



Thakhi

◆ **musef** ◆

CAMINOS DEL MUSEF

Nº 3

Agustina Cayubaba, Martina Coata y Luisa Coata de la comunidad Cedral (Beni, Bolivia). Foto: Gabriela Behoteguy (2020).

THAKHI MUSEF. CAMINOS DEL MUSEF. AÑO 3, NÚMERO 3, ENERO 2021. – LA PAZ: MUSEF, 2021.

75 P.: ILUSTRACIONES, FOTOGRAFÍAS, IMAGEN DE TEXTO Y MAPAS, 28 X 21.6 CM.

D. L.: 4-1-22-2021 P.P.

/ARQUEOLOGÍA/ETNOGRAFÍA/PUKARA-CAMPO MORADO/GÉNERO/JUSTICIA/
/WITITI/DANZAS RITUALES/PUTUTU/LITERATURA BOLIVIANA/AUTORIDADES INDÍGENAS/
/PUEBLOS INDÍGENAS/VARA DE MANDO/TATARREY/TSIMANE/

Thakhi MUSEF. Caminos del MUSEF. Año 3. Número 3.

BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Roger Edwin Rojas Ulo: Presidente a.i.

Bismarck Javier Arevilca Vásquez: Director a.i.

Samuel Rafael Boyán Tellez: Director a.i.

Darwin Ugarte Ontiveros: Director a.i.

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Luis Oporto Ordoñez: Presidente del Consejo de Administración

Guido Pablo Arze Mantilla: Consejero

Susana Bejarano Auad: Consejera

Jhonny Quino Choque: Consejero

Roberto Aguilar Quisbert: Consejero

José Antonio Rocha Torrico: Consejero

Juan Carlos Cordero Nina: Consejero

Derecho editorial: © MUSEF EDITORES • **La Paz:** Calle Ingavi # 916, teléfonos: (591-2) 2408640, Fax: (591-2) 2406642, Casilla postal 5817, www.musef.org.bo, musef@musef.org.bo • **Sucre:** Calle España 74, teléfono y fax: (591-4) 6455293

© MUSEF

Diseño gráfico y diagramación: Marcos Carranza Siles

Corrección de texto: Eva Carvajal

Depósito legal: 4-1-22-2021 P.P.

Esta obra está protegida bajo la Ley 1322 de Derechos de Autor y está prohibida su reproducción bajo cualquier medio, sea digital, analógico, magnético u óptico, de cualquiera de sus páginas sin permiso del titular de los derechos. El contenido del presente número es responsabilidad de los autores.

Primera edición: Enero de 2021

ÍNDICE

Prólogo	4
Juan Villanueva Criales	
<i>Knowledge in action</i> : movimiento y aprendizaje en los correlatos arqueológicos	5
Salvador Arano Romero	
La rebelión indígena y el <i>pututu</i> en la literatura de Ricardo Jaimes Freyre y Alcides Arguedas	21
Daniela Escobar Lupo	
<i>Wititi</i> , Señoritas y <i>Liku</i> . Danza, cuerpo y formas de relación con el entorno en el cantón San Martín de Iquiaca, provincia Aroma (La Paz)	33
Richard Mújica Angulo	
Varas de mando y género en los Andes bolivianos	49
Pedro Pachaguay	
Las vulvas pétreas tsimane y el largo aliento de Dojiti. El mito del origen de la sal	59
Gabriela Behoteguy	

PRÓLOGO

Desde los cuerpos

Ha sido un año complejo para todos, y no menos para nosotros. Sin embargo, y dejando atrás los contratiempos debidos a la crisis política y la pandemia del COVID-19, hemos logrado editar este tercer número de *Thakhi MUSEF*. Esta revista digital busca difundir los resultados y avances de investigación, tanto de nuestros investigadores al interior del MUSEF, así como de los investigadores externos. *Thakhi MUSEF* es diversa en temas y disciplinas, y es siempre una invitación a encontrar o construir vínculos al interior de esta diversidad.

En el tercer número de la revista, Salvador Arano Romero reflexiona desde una arqueología basada en la etnografía y la experiencia corporal sobre el modo en que los sujetos generaban conocimiento al moverse por el espacio del Pukara de Campo Morado, en la Quebrada de Humahuaca (Argentina), en tiempos inkaicos. Daniela Escobar Lupo visita críticamente a dos autores fundamentales de la literatura boliviana de inicios del siglo XX, Alcides Arguedas y Ricardo Jaimes Freyre, cuestionando sus prejuicios narrativos, en torno a la imagen del *pututu*, como símbolo de la otredad indígena. Pedro Pachaguay plantea, desde la experiencia etnográfica en Santiago de Huari (Oruro), el rol de la vara de mando o tatarrey en estructurar las relaciones de género y la justicia basada en un diálogo con entidades del entorno y entidades cristianas, cuestionando la actitud de folklorizar los usos y costumbres indígenas en materia jurídica. Richard Mújica Angulo recoge minuciosamente los elementos de vestimenta, danza, música y significado del Wititi del cantón San Martín de Iquiaca (provincia Aroma, La Paz), enfatizando sus relaciones con el ciclo climatológico, el mundo vegetal-animal y el rol del transformismo ritual, en marcado contraste con las versiones folklorizadas, urbanas, de la danza. Finalmente, Gabriela Behoteguy Chávez emplea su trabajo etnográfico entre los Tsimane de la Amazonía boliviana, para realizar una lectura en clave femenina del mito de creación de Dojiti, y del controversial rol silenciado, pero presente de lo femenino en la ritualidad de la salina de Alto Pachene.

Así, a través de trabajos tan dispares, de momentos, objetos y lugares tan distintos –el *pututu*, el Wititi, el tatarrey, el Pukara de Campo Grande, la salina de Alto Pachene– subrayamos la relación que los cuerpos humanos entablan con los espacios y las cosas, y cómo se insertan –o son insertos, a veces cuestionablemente– en categorías de género, de etnia, de clase, basados en estas relaciones. Críticos con la modernidad, con los dualismos, con la folklorización, con el patriarcado, estos cinco aportes nos invitan a conocer otras personas, tiempos y lugares, pero también a reflexionar y repensarnos, en un año en que un virus nos recordó la fragilidad de nuestros propios cuerpos. Gracias una vez más por acompañarnos.

Juan Villanueva Criales

Jefe de la unidad de Investigación MUSEF

KNOWLEDGE IN ACTION¹: MOVIMIENTO Y APRENDIZAJE EN LOS CORRELATOS ARQUEOLÓGICOS

Salvador Arano Romero²

Resumen

Muchos trabajos contemporáneos en arqueología han propuesto, de manera justa, que seres humanos, objetos y entornos poseen agencia y están dotados de personalidad. Esa capacidad de acción puede ser inferida a partir de una analogía con la corporalidad, que, en este trabajo, cobra esencia desde la perspectiva del movimiento. Pero, el movimiento no se da *per se*, es producto del conocimiento previo adquirido, el aprendizaje constante que luego se objetifica en el espacio.

