”. Agustín era carpintero y conocía muy bien las cualidades de sus maderas: “el Nogal no tiene desperdicio, eso, si está sano, si no está pasmado”. Es notable que el pasmo es una afección que suele aquejar a los humanos, también a animales según se ha registrado en la zona, y los árboles parecen no estar ajenos a esta afección.

Asimismo, hemos notado que algunos términos se emplean indistintamente para referir a plantas o animales: hay árboles que “se crían solos”, a otros “se los cría”. En Ambato, la idea de crianza en este caso aplica a especies exóticas: el álamo (*Populus*) y el sauce (*Salix*) son criados. Sin embargo, la idea de criar no se restringe a estas especies, se extiende a humanos, animales y algunas plantas. Alguna persona “se ha criado gorda” o algún animal, así como algún espacio: “se han criado altas las chacras”. Otro término análogo al empleado para el ganado es el de “cimarrón”, que alude también a los árboles que no han recibido cuidado humano. Además, una particularidad de la madera puede ligar a percepciones comunes acerca de su uso: “Del Aliso se sacan todas las tablillas para los cajones de finado (muerto). No es una madera buena”.

En la década del noventa, durante mi investigación doctoral, solía recolectar leña con Justina, también pobladora de Los Castillos, en Ambato. Mi objetivo en esa época era armar una colección de referencia de maderas locales para luego comparar la madera carbonizada que encontraba en los sitios arqueológicos. En ese momento no presté atención a algunas cuestiones, que muchos años después encontré muy valiosas. Charlamos mucho y sin embargo me limité a “traducir” a Justina en mis notas. Me preocupaban las propiedades de cada taxón, pensando en si dejarían buen registro de carbón en contextos arqueológicos. *Traduttore traditore*, reza un proverbio italiano que la antropología ha comenzado a recuperar en los últimos años. Lamento haberla traicionado al traducirla, sin embargo, pude rescatar palabras que anoté al referir a cada planta cuando las buscábamos. Muchos de los adjetivos que Justina usaba, al igual que en el caso de las acciones mencionadas antes, eran adjetivos usualmente empleados para personas: “falsa”, “linda”, “hermosa”, “hedionda”, “firme”, “floja”, incluyendo algún insulto cuando alguna lo ameritaba.

De esas anotaciones, pude rescatar, muchos años más tarde, dos interesantes silencios: los quebrachos, el blanco y el colorado. Son los dos únicos taxones acerca de los cuales, en mi libreta no recuperé su voz, solo la mía hablando de su calidad y la dificultad al cortarlos. Ese silencio curiosamente se reflejó luego en el registro arqueológico, no encontré quebrachos en los sitios arqueológicos. O sí, aunque muy pocos, aun siendo realmente abundantes en la actualidad y en el pasado (Marconetto, 2008).

Me detendré un momento al pie de estos árboles. Crecen en el norte de la Argentina tres especies llamadas “quebracho”. Dos de estos pertenecientes a la familia *Anacardiaceae*: el colorado chaqueño (*Schinopsis balansae*) y el colorado santiagueño, también llamado horco quebracho o quebracho del cerro (*Schinopsis lorentzii*); y, asignado a la familia *Apocynaceae*, el quebracho blanco (*Aspidosperma quebracho blanco*) que crece también en Catamarca, en Ambato, al igual que el horco quebracho.

Es destacable que los llamados quiebra-hachas, acreditan una interesante trayectoria en el Chaco argentino, siendo posiblemente el caso más conocido y analizado el de la Compañía de tierras, maderas y ferrocarriles La Forestal. Fue este casi un Estado paralelo, aun con moneda propia, que creció en el seno de la República Argentina a principios de 1900 en torno al quebracho colorado. Existe filmografía acerca de este fenómeno y obras literarias entre las que destaco el libro de Gastón Gori *La Forestal: la tragedia del quebracho colorado*, publicado en 1965. La Compañía Forestal se apropió por igual de maderas y cuerpos, y extrajo taninos de los árboles y sangre de los hacheros.

Existe en el norte argentino un rico acervo de relatos y cancioneros que tienen como protagonistas a los quebrachos. Una serie de prácticas se le vinculan. Al quebracho se lo respeta, no se lo toca sin permiso y no se puede pasar junto a él sin saludarlo. Se lo asocia también a la pérdida de embarazos vinculados a alguna transgresión respecto a ellos.



Es riesgoso para mujeres embarazadas, pasear por los quebrachales, así como practicar actividades de limpieza y desmonte mientras se gesta. El árbol puede comerse al niño.