En este sentido, el presente trabajo propone que la fuente de toda esa puesta en acción y movimiento de los seres en el mundo (en tanto personas, animales, cosas y naturaleza) se debe al conocimiento adquirido. Por ello, el trabajo se enfoca en el uso de la metáfora de la corporalidad para entender de diferente forma los sitios arqueológicos, y cómo los objetos y el entorno (pensados normalmente como estáticos) interactúan con el ser humano y se dan significados los unos a los otros en una gama infinita de aproximaciones ontológicas. Para esto, se toma el ejemplo del Pukara de Campo Morado (Jujuy, Argentina), y su relación en el sector central de la Quebrada de Humahuaca, que se incorpora en el escenario regional como un aglutinador del control ceremonial durante la ocupación Inka.

Palabras clave: Corporeidad, agencia, aprendizaje, arqueología y Pukara de Campo Morado.

1. Introducción

La arqueología ha nutrido su arsenal interpretativo considerando en muchos casos solamente al objeto desde un análisis formal, y en su mayoría este resulta ser el único medio para entender el pasado. Sin embargo, mirando alrededor podemos preguntarnos: ¿ese objeto por sí solo es capaz de describirme/nos? o ¿ese objeto fue creado especialmente para mí? La evidente negatividad de las respuestas también puede ser llevada a los resultados que vertimos los arqueólogos. Así, nos topamos con la siguiente interrogante: ¿los objetos nos pueden dotar de información suficiente para entender un contexto social específico? Si se los ve y analiza como algo estático, es casi imposible, pero si se los ve como algo dinámico, con interacción

1 Este fragmento del título en idioma inglés denota la importancia de los trabajos realizados anteriormente, en ellos se aborda la capacidad de acción de personas, cosas y entornos, por ejemplo, Farnell (1999), Hooder (1982), Ingold (2000), Marila (2014), Olsen (2010), Webmoor y Witmore (2008). Apelando a una unificación de todo este aparato bibliográfico, se propone que lo que entra en acción es el conocimiento que logra activar la agencia del objeto, el entorno y el mismo ser humano.

2 Licenciado en Arqueología. Unidad Ejecutora en Ciencias Sociales Regionales y Humanidades, CONICET. salaranoromero@gmail.com.

y «movimiento», es posible que nos podamos acercarnos un poco más a ese pasado que se quiere relatar. No obstante, los objetos no están solos en el mundo, su accionar depende y condiciona el actuar del ser humano, se restringe y posibilita en un espacio determinado, es decir, objetos-sujetos-entorno se habilitan en un contexto específico.

Sin duda alguna el objeto ha sido el mayor atrayente de la arqueología, ya sea para su análisis o para servir como material de exposición. Por ende, la naturaleza humana también ha configurado un valor importante a lo material, lo tangible y visualmente atrayente. Si bien en algunas esferas de discusión ese valor exacerbado que se le otorga al objeto se puede definir como «herencia de occidente», se debe considerar también que las sociedades prehispánicas tuvieron una atracción por la vistosidad del material³.

6

Sin embargo, algo que si se puede considerar de herencia occidental es que la afición por el objeto no vaya cargada con un componente simbólico, que en el trasfondo es el mensaje que se quiere dar a conocer a través del material. Esta característica posiblemente sea la que predomine en

3 Por ejemplo, las propuestas acerca de que las construcciones de Tiwanaku estaban cubiertas con oro (Berenguer, 2000; Conklin, 1991; Posnansky, 1945) y las famosas grapas de metal que sujetaban sus bloques líticos (Ponce, 1994; Protzen y Nair, 2001). De igual forma se puede observar la importancia por el uso de metales en la organización social e ideológica (Cruz, 2009-2011; Fernández, 2016; Letchman, 1991; Núñez, 1987; Sagárnaga, 2007; Taboada y Angiorama, 2010; entre otros). Y el valor visual (cromático, figurativo y de estatus) de los textiles, tanto prehispánicos como contemporáneos (Agüero, 2007; Arnold, 2000; Arnold y Espejo, 2013; Berenguer, 1993; Cereceda, 2010; Dransart, 2002; Pease, 1992; Rivera, 2012; entre otros).

sociedades prehispánicas, el dotarle al objeto de una carga subjetiva (Hodder, 1982, 1994, 1999), y aún más allá de atribuirle y entrar en conciencia de su capacidad de agencia⁴.

La agencia⁵ que los seres humanos les dan a los objetos y al entorno es producto de una serie de constructos mentales a manera de aprendizaje (Bourdieu, 1988). Por ejemplo, en la festividad de la Virgen de Copacabana⁶ existe un objeto, que tiene una carga simbólica, y que en determinadas fechas recibe ofrendas y sacrificios como retribución por los favores recibidos. Uno de los sacrificios más importantes son las peregrinaciones, que consisten en llegar caminando hasta el santuario de la Virgen, y así mostrar la importancia de sus actos para recibir favores. Todas estas actividades involucran movimientos, acciones y una toma de decisiones conscientes para llevarlas a cabo. Por lo tanto, el ser humano para realizar esta peregrinación pasó por un proceso de aprendizaje constante sobre la importancia

4 Es claro que, si se piensa un poco en los objetos cotidianos, sobre todo en aquellos que forman parte importante de nuestra vida, se puede comprender que muchas veces se les atribuye vida. Entonces, cabe retomar la pregunta de Latour: ¿realmente somos modernos?

5 En este trabajo se entiende la agencia (ya sea de objetos, personas o el entorno) como la capacidad de acción que tienen los seres y a partir de ello condicionan el accionar de otros seres. Es decir, el modo en el que un determinado ser es capaz de influir sobre otro a partir de sus actos, y así habilitarlo para que se relacione con otros seres.

6 La festividad de la Virgen de Copacabana se celebra en distintos lugares del área andina, aquí se tomarán dos ejemplos para ilustrar el caso. En La Paz la festividad se celebra en la ciudad de Copacabana (a orillas del lago Titicaca) en dos fechas importantes: el 2 de febrero (festividad de la Virgen de la Candelaria) y en la Semana Santa (fecha de peregrinación). En Jujuy, Argentina (departamento de Tumbaya) se celebra a la Virgen de Copacabana de Punta Corral durante las festividades de Semana Santa.

... los objetos aislados solamente en su faceta formal no brindan todo el contexto social en el que se desenvuelven.

de la Virgen y lo que involucra la peregrinación, y sin darse cuenta de que todas sus acciones dependen de la agencia atribuida a un objeto. En este sentido, un objeto, previo aprendizaje, condiciona el accionar humano, y al mismo tiempo el accionar del objeto y la sacralización de un entorno. Pero, aún más importante resulta que esta actividad no podría entenderse sin pensar en la corporalidad y movimiento de los seres, puesto que los objetos aislados solamente en su faceta formal no brindan todo el contexto social en el que se desenvuelven.

De igual forma, la capacidad de acción involucra entender, en la interpretación arqueológica, al ser humano en constante movimiento (no estático, como muchas veces se lo imagina) y al objeto y al entorno dotados de una corporeidad. Y es justamente a lo que apunta este trabajo, a cambiar la idea de las construcciones sobre el pasado, que los correlatos muestren ese movimiento surgido posiblemente de un conocimiento previo que actúa, se materializa y significa.

En un intento de ejercicio sobre cómo entender este conocimiento en acción (*knowledge in action*), se propone trabajar en el sitio Pukara de Campo Morado (Argentina) donde estoy realizando trabajos interpretativos a partir de datos obtenidos por otros investigadores. Este sitio presenta una ocupación Inka, y su antigüedad se extiende hasta el periodo de Desarrollos Regionales (900-1430 d.C.). Se propone a este periodo por el posible incremento en la actividad humana en términos de acción y movimiento, lo que conllevó a que estas sociedades transformen su conocimiento en distintos niveles conforme la conquista Inka avanzaba.

De igual forma, se quiere mostrar cómo en el área andina los objetos, el entorno y el ser humano están en una dinámica constante de movimiento y agencia, y pese a los cambios socioculturales acaecidos desde la conquista española, aún se puede inferir desde el registro arqueológico, y abriendo un poco la perspectiva teórica, el desenvolvimiento cotidiano de las sociedades del pasado.

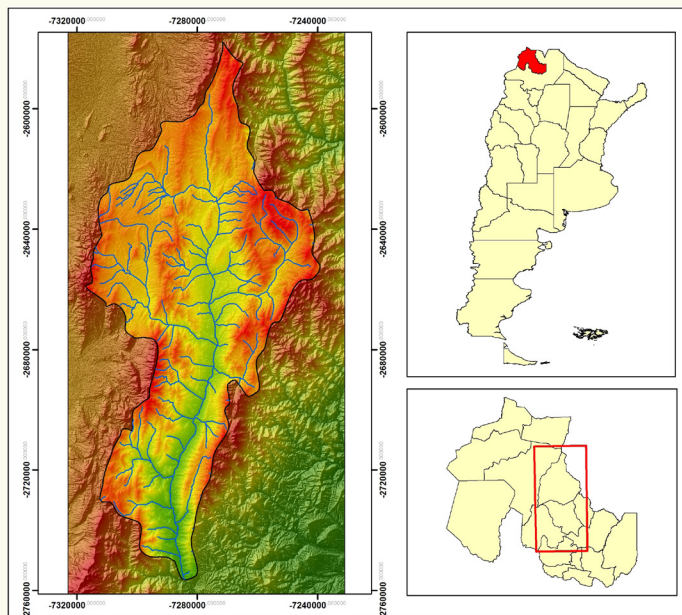


Figura 1. Ubicación geográfica de la Quebrada de Humahuaca. Fuente: Elaboración propia.

2. Contextualización del área de estudio

2.1 Delimitación del espacio político-administrativo

La Quebrada de Humahuaca es un valle fértil, sirve de conexión entre el altiplano y la región surandina, se encuentra en un punto medio entre la yunga y la puna y tiene acceso a una producción diferenciada que le permite articularse con otras regiones alejadas (Figura 1). Las sociedades que se desarrollaron en este sector aprovecharon de ello para consolidarse como grupos importantes. Sin embargo, todo este campo de acción es producto del conocimiento, que en este caso de estudio permite estructurar la cotidianeidad del acceso a diferentes sitios a

través de su articulación con los caminos, los cuales se objetivizan y se significan.

Durante el periodo de Desarrollos Regionales (900-1430 d.C.) la espacialidad de la región estaba determinada por asentamientos ubicados en las partes altas de los cerros, por ello el nombre de *Pukara*, haciendo referencia a lugares defensivos (Arkush, 2009), que en la región de estudio se infiere que sirvieron para la protección de ataques de las poblaciones locales (Nielsen, 2001) o con grupos externos o foráneos (Nielsen, 2003). En este sentido, los asentamientos en lugares elevados son el común en la quebrada durante este periodo; aunque la llegada del Inka cambiaría diferentes aspectos de la vida cotidiana (Cremonte y Williams, 2007; Palma, 2000, 2007; Raffino, 1993; entre otros). Sin embargo, para el propósito de este trabajo importa mucho seguir la línea de Fernández Do Río (2009) para ver la resignificación de espacios, y cómo el Pukara de Campo Morado fue parte de este escenario de apropiación simbólica por parte del Inka.

El Pukara de Campo Morado se encuentra ubicado en la localidad de Huacalera, en la provincia de Jujuy (Argentina), en la parte central de la Quebrada de Humahuaca (**Figura 2**). Se emplaza en un cerro de arenisca de color rojo al margen izquierdo del río Grande de Jujuy y muy cercano al Trópico de Capricornio. Se puede sintetizar que Campo Morado se encuentra en una quebrada intermedia entre la puna y la yunga, este factor geográfico, sin entrar en una posición determinista, permitirá crear distintas ontologías y relaciones entre objetos, sujetos y entornos, es decir, formas diferentes de acción y movimiento.

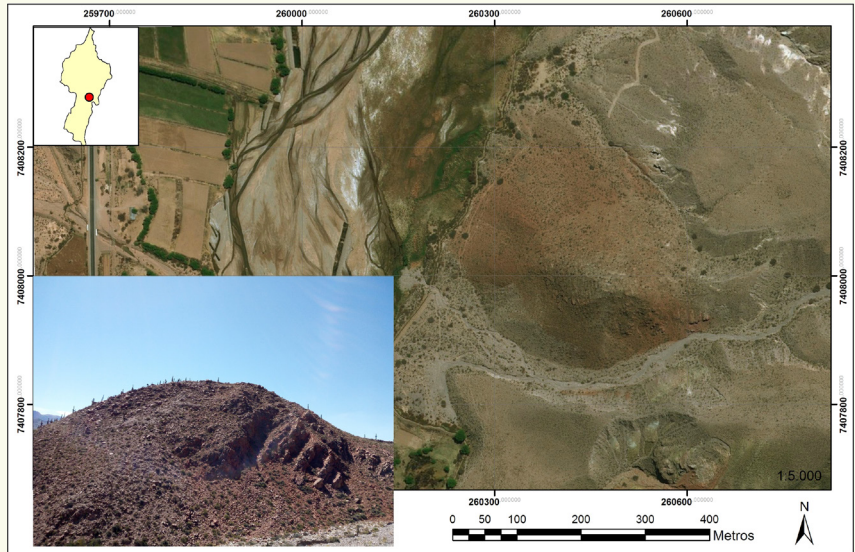


Figura 2. Localización del Pukara de Campo Morado. **Fuente:** Fotografía del autor. Elaboración propia con fondo de mapa Bing Maps.

2.2 Antecedentes

El Pukara de Campo Morado, al igual que muchos sitios, en un inicio tuvo algunas menciones a manera de registro, pues serán Boman (1908) y los resultados preliminares, como los vertidos por Debenedetti (1918), Casanova (1933), Bennett y su equipo (1948), Madrazo y Ottonello (1966), los que realicen descripciones sobre el sitio. Décadas después se retomaron los trabajos arqueológicos en el sitio gracias a Fernández Do Río (2001, 2009), Palma (2003) y trabajos realizados en conjunto (Palma *et al.*, 2006). Estas investigaciones se focalizaron en caracterizar el componente cerámico en sus distintos periodos, la funebria asociada al sitio, el relevamiento arquitectónico de los elementos constructivos, y estudios preliminares sobre la espacialidad y perceptibilidad intra-sitio.