Retomando la cuestión arqueológica, vuelvo a los análisis realizados sobre madera carbonizada recuperada en el valle de Ambato. La identificación taxonómica y la información contextual evidenciaron la existencia de prácticas de selección con relación a diversas leñas y maderas. Entre estas prácticas, me interesa específicamente el caso de los quebrachos, tanto blancos como colorados, dada su notable escasez que parece contradecir algunas explicaciones ligadas a cuestiones como calidad, abundancia en la zona, y/o cuestiones tafonómicas. De más de 1600 muestras, recuperadas en 25 contextos diferentes, solo se determinó carbón afín a quebracho en unos pocos contextos y en muy baja frecuencia. La excepción la constituye un contexto asociado al entierro de 3 niños, donde el material recuperado en un pequeño pozo alcanza el 100% el quebracho colorado.

Esos extraños resultados quedaron archivados en su extrañeza durante varios años, hasta que un integrante de mi equipo, Guillermo Gardenal, tuvo un episodio en la piel. Fue afectado por el Paaj al abrazar un quebracho colorado, lo cual nos invitó a reanudar nuestras preguntas acerca de este árbol y su ausencia. El Paaj también llamado: aire del quebracho, sombra del quebracho, ponzoña del quebracho, es ejecutado sobre los humanos –y también sobre animales– a través del acto de “flechar”. Cuando uno ha sido “flechado”, se requiere de una serie de protocolos para lograr librarse del mal.

Quien flecha es el quebracho colorado. En la zona chaco-santiagoueña existe un relato muy extendido acerca de la muerte de un guerrero, que se desangra recostado en un quebracho blanco, su sangre entra al árbol por medio de un hueco. La sangre del guerrero reemplaza la savia del árbol a la vez que le transfiere su alma. De esa manera nace el quebracho colorado y las virtudes del valiente guerrero se reflejan en la dureza de su madera y en la capacidad de ocasionar daño mediante la flechadura. El término “flechar” es ciertamente sugestivo. Esta no es una acción privativa del quebracho, según relatos populares muy extendidos, otros árboles lo hacen, por ejemplo: el Molle (*Lithraea molleoides*) que crece también en el norte y centro de la Argentina, o en Chile el Litre (*Lithraea caustica*).

Es destacable que flechar, no es una acción cualquiera, se trata de un quehacer digno de un cazador o un predador. Ya ha señalado largamente Eduardo Viveiros de Castro (2010) la relevancia de la predación en la filosofía amerindia. Incluso ha sido definido el Perspectivismo amerindio como una ideología de caza, concibiendo la caza como una abstracción más allá de la acción instrumental de cazadores concretos sean estos humanos o no. El protagonismo parece estar en animales y humanos, la contrapredación caníbal –espíritu de la presa tornada predador– parece darse primordialmente entre cazador y presa animal. Sin embargo, en los relatos que recuperamos, la acción de flechar está siendo ejecutada por un árbol, una planta. Las plantas son seres que desde la mirada

occidental se encuentran en la base de la cadena trófica. Es interesante pensar como en el caso que nos ocupa se da una inversión de roles entre predador y presa. En el monte, el hachero es predador y el árbol, presa. Sin embargo, este árbol parece tener la facultad de defenderse deviniendo en cazador y convirtiendo al hombre en presa, quien deberá seguir un protocolo para salir de esa situación y re-establecer el orden.

La posibilidad de un árbol de devenir predador, resuena con fuerza en algunas etnografías que describen el rol ambiguo de las plantas, análogo al de los chamanes, que pueden curar o matar (Kounen et al., 2010). El concepto de planta-arma, me ronda hace ya algún tiempo. Pierre Clastres (1978) menciona un dato llamativo: “flor del arco”, llaman a las flechas los Mbya Guaraní. En el encuentro de la RAE 2017, pude percibir algunos destellos en relación con este punto: Enrique López mencionó que en el pueblo Mositén, las flechas se enmangan en el lugar de la floración de la caña; Elena Horta, en su conferencia sobre prácticas inhalatorias como base chamánica, entre varias maravillas, mostró la representación de un hacha prehispánica con un mango flexible (¿vegetal?).