En la parte baja del cerro se puede apreciar bloques de arenisca grabados, sobre todo con figuras serpentiformes (Fernández Do Río, 2009: 45; Hernández, 2006: 15-17). El sitio (**Figura 3**), de acuerdo a Fernández Do Río (2009), consta de muros perimetrales

que varían entre 5 y 8 metros de altura, ubicados sobre todo en la parte con mayor pendiente, la que sufre los embates de la crecida del río. En los espacios existentes entre un muro y otro se pueden apreciar algunos recintos, posiblemente habitacionales. En el sector oeste del cerro existen algunas construcciones que según la autora se podrían tratar de corrales. Todos estos componentes arquitectónicos están asociados al periodo de Desarrollos Regionales. En la cima del cerro se encuentran evidencias más claras de una ocupación Inka debido a los componentes arquitectónicos en los recintos y sobre todo por la existencia de un *ushnu*.

En Campo Morado (Fernández Do Río, 2009) se plantea una centralidad visual en dos sentidos, uno regional debido a las características visuales de la formación geológica del cerro, y otro local-arquitectónico con respecto a la importancia visual que genera el *ushnu* en contraposición con las demás construcciones. De igual forma, en el trabajo de la autora, se presenta un análisis gama para determinar la integridad y complejidad en la conexión que existe entre los diferentes recintos que presenta el sitio, identificando cambios en la significación del espacio a la llegada del Inka a la región.

3. Metodología

Para la presente propuesta se tomará en cuenta los trabajos realizados previamente, se retomarán datos etnográficos que se recolectaron, y sobre todo tratando de hacer un acercamiento a la experimentación y sensorialidad. Así, este trabajo se aproximará a la experiencia y movilidad desde nuestra perspectiva y la de otras personas, preferentemente pobladores locales. De este modo se tratará de aplicar esa capacidad de movimiento y dinámica que tienen los objetos, el entorno y por supuesto el ser humano.

La recolección de información etnográfica se realizó en las gestiones 2017 y 2018. Si bien este trabajo tiene como fin la interpretación de contextos arqueológicos, se propone que la misma no debe dejar de lado la interpretación y experimentación que tienen los pobladores locales, y que el objeto arqueológico siempre será un objeto del pasado interpretado en un contexto actual, con una carga ideológica, política y educacional del presente (o de varios presentes). Por lo tanto, la metodología, desde hace algunos años, se basa justamente en registrar esos «otros» pensamientos que existen sobre el pasado, y así poder unificar esfuerzos y llegar a un punto dialógico entre varias visiones.

... se propone que la misma no debe dejar de lado la interpretación y experimentación que tienen los pobladores locales, y que el objeto arqueológico siempre será un objeto del pasado interpretado en un contexto actual.

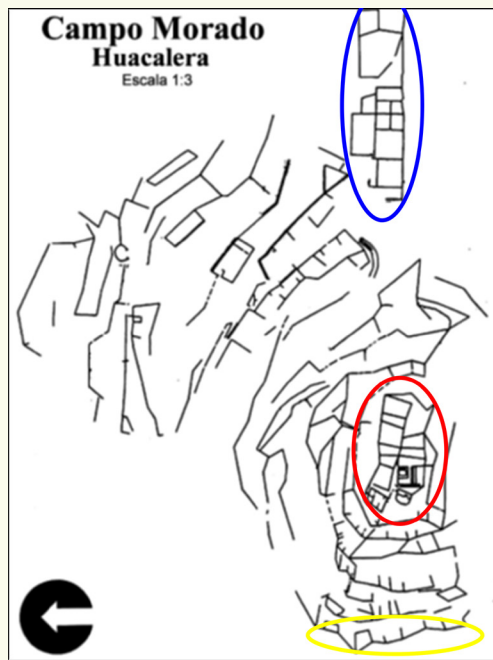


Figura 3. Planimetría de Campo Morado. Rojo: *ushnu*; azul: corrales; amarillo: bloques grabados. **Fuente:** Modificado de Fernández Do Río (2009: 46).

En el sitio se ha tratado de tener un acercamiento a la sensorialidad y percepción del entorno, más allá del objeto como algo formal y estático. Estas propuestas tratan de entender el espacio arquitectónico como algo que propicia la dinámica entre los sujetos y los objetos, que dotan de sentido y significado a su emplazamiento.

4. Los cuerpos y el aprendizaje: movimiento

La arqueología a lo largo de su historia ha creado un sinfín de correlatos del pasado, basados en los objetos y en el registro material que se encuentran durante las temporadas de prospecciones y excavaciones. Sin embargo, muchas de esas interpretaciones son creadas para tener una foto de lo que sucedió en el pasado, es decir, que se congela una escena de un marco histórico y dinámico sobre un momento determinado. Si bien estos resultados ayudaron mucho a entender a las sociedades pretéritas, se debe comprender que, al igual que nosotros, esas sociedades no eran estáticas, no se quedaban en un solo punto y vivían en un cotidiano producto de su aprendizaje.

Pero al mismo tiempo no solo se debe entender al ser humano como el único dotado de esa capacidad, todos los seres vivos expresan capacidades motrices, y de acuerdo a las distintas visiones de ser y estar en el mundo que tienen muchas poblaciones indígenas, los objetos y el entorno también pueden gozar de estos atributos (Descola, 2005; Fowler, 2004). De igual forma, se debe tomar en cuenta que las capacidades corpóreas no solamente están ligadas a aquello que se puede tocar o apreciar con detalle, sino también en nuestras lógicas está muy presente aquello que carece de una fisicalidad, el mundo de lo no humano, aquellos agentes no visibles que condicionan nuestro modo de percibir el espacio (Arano, 2018a; Astvaldsson, 2004; Bouysse-Cassagne y Harris, 1987; Mamani, 2017; Sánchez, 2015; Seeger *et al.*, 1979; Tola, 2019; Viveiros de Castro, 2004; entre otros).

En primera instancia es necesaria una reflexión sobre la perspectiva «modernista»⁷ de las cosas, y entrar en conciencia que al igual que la construcción del mundo existen varias ontologías que tienen formas de vivir y relacionarse con el entorno (Descola, 2005 y 2011). Entonces, diferentes lógicas crearán diferentes perspectivas, pero para no entrar en relativismos se debe tener conciencia de la contextualización de los enunciados, es decir, saber de dónde vienen y qué intenciones tienen (Curtoni y Paredes, 2014). Por lo tanto, reconocer que estas visiones del mundo son válidas es un primer paso para poder conocer de ellas, y, así, de acuerdo a los casos de estudio entender que cada una pertenece a un contexto específico (histórico, espacial y temporal).

En términos de Latour (2008) y Hodder (2012), los seres humanos, las cosas y el entorno están estrechamente relacionados, son dependientes para significarse y darse sentido. Sin embargo, esto también indica que existen capacidades distintivas en cada uno, aquello que logra activar o desactivar ciertas características en el otro y permite su interacción. En este sentido, el cuerpo y su relación con el entorno a través de los objetos es el producto de una serie de conocimientos previos adquiridos, de una transformación conjunta a partir del aprendizaje, a manera del *habitus* bourdiano⁸ o el *savoir faire* karliano⁹. Con esto se quiere decir que el ser

7 Para mayor información, análisis y debate se sugiere ver el trabajo de Bruno Latour: *Nunca fuimos modernos* (2007).

8 Bourdieu hace referencia al *habitus* como una estructura estructurante que organiza las prácticas y la percepción de las mismas (1988: 170-171).

9 Karlin define el saber hacer (*savoir faire*) como el conocimiento práctico de la práctica y la práctica constituida en saber, conocimiento que puede ser consciente o inconsciente, gestual o intelectual, colectivo o individual (1991: 102-103).

humano, producto del aprendizaje cotidiano (impartido o experimentado), es capaz de relacionarse con su entorno, relación que determina y se determina por los objetos en un constante movimiento (dinámica) de su corporalidad, dinámica que está inmersa también en los objetos y el entorno, en tanto aprendizaje de quien lo abstrae y objetifica.

Entonces, si el movimiento implica conocimiento previo, se estaría refiriendo a que la formación de los sitios arqueológicos también involucra e involucró parte de esta dinámica. Desde esta perspectiva, se podría dar una nueva faceta interpretativa a los resultados, puesto que lo que se encontró en el registro es el resultado de un proceso de relaciones entre el sujeto, el objeto y el entorno a partir de la capacidad corpórea de estos.

5. Conocimiento en acción

La movilidad, la capacidad de movimiento que tienen los cuerpos, muchas veces no es tomada en cuenta dentro de los correlatos arqueológicos. En las diferentes experiencias, charlas y conversaciones que tuve con la gente de las comunidades, mientras realizaba el trabajo arqueológico y etnográfico, pude comprender que las personas que viven en estos lugares experimentan de diferente forma todo aquello que les rodea y le dan otro sentido a su entorno, simplemente viven su realidad.

5.1 Campo Morado y el cuerpo en movimiento

En los años que llevo viviendo en la Quebrada siempre me pregunté sobre las dinámicas de control y movimiento que se ejercía en semejante escenario geográfico. Este es un lugar que, por los sectores de altura, podría ser fácilmente controlable. Y al provenir de La Paz, una ciudad de altura y con sectores muy accidentados es importante

saber sobre el desgaste físico para moverse de un lugar a otro, haya o no un camino formal. Así durante este tiempo, me aventuré a tratar de responder algunas interrogantes, que no serían contestadas desde mi experiencia.

En una de las salidas de campo le pregunté a un comunario: ¿cuánto tardaremos en llegar a ese lugar? (haciendo referencia a un sitio que él conocía), y la respuesta fue simple: «es un rato, aquí nomás está»; pero ese «rato» se volvía muy largo, y no había cuándo llegar, y así pasó poco más de una hora. Ahí me di cuenta de muchas cosas, entre ellas del movimiento (por lo tanto, el cuerpo) está condicionado por muchos factores para realizar esta actividad: capacidad técnica, condición física, conocimiento del terreno, noción del clima (y lo que implica todo este mundo), preparación de alimentos (comida y agua) e incluso el estado de ánimo de la persona. Todo esto se traduce en aprendizaje, experimentación y vivencialidad. Por lo tanto, el tiempo no es relativo, el tiempo se determina de acuerdo a todos estos factores, y se podría tener un estimado de acuerdo a nuestras características.

Sin duda, todo el medio tiene su efecto en el cuerpo, no solamente las características geográficas, sino también las ambientales. Este sector gran parte del año se encuentra con el cielo despejado, alcanza temperaturas que durante el día oscilan entre los 15 y 25 centígrados dependiendo la época del año. La temperatura es un dato importante cuando se habla de movilidad, pero sobre todo cuando se trata de aprendizaje, ya que se deben escoger bien los momentos del día para hacer recorridos de un sitio al otro. Solo como dato, muchas personas realizan las peregrinaciones religiosas, mencionadas anteriormente, por la noche o cuando el sol se pone, y así evitan las horas que exigen mayor desgaste físico.

... (el cuerpo) está condicionado por muchos factores para realizar esta actividad: capacidad técnica, condición física, conocimiento del terreno, noción del clima.

Si bien el factor ambiental juega un papel fundamental para determinar el movimiento y circulación, también existen factores que se podrían llamar simbólicos. Ya se mencionó el ejemplo contemporáneo de la peregrinación, donde lo simbólico es lo que determina el movimiento. Entonces, si se observa a Campo Morado como algo más allá de un sitio estático, es decir, dentro de un entorno dinámico y simbólico, sumado a los datos geográficos y económicos, se tendrá una alternativa más para reforzar el correlato arqueológico.

El sitio, geográficamente, está flanqueado por dos estrechos, angostos o «puertas» de acceso tanto por el norte en Yacoraite y por el sur en Perchel (**Figura 4**), localizándose Campo Morado justo en medio de este territorio. Geográficamente pareciera ser un lugar protegido naturalmente, pero reforzado de forma social, puesto que estos dos accesos presentan *pukaras*, cuyas características son más defensivas que el mismo Campo Morado: Pukara de Perchel (Scaro, 2011) y Pukara de Yacoraite (Krapovickas, 1981).

muchos pobladores locales es una «caminata normal» y representaría un sacrificio si se vienen de otros lugares como Tilcara, Juella, La Huerta, Los Amarillos, Yacoraite, entre otros (todos con sitios prehispánicos). Por lo tanto, para poder acceder al sitio de forma tranquila se necesita conocerlo, sería muy difícil para alguien foráneo. Desde la lógica, el Pukara es un lugar defensivo que servía para contener ataques de otros grupos, y está diseñado para ese fin, por eso representaría para nosotros un lugar de difícil acceso, pero para los comunarios es más bien un lugar sagrado, por su pasado, su condición geomorfológica y su situación geográfica cercana al Trópico de Capricornio y su relación con el Sixilera.

Es interesante entender a Campo Morado como un lugar de importancia regional, sobre todo durante la ocupación Inka, debido a la adoración a diferentes cuerpos celestes. El sol, como el astro mayor para los cuzqueños, es posible que haya sido uno de los factores principales para la reocupación del sitio. A pocos metros hacia el sur, cruza actualmente



Figura 4. Vistas desde el Pukara de Campo Morado. (A) Hacia el norte con la localización del Pukara de Yacoraite. (B) Hacia el sur con la localización del Pukara de Perchel. **Fotos:** Salvador Arano.

No solamente a nivel regional Campo Morado es un lugar de difícil acceso, sino también a nivel local, el cuerpo necesita estar preparado o por lo menos ser consciente del desgaste físico que demanda. Sin embargo, esto es totalmente relativo, puesto que para

la línea del Trópico de Capricornio (en periodos prehispánicos se ubicaba un poco más al sur), y justamente para el equinoccio de primavera se aprecia la salida del sol por el cerro ubicado al este (**Figura 5**). Esto refuerza la importancia del sitio a nivel local

y regional, y sobre todo su resignificación y su protección natural, social e ideológica, también reafirmaría la existencia de un *ushnu* en la cima.



Figura 5. Vista de la salida del sol durante el equinoccio de primavera. **Foto:** Salvador Arano.

5.2 Corporeidad, caminos y simbolismo

La vialidad y la articulación simbólica posterior a la expansión Inka es un tema que recientemente ha sido abordado en la región (Ochoa, 2016 y 2019; Ochoa y Otero, 2017), y ha permitido un acercamiento a la construcción social del espacio. Estos trabajos ayudan a entender la estructuración objetiva del camino (cómo la experiencia y la cotidianeidad se materializaron en el camino formalizado), e introducen a vislumbrar la estructuración subjetiva del mismo (cuáles son los aspectos idealistas que permiten esa articulación). Aquí cabe aclarar que un fin tiene diferentes motivaciones, ya sean económicas, políticas, rituales, mixtas, etc., en este caso, por las características de Campo Morado, se apela a un fin simbólico.