Retomando una antigua publicación de Yacovleff y Herrera (1934) *El mundo vegetal de los antiguos peruanos*, donde se reseñan diversidad de motivos y representaciones de vegetales en los Andes plasmadas en diferentes soportes, destaca un personaje interesante que se presenta recurrente y que atrajo mi atención, es el llamado por los autores “el portador de vegetales”. Se trata de un personaje con una gestualidad específica, parado de frente con plantas en ambas manos. Plantas de diversas especies en las que destacan la parte aérea y las raíces. Es notable que el gesto de estos personajes se repita en diferentes diseños de la iconografía andina en personajes portadores de cetros, de cabezas trofeos, de hachas o armas.

Apelando a la idea de ambigüedad, fue interesante rescatar algunas imágenes recurrentes en diseños Aguada de Ambato y zonas vecinas en el noroeste argentino a partir de las cuales trazar un posible eje de ambigüedad al que opté, en su momento, por llamar “armas-plantas”. En especial ciertos personajes cuya gestualidad en Aguada remite a los portadores de vegetales que ocurren a lo largo de los Andes. Estos personajes en Aguada han sido descriptos en general como guerreros portando armas o flanqueados por ellas. Sin embargo, son notables algunas particularidades en la representación de estas “armas” cuya flexibilidad en algunos casos remite a lo vegetal, así como la presencia de potenciales raíces al tiempo que en diversas oportunidades la morfología resulta fácilmente asimilable a plantas. Esta es una cuestión que fue esbozada en su momento a fin de argumentar acerca del potencial de análisis de lo ambiguo en Arqueología. El acto de flechar del quebracho volvió a poner la idea en la mesa de discusión. Asimismo, la relación de las comunidades del área del Gran Chaco con los quebrachos no solo denota actitudes negativas para con este árbol-arma (con capacidad de flechar), sino que también es utilizado para sanar. Encontramos en esta planta también la dualidad cura-daño, característica del modo en que se concibe el mundo de los chamanes.

## Sembrando inquietudes

Retomando la discusión del inicio acerca del potencial propagandístico de la ciencia, y teniendo presente que el interés por algo siempre está dado por su aptitud para asociarse a otros cursos de acción (Latour, 2012), no espero del Paaj, ni de las “plantas-armas”, que expliquen linealmente los resultados de las determinaciones de madera carbonizada recuperada en contextos arqueológicos. Los resultados de esas determinaciones simplemente nos muestran un resultado no esperable. No esperable en términos de nuestra lógica, claro.

La misión del Paaj es instalar la comezón y la incomodidad en nuestras reflexiones y las “plantas-armas” tienen como meta dar pelea a nuestros pre-conceptos. El contraste propuesto en este caso, creo es potente para ilustrar las diferencias entre la postura epistemológica de la ciencia con sus árboles pasivos y las prácticas otras con sus árboles activos. Permite poner en escena, en discusión y por qué no en batalla, al árbol-recurso y a un árbol-guerrero que provoca abortos y que caza hombres. Es necesario recordar que, exceptuando a occidente desde la Ilustración, para la mayoría de quienes pueblan y han poblado este planeta, el estatus ontológico de humanidad no se agota en la frontera del hombre como bien señala Descola (2016). Este hecho tiene diversas implicancias, así como correlatos materiales, relaciones y entramados con un muy interesante potencial para su indagación.

Una conocida frase de Claude Levi-Strauss reza: “el mundo empezó sin el hombre y acabará sin él”. Nuestro mundo contemporáneo, alimentado por el extractivismo parece no tener límite, se encamina inexorablemente hacia esa sentencia. Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro (2014) en su *¿Ha mundo por vir? Ensaio sobre medos os e os fins*, certeramente señalan que esta verdad cognitiva planteada por Levi-Strauss ha confluído con una verdad afectiva. Y así, el fin del mundo —de nuestro mundo— se ha tornado difícil de administrar, en particular para el occidente urbano, capitalista y moderno. Hemos creado un mundo voraz, que sabemos terminará por devorarnos. Las perspectivas no parecen optimistas. Sin embargo, en materia de fines de mundo, aún podemos apelar a los amerindios, nos sugieren los autores del ensayo. Si alguien sabe de esto son ellos, su mundo se derrumbó hace 500 años y sin embargo sobrevivieron.

Coexistimos con otras composiciones de mundo que resisten en los márgenes, a veces muy cerca de nosotros. Acercarse a sus vínculos con aquello que nosotros definimos como no-humano, permite quebrar nuestros propios sentidos y desnaturalizar nuestros modos de relación con aquello que occidente llama naturaleza. Tornar sería la diversidad de modos de relación entre humanos y no humanos, permitir que el espejo nos devuelva una imagen en la que no nos reconozcamos, habilita a imaginar otros modos posibles de vincularnos con los seres con los que convivimos, y a pensar que la trampa en la que caímos, tal vez, tenga salida.

## Bibliografía

- BLASER, Mario. 2008. La ontología política de un programa de caza sustentable. *Wan E-Journal* 4: 81-107.
- CHAUMEIL, Bonnie y Jean Pierre CHAUMEIL. 2004. El tío y el sobrino. El parentesco entre los seres vivos según los Yagua. En: SURRALLEÉS, Alexandre y GARCÍA HIERRO, Pedro (Eds.). *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. Copenhague: Higia,
- CLASTRES, Pierre. 1978. El arco y el cesto. En: *La sociedad contra el Estado*. Barcelona: Monte Ávila Editores.
- DANOWSKI, D. y E. VIVEIROS DE CASTRO. 2014. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Ed. Instituto socioambiental. Río de Janeiro.
- DE LA CADENA, M. 2015. *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Duke University Press.
- DESCOLA, Philippe. 2011. *L'Écologie des autres. L'Anthropologie et la question de la nature*. Paris: Ed. Quae.
- DESCOLA, Philippe. 2012. *Más allá de la Naturaleza y la Cultura*. Buenos Aires: Amorrortou Editores.
- DESCOLA, Philippe. 2016. *La composición de mundos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- GORI, Gastón. 1965. *La Forestal. La tragedia del Quebracho Colorado*. Buenos Aires: Ed. Platina / Stilcograf.
- GREEN, Francisca. 2013. *Árboles, cultura e identidades colectivas en San Pedro de Atacama*. Tesis de Maestría en Arqueología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- KOHN, Eduardo. 2013. *How forest think. Toward an Antrhopology beyond the Human*. UC Press.
- KOUNEN, Jan, Jeremy NARBY y Vincent RAVALEC. 2010. *Plantes et chamanisme. Conversations autor de l' Ayahuaca et l' Iboga*. Paris: Mama Editions.
- LATOUR, Bruno. 1991. *Nous n' avons jamais été modernes. Essai d' anthropologie symetrique*. Paris: Ed. La Decouverte.
- LATOUR, Bruno. 2009. Perspectivism: "Type" or "Bomb"? *Anthropology Today*, 25 (2): 1-3.
- LATOUR, Bruno. 2012. *Cogitamus. Seis cartas sobre las humanidades científicas*. Buenos Aires: Paidós.
- MARCONETTO, María Bernarda. 2008. *Recursos Forestales y el proceso de diferenciación social en tiempos prehispánicos. Valle de Ambato, Catamarca*. Oxford: BAR South American Archaeology.
- PASTOUREAU, Michel. 2004. *Une histoire symbolique du moyen âge occidental*. Paris: Éditions du Seuil.
- RIVAL, Laura. 1998. *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*. New York: Berg Publishers.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2013. *La Mirada del Jaguar. Introducción al Perspectivismo Amerindio*. Buenos Aires: Tinta-Limón.
- VIVEIROS DE CASTRO. 2010. *Metafísicas canibales. Líneas de antropología posestructural*. Buenos Aires: Katz Editores.
- YACOVLEFF, Eugenio y Fortunato HERRERA. 1934. El mundo vegetal de los antiguos peruanos. *Revista del Museo Nacional*, 3: 243-322.

# Programa RAE 2017

El MUSEF realizó el registro audiovisual de todas las exposiciones y demostraciones prácticas de la RAE 2017, estas pueden ser consultadas en el Archivo Central.

**Martes, 22 de agosto**

## **MESA 2. Producción: elaboración de objetos de madera y cestería**

09:00 Rubén Andrade. Las primeras plantas vasculares de Bolivia.

09:30 Ariadna Cifuentes, Daniela Grimberg y Valentina Figueroa. Emblemas de poder labrados en madera y metal. El caso de los mangos de madera de hachas y mazas metálicas.

10:00 Ana Tolaba. Acercamiento al contexto de producción y comercialización artesanal en fibra vegetal y madera en la Yunga jujeña (Jujuy, Argentina).

11:00 Iván Jiménez y Rosa Meneses. Identidad taxonómica de bambúes nativos usados en la elaboración de sikus y mohoceños.

11:30 Enrique López. Cestería y tejido en fibra vegetal entre el pueblo Mosestén de Palos Blancos.

12:00 Lorenzo Inda. Fibras de totora.

## **MESA 1. Obtención de materias primas: maderas y fibras vegetales**

09:00 Carla Maldonado, Emilia García, Mónica Zeballos, Rosember Hurtado y Rosaisela Meneses. Historia Botánica en Bolivia.