Campo Morado, como un sitio reocupado, resignificado y reconstruido por el Inka, debe ser entendido no solo como un sitio de paso u habitacional, se cree que, por lo expuesto por Fernández Do Río (2001), es un sitio de gran importancia en la región. En algunos trabajos previos se observa el control visual que se ejerce desde el sitio (Acevedo y Arano, 2017; Arano, 2018b), y que esto puede deberse al impacto simbólico que irradia, desde su formación geológica, visualmente atrayente, hasta la conexión que tiene con otros sitios con características rituales a manera de articulador.

Sin duda alguna, los inkas identificaron un lugar estratégico en el Pukara de Campo Morado, por ello lo transformaron para darle un nuevo significado. Su posición geográfica permite tener un control visual en gran parte del camino prehispánico y de todos los sitios asentados en este sector, incluso hasta el Pukara de Tilcara. Asimismo, resalta el control visual de los sitios rituales importantes, como la Pollera de la Colla, cerro adyacente al sitio Los Amarillos¹⁰, y sobre todo un vínculo interesante con el cerro Sixilera que Ochoa (2016 y 2017) ya había vislumbrado como una *wak'a* de importancia a nivel local y regional (**Figura 6**). Esta articulación no se configuró automáticamente, si bien pudieron existir relaciones locales anteriores a la llegada del Inka, se ven acentuadas en la configuración arqueológica actual con su incorporación al Tahuantinsuyo; por lo tanto, se requirió que los pobladores locales logren asimilar y volver un cotidiano el movimiento entre sitios, entre lugares rituales y productivos.

10 Se debe destacar también que este sitio fue parte de una conquista ritual, mediante violencia simbólica (Nielsen y Walker, 1999); tal aclaración ayuda a entender el proceso de resignificación que se implementó en el sector de la quebrada.



Figura 6. Vista del cerro Sixilera desde el Pukara de Campo Morado. **Foto:** Salvador Arano.

14

Los caminos no solo articulan lugares, articulan sistemas de pensamiento o ideologías, que en algunos casos tratan de sintetizar o acortar distancias. En consecuencia, Campo Morado no solo es un articulador ritual (a manera de nodo), sino también un reflejo de algo mayor o más grande, que no está al alcance cotidiano de todo. Se propone que por la situación de este sitio se lo podría entender como una *wak'a*

de mayor acceso, un reflejo del Sixilera, al cual no se puede acceder todos los días, pero que existe una necesidad social de visitarlo y presentarle ofrendas. Al final, los pedidos son parte de las costumbres o de la cotidianeidad, y si las *illas* funcionaron como *wak'as* móviles en varios lugares de los Andes, ¿por qué no pensar que Campo Morado es una *wak'a* menor, reflejo de una *wak'a* mayor (Sixilera)? (**Figura 7**).

Los caminos no solo articulan lugares, articulan sistemas de pensamiento o ideologías.

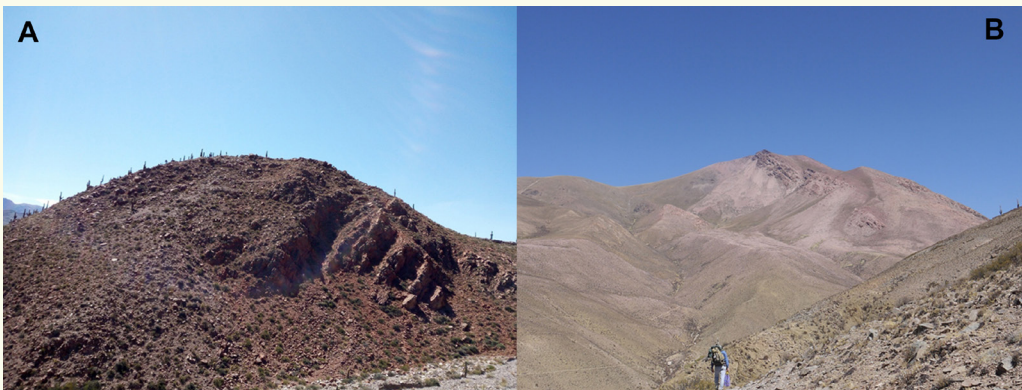


Figura 7. Posible correspondencia formal y ritual entre Campo Morado (A) y el cerro Sixilera (B). **Fotos:** Salvador Arano.

Asimismo, se debe considerar que la *wak'a* otorga favores a cambio de algún tipo de sacrificio (en este caso el desgaste físico, peregrinar desde otras comunidades) y una ofrenda (una piedra que se coloca en la *apacheta*). Desde la experiencia esto se hace evidente e incorporando el dato etnográfico se comprende que ese sacrificio es exponencial de acuerdo al tipo de pedido, que si «es muy complicado» (que es subjetivo de persona a persona, pero que es particular a cada quien) hay que ir directamente al Sixilera, pero si es un pedido «más tranquilo» o «fácil de cumplir», es más conveniente ir al Morado.

En términos etnográficos, se debe advertir que, si bien este sitio aún tiene una importancia actual para este tipo de actividades, su frecuencia ha bajado considerablemente en los últimos años, y el lugar de importancia absoluta para «pedir» algo es la iglesia. Esto juega un papel importante para la movilidad, puesto que con el tiempo se han modificado las cadenas de articulación en cuanto a lo simbólico (quedando aún la peregrinación al Sixilera).

6. Discusión y conclusiones

El cuerpo se ha relacionado siempre con el movimiento, para estudios prácticos se puede tomar como algo estático; pero no se debe olvidar u omitir su capacidad motriz, y el modo en el que formó y forma parte de las relaciones sociales, materiales y espaciales. En este sentido, con este trabajo se pudo ver una faceta alternativa en el correlato arqueológico, que viene de la mano con la experiencia y el dato etnográfico. Tomar en cuenta la movilidad y la visibilidad ayudan a ver los sitios como lugares que se transitan y se perciben, van más allá de lo netamente estático y brindan un panorama más dinámico de cómo pudieron haber sido las relaciones entre sitios, lugares y espacios.

De este modo, los sitios y todo lo que los rodea son también una construcción mental, son producto del conocimiento transmitido y adquirido (ya sea por alguien local o foráneo) y entran en relación con el aprendizaje. Se llega a un sitio porque alguien ya fue previamente, alguien ya sabe que se hace en el sitio, sabe para qué sirve, y lo va transmitiendo a quienes lo desconocían o va reforzando un conocimiento previo. Entonces, Campo Morado, como un escenario con una fuerte carga simbólica Inka, y desde la perspectiva teórica, pareciera entrar en consenso con muchas prácticas anteriores de los grupos locales que son del cotidiano: la relación con la tierra, las ofrendas a *wak'as* locales, la circulación por los caminos, el conocimiento del espacio como articulador.