09:30 Mónica Moraes y Narel Paniagua. Obtención de materia prima de fibras de palmeras para cestería: Casos de estudio de Bolivia.

10:00 Alfredo Fuentes, Freddy Zenteno y Leslie Cayola. Maderas y fibras vegetales de uso tradicional en la región del Madidi (La Paz, Bolivia).

11:00 Mónica Moraes y Rosember Hurtado. Fibras vegetales utilizadas en cestería – muestras patrimoniales del MUSEF.

11:30 Edwin Armata. Normativa sobre semillas en el Estado Plurinacional de Bolivia.

12:00 Marcos Michel, María Bruno y José Capriles. Arqueología de sistemas agrícolas en Sud Yungas de La Paz, producción y experimentación orgánica a gran escala.

15:00 a 18:30 Submesa: Talla en madera: práctica potencialidades y limitaciones. Participan: Damián Vargas, German Chipana, J.L. Gutiérrez, Juan Claros, Teodoro Choquevilca y Luca Penasa.

## **MESA 1. Obtención de materias primas: maderas y fibras vegetales**

15:00 Luis Mafferra. Entre árboles, colonos, indígenas y arqueólogos. Resonancias y equívocos en el mundo colonial.

15:30 Juan Rodríguez y Ariel Benavidez. Algunos aspectos relacionados con la aproximación al estudio de las artesanías en fibras vegetales y madera de las tierras bajas jujeñas (Jujuy, Argentina).

16:00 a 18:00 Mesa redonda: La obtención de materias primas (maderas y fibras vegetales) como temas centrales para la investigación en Ciencias Sociales: potencialidades y limitaciones. Participan: Claudia Rivera, Carola Condarco, Marina L. Sprovieri y Violeta Montellano.

15:00 a 18:00 Taller construcción del charango. Participan: Taylor Orozco A., Taylor Orozco G., Horacio Orozco, John Álvarez, Leonardo Choque, Juan Álvarez y Yuri Álvarez.

19:00 Entrega de reconocimientos.

19:30 **Exposición magistral. “Identificación de maderas de colecciones arqueológicas de Museo del Noroeste de Argentina y su aporte al estudio de la circulación interregional en el pasado”**. Marina Sprovieri. (Argentina).

### **Miércoles, 23 de agosto**

#### **MESA 2. Producción: elaboración de objetos de madera y cestería**

09:00 Pablo Salcedo. Arte popular en madera.

09:30 Jhonny Quevedo. La escultura moderna en madera.

10:00 Christian Chirinos. Aiquile, el centro de construcción de charango más importante en Bolivia.

11:00 Germán Chipana. El maestro tallador Guillermo Arias.

11:30 Policarpito Quisberth. Barrio Madrid.

12:00 Luca Penasa. Huellas de caridad.

12:30 Lucio Escobar. Fabricación de herramientas para la talla en madera.

09:00 a 12:30 Submesa: Retablos, altares, imágenes y otros objetos religiosos. Su uso en distintos momentos y contextos bolivianos. Participan: Roberto Montero, Varinia Oros, Ramiro Mendieta, Teresa Adriaola, María Carolina Odone y Alejandro Barrientos. Comentarista Dra. Margarita Vila da Vila.

15:00 a 18:30 Submesa: Conservación y restauración de bienes culturales en madera y cestería. Participan: Alfredo Campos, Edgar Mendieta, Daniel Jiménez, Jesús Lunario, Javier L. Gutiérrez y Tatiana Suarez.

15:00 a 18:30 Mesa redonda: Hombre, naturaleza y cultura. Participan: Robert Wallace, Oscar Loayza y Kantuta Lara.

19:00 Entrega de reconocimientos.

19:30 **Exposición magistral. “La práctica inhalatoria como base chamánica de los sistemas religiosos centro-sur andinos”**. Helena Horta (Chile).

### **Jueves, 24 de agosto**

#### **MESA 3. Uso: La vida social del objeto**

09:00 Camila Koya Bernal. Iconografía de plantas alucinógenas en Tiwanaku y Khonkho Wankane.

09:30 Jhanneth Ramos. Cruces y seres oscuros que trascienden de un pasado no muy lejano.

10:00 Ángela Lanza. Sistematización iconográfica y registro de la colección actual de tabletas y objetos inhalatorios del Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

11:00 Juan Villanueva. Las calabazas cerámicas: imitación de materiales vegetales y culto al agua en la cerámica Tiwanaku de la Isla Pariti.

11:30 Fabricio Alfaro y Daniela Zamorano. El mate como tradición.

12:00 Jédu Sagárnaga. Noticias sobre fardos funerarios del Altiplano Andino.

**Mesa 4. Consecuencia: naturaleza y cultura**

09:00 Clarivel Loayza. Donde están los jichis.

09:30 Diana Manrique. De una simple madera a un objeto que atraviesa generaciones, algunas observaciones en la ribera del río Itenez.

10:00 Giovani Andrella, Ángela Bagnatori e Ieda Bortolotto. Usos de especies de *Prosopis* L. (Fabaceae) no Chaco.

11:00 Renzo Vargas, Yolanda Muñoz y Alejandra Troncoso. Los usos múltiples y cadena operativa de productos de la palma de janchicoco, *Parajubaea torallyi*, en el AMNI El Palmar y sus áreas de influencia.

11:30 Guillermo Gardenal. Algarroba, algarroberas y algarrobales. Fruto, mujer y territorio en torno al árbol en la región del Gran Chaco, Argentina.

12:00 Ángela Parga y Carola Condarco. Hacia una comprensión del imaginario del árbol.

**Mesa 3. Uso: La vida social de los objetos de madera y de cestería**

15:00 Juan Ogalde y Bernardo Arriaza. El quero de madera y la chicha. La performance de la libación en el extremo Norte de Chile durante el Horizonte Inca.

15:30 Jédu Sagárnaga. Acerca de dos nuevos antiguos vasos de palo

16:00 Andrea Goytia. Ocultamiento y redescubrimiento de tres pares de kerus de madera coloniales. Producción de nuevos significados a través del encuentro de imaginarios diferentes.

17:00 Yuri Jeria. Cestería utilitaria tradicional en el archipiélago de Chiloé, Chile.

17:30 Yuri Jeria. Cultura y género en la cestería tradicional de Chiloé insular, Chile.

15:00 a 18:30 Mesa redonda: Desde las maderas a las melodías de los charangos. Participan: Taylor Orozco A., Taylor Orozco G., Horacio Orozco, Pablo Reynaga, Alejandro Sánchez y Regina Romero.

19:00 Entrega de reconocimientos.

19:30 **Exposición magistral “La rebelión de la materia prima: más allá de las maderas. Reflexiones desde la Etnografía y Arqueología”. Bernarda Marconetto (Argentina).**

**Viernes, 25 de agosto****Mesa 3. Uso: La vida social de los objetos de madera y de cestería**

09:00 Pablo Loza. Uso, impacto, tipos y descripción del siku de madera en altiplano andino.

09:30 Pablo Loza y Susana Tapia. Vientos en instrumentos de madera.

10:00 Pablo Loza. Uso e importancia de los instrumentos de viento hechos de madera en el Altiplano Andino.

11:00 Mariela Silva y Mayra Ari. Breves apuntes para replantear el concepto de interculturalidad desde un estudio sobre los cambios en la instrumentación de las agrupaciones musicales de la TIOC Mosestén.

11:30 Alejandro Málaga. Maderas y fibras vegetales en la edificación de Arequipa colonial.

12:00 Renato Pardo. El arco en tierras bajas: uso, elaboración y significado.

09:00 – 12:30 Elaboración de instrumentos: Entre los caminos del bambú y la cañahueca: desde la diversidad biológica acústica hasta su uso musical y no musical. Participan: Luriris de Walata.

15:00 – 18:30 Submesa: Entre los caminos del bambú y la cañahueca: desde la diversidad biológica acústica hasta su uso musical y no musical. Participan Damián Vaca, PachaKamani, Sebastian Hachmeyer, Ignacio Quispe, David Ali, Miguel Molina. Comentarista: Gloria Villarroel.

15:00 a 18:30 Taller práctico: Artesanía en madera. Participan: Hermino Ríos, Gualberto Mamani, Policarpio Quisberth, Gerbio Loza y Lorenzo Inda.

18:30 Entrega de reconocimientos

19:00 **Exposición magistral. “Flautas de cañahueca- Aproximación acústica (Acústica de flautas)”. Arnaud Gérard (Bolivia).**

20:30 Presentación musical y ejemplificación sonora por: “Casa Taller Muruqu” dirigida por Miguel Llanque y PachaKamani, como parte de la mesa “Entre los caminos del bambú y la cañahueca. Desde la diversidad biológica acústica hasta su uso musical” y clausura de la RAE.