Los sitios existen para tener relación con otros lugares, ya sean artificiales o naturales, de habitación o producción; por lo tanto, los caminos son una forma más de poder llegar a ellos, no siendo los únicos, y no siendo el único medio para tener contacto con ese lugar «especial». Campo Morado es un sitio que, durante la ocupación Inka en la región, adquirió una significancia mayor por su situación, lo que le permitió establecerse como un nodo de tránsito y posible control visual, y también como un lugar de articulación religiosa como una *wak'a* de acceso cotidiano, relacionada con el cerro Sixilera, al que no se puede acceder todo el tiempo.

Bajo el marco de la experiencia ¿puede ser considerado Campo Morado un lugar defensivo? Posiblemente durante el periodo de Desarrollos Regionales tuviera ese fin, y sin entrar en debate sobre la conceptualización de Pukara, algunas características formales del sitio no parecerían apuntar a ello. Sin embargo, para la ocupación Inka, se refuerza

la idea de Fernández Do Río, donde Campo Morado no solo sirvió como un referente para el dominio político, sino que fue parte de una construcción socio-simbólica-espacial mucho más fuerte, en la que las poblaciones locales fueron parte activa, y no pasiva como presupone el concepto de conquista.

Las sociedades andinas presentan una gama amplia de relaciones intrínsecas entre el sujeto, el objeto y el espacio, no siendo las mismas consideradas por ellos como «rituales» o «ceremoniales», sino como parte de su cotidiano, del mismo modo que para nosotros lo es lavarnos los dientes. Pensar en este sentido, y con la colaboración del dato etnográfico de los pobladores de las áreas de estudio, demuestra que las cosas pueden ser diferentes a lo que se pensaba, o por lo menos es una alternativa más que se suma a la construcción del correlato arqueológico.

7. Agradecimientos

Debo agradecer a todos los pobladores de las comunidades de Tilcara y Huacalera por las charlas y por compartir sus vivencias en la quebrada. De igual forma, deseo agradecer a Judith Acevedo y Ricardo Moyano por la colaboración conjunta para realizar algunas temporadas de trabajo de campo. Y, por último, agradezco las observaciones de Juan Villanueva a este trabajo.

Bibliografía

ACEVEDO, Judith y ARANO, Salvador. 2017. *Avances de investigación en la microrregión de Yacoraité (Tilcara, Jujuy) durante el prehispanico tardío (1000-1600 D.C.). Elaboración de cuencas visuales mediante Sistemas de Información Geográficos*. III Jornadas de Jóvenes Investigadores. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Jujuy, Argentina.

AGÜERO, Carolina. 2007. Los textiles de Pulacayo y las relaciones entre Tiwanaku y San Pedro de Atacama. En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12(1): 85-98.

ARANO, Salvador. 2018a. El errante y el condenado. En: *S_23.5769°, W_65.3934° W Tilcara* (editado por Carla Lois): 7-10. Equinoctialis Ediciones. Serie Coordenadas. Buenos Aires, Argentina.

-----, 2018b. *Visibilidad y territorialidad en la quebrada de Humahuaca. Estudio de caso del control visual del Pukará de Campo Morado*. 2as Jornadas del Altiplano Sur: Miradas Interdisciplinarias. Tilcara, Argentina.

ARKUSH, Elizabeth. 2009. Pukaras de los Collas: Guerra y poder regional en la cuenca norte del Titicaca durante el Periodo Intermedio Tardío. En: *Andes* 7: 463-479.

ARNOLD, Denise. 2000. «Convertirse en persona» el tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil. En: *Actas de la I Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos* (editado por Victòria Solanilla): 9-28. Universitat Autònoma de Barcelona e Institut Català de Cooperació Iberoamericana. Barcelona, España.

ARNOLD, Denise y ESPEJO, Elvira. 2013. *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. Instituto de Lengua y Cultura Aymara. La Paz, Bolivia.

- ASTVALDSSON, Astvaldur. 2004. El flujo de la vida humana: el significado del término-concepto de huaca en los Andes. En: *Hueso Húmero* 44: 89-112.
- BENNETT, Wendell; BLEILER, Everett y SOMMER, Frank. 1948. *Northwestern Argentine Archaeology*. Yale University Publications in Anthropology, N° 38. New Haven, USA.
- BERENQUER, José. 1993. Gorros, identidad e interacción en el desierto chileno antes y después del colapso de Tiwanaku. En: *Identidad y prestigio en los Andes. Gorros, turbantes y diademas*: 41-64. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, Chile.
- , 2000. *Tiwanaku. Señores del Lago Sagrado*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, Chile.
- BOMAN, Eric. 1908. *Antiquités de la Région Andine de la République Argentine et du Désert D'Atacama*, Imprimerie Nationale. París, Francia.
- BOURDIEU, Pierre. 1988. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus. Madrid, España.
- BOUYASSE-CASSAGNE, Therese y HARRIS, Olivia. 1987. Pacha: En torno al pensamiento aymara. En: *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (editado por Therese Bouyasse-Cassagne, Olivia Harris, Tristan Platt y Verónica Cereceda): 11-59. HISBOL. La Paz, Bolivia.
- CASANOVA, Eduardo. 1933. Tres ruinas indígenas en la quebrada de La Cueva. En: *Anales del Museo de Historia Natural* XXXVII: 255-318.
- CERECEDA, Verónica. 2010. Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. En: *Chungara* 42(1): 181-198.
- CONKLIN, William. 1991. Tiahuanaco and Huari: Architectural comparison and interpretations. En: *Huari administrative structure: Prehistoric monumental architecture and State government* (editado por William Isbell y Gordon McEwan): 281-291. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C., USA.
- CREMONTE, Beatriz y WILLIAMS, Verónica. 2007. La construcción social del paisaje durante la dominación inka en el noroeste argentino. En: *Procesos sociales prehispánicos en el Sur Andino. La vivienda, la comunidad, el territorio*. Tomo 1 (compilado por Axel Nielsen, Clara Rivolta, Verónica Seldes, María Vazquez y Pablo Mercolli): 207-236. Editorial Brujas. Córdoba, Argentina.
- CRUZ, Pablo. 2009-2011. El brillo del señor sonriente. Miradas alternativas sobre las placas metálicas surandinas. En: *Mundo de Antes* 6-7: 97-131.
- CURTONI, Rafael y PAREDES, Ariana. 2014. Arqueología y Multivocalidad en la encrucijada: Aportes críticos desde Sudamérica. En: *Multivocalidad y Activaciones Patrimoniales en Arqueología: Perspectivas desde Sudamérica* (editado por María Clara Rivolta, Monica Montenegro, Lucio Menezes y Javier Nastri): 89-109. Fundación Félix Azara, Universidad Maimónides. Buenos Aires, Argentina.
- DEBENEDETTI, Salvador. 1918. *La XV Expedición Arqueológica de la Facultad de Filosofía y Letras. Nota Preliminar sobre los yacimientos de Perchel, Campo Morado y La Huerta*. Publicaciones del Museo Etnográfico 17. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.
- DESCOLA, Philippe. 2005. *Pardelà nature et culture*. Bibliothèque des Sciences Humaines y Editions Gallimard. París, Francia.

-----, 2011. Más allá de la naturaleza y de la cultura. En: *Cultura y naturaleza. Aproximaciones a propósito del bicentenario de la independencia de Colombia* (editado por Leonardo Montenegro): 75-97. Jardín Botánico José Celestino Mutis, Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C. Bogotá, Colombia.

DRANSART, Penelope. 2002. Coloured knowledges: vision and the dissemination of knowledge in Isluga, northern Chile. En: *Knowledge and Learning in the Andes: Ethnographic Perspectives* (editado por Henry Stobart y Rosaleen Howard): 56-78. Liverpool University Press. Liverpool, UK.

FARNELL, Brenda. 1999. Moving Bodies, Acting Selves. En: *Annual Review of Anthropology* 28: 341-373.

FERNÁNDEZ, Soledad. 2016. *Alianzas de Metal*. Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz, Bolivia.

FERNÁNDEZ DO RIO, Solange. 2001. *El diseño arquitectónico de las sociedades complejas de Huacalera, Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina*. Tesis de Licenciatura, Carrera de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

-----, 2009. Apropiación incaica de un lugar sagrado en la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina. En: *Arqueología* 15: 41-62.

FOWLER, Chris. 2004. *The archaeology of personhood. An anthropological approach*. Routledge. London & New York.

HERNÁNDEZ, María. 2006. Inkas y españoles a la conquista simbólica del territorio Humahuaca: sitios, motivos rupestres y apropiación cultural del paisaje. En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11(2): 9-34.

HODDER, Ian. 1982. *Symbols in Action*. Cambridge University Press. Cambridge, UK.

-----, 1994. *Interpretación en arqueología. Corrientes actuales*. Crítica. Barcelona, España.

-----, 1999. *The Archaeological Process*. Blackwell. Oxford, UK.

-----, 2012. *Entangled: an archaeology of the relationships between humans and things*. Wiley-Blackwell.

INGOLD, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Routledge. London, UK.

KARLIN, Claudine. 1991. Connaisance et savoir-faire: comment analyser un processus technique en Préhistoire. En *Tecnología y cadenas operativas Líticas* (editado por Rafael Mora, Xavier Terradas, Albert Parpal y Claudia Plana): 5-18. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, España.

KRAPOVICKAS, Antonio. 1981. Hallazgos incaicos en Tilcara y Yacoraite (una reinterpretación). En: *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 14 (2): 67-80.

LATOUR, Bruno. 2007. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, Argentina.

-----, 2008. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial. Buenos Aires, Argentina.

LECHTMAN, Heather. 1991. La metalurgia precolombina: Tecnología y valores. Análisis técnicos. En: *Los orfebres olvidados de América* (editado por el Museo Chileno de Arte Precolombino): 71-95. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, Chile.

MADRAZO, Guillermo y OTTONELLO, Marta. 1966. *Tipos de instalación en la región de la Puna y su borde*. Museo Municipal «Dámaso Arce». Olavarría, Argentina.

MAMANI, Carlos. 2017. Khari Khari, el matador. En: *Textos Antropológicos* 18 (1): 37-50.

MARILA, Marko. 2014. Things in Action- Interpreting the Meanings of Things in Archaeology. En: *Sounds Like Theory. XII Nordic Theoretical Archaeology Group Meeting in Oulu 25.-28.4.2012* (editado por Janne Ikäheimo, Anna-Kaisa Salmi y Tiina Äikäs): 9-20. Archaeological Society of Finland. Finlandia.

NIELSEN, Axel. 2001. Evolución social en la Quebrada de Humahuaca (AD 700-1536). En: *Historia Argentina Prehispánica* (editado por Eduardo Berberían y Axel Nielsen): 171-264. Editorial Brujas. Córdoba, Argentina.

-----, 2003. La edad de los Auca Runa en la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina). En: *Memoria Americana* 11: 73-107.

NIELSEN, Axel y WALKER, William. 1999. Conquista ritual y dominación política en el Tawantinsuyu: el caso de Los Amarillos (Jujuy, Argentina). En: *Sed Non Satiata: Teoría Social en la Arqueología Latinoamericana Contemporánea* (editado por Andrés Zarankin y Félix Acuto): 153- 169. Ediciones del Tridente. Buenos Aires, Argentina.

NÚÑEZ, Lautaro. 1987. El tráfico de metales en el área Centro-Sur Andina: hechos y expectativas. En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 1: 73-107.

OCHOA, Pablo. 2016. Configuración del paisaje prehispánico del sector central de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina). En: *Arqueoantropológicas* 6: 25-46.

-----, 2017. Arquitectura para la materialización del poder. Aportes a partir del

estudio de nuevos sitios detectados en la quebrada de Sixilera (Quebrada de Humahuaca, Argentina). En: *Mundo de Antes* 11: 171-194.

-----, 2019. Los paisajes rituales del sector central de la quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina): nuevos aportes a partir del estudio del Qhapaq Ñan. En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 7(1): 33-47.

OCHOA, Pablo y OTERO, Clarisa. 2017. Contribuciones al estudio de la vialidad incaica en el sector central de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina). En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 22 (2): 83-101.

OLSEN, Bjørnar. 2010. In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects. AltaMira Press. Lanhan, USA.

PALMA, Jorge. 2000. Urbanismo y complejidad social en la región Humahuaca. En: *Estudios Sociales del NOA* 3: 31-57.

-----, 2003. La Funebria de Campo Morado, Quebrada de Humahuaca (Depto. de Tilcara, prov. de Jujuy). En: *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXVIII: 61-74.

-----, 2007 Prehispanic use of domestic space at La Huerta de Huacalera. En: *Andean Past* 8: 71-112.

PALMA, Jorge; FERNÁNDEZ DO RÍO, Solange; RUNCIO, María y CAPIZZI, Licia. 2006. Control Imperial Inka en Campo Morado (Quebrada de Humahuaca, prov. de Jujuy). En: *Runa* XXVI: 165-182.

PEASE, Franklin. 1992. *Curacas, Reciprocidad y Riqueza*. Pontificia Universidad Católica del Perú: Fondo Editorial. Lima, Perú.

PONCE, Carlos. 1994. Análisis espectrográfico y patrón de impurezas en el cobre de las grasas tiwanacotas. En: *Pumapumku* 7: 9-64.

- POSNANSKY, Arthur. 1945. *Tihuanacu, la cuna del hombre americano*. Vol. II. J.J. Agustin Publisher. New York, USA.
- PROTZEN, Jean-Pierre y NAIR, Stella. 2001. Pumapunku: Plataformas y portales. En: *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 309-336.
- RAFFINO, Rodolfo. 1993. *Inka, Arqueología, Historia y Urbanismo del Altiplano Andino*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, Argentina.
- RIVERA, Claudia. 2012. Tecnología textil durante el período Formativo en los valles Central y Alto de Cochabamba. En: *Arqueoantropológicas* 2: 143-162.
- SAGÁRNAGA, Jédu. 2007. Genealogía y desarrollo del topo en los Andes circumlacustres. En: *Metallurgia en la América Antigua. Teoría, arqueología, simbología y tecnología de los metales prehispánicos* (editado por Roberto Lleras) (83-100). Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República e Instituto Francés de Estudios Andinos. Bogotá, Colombia.
- SANCHÉZ, Rodolfo. 2015. Después de la muerte en el mundo andino. Una aproximación antropológica. En: *Cultura y Religión* 9 (1): 64-81.
- SCARO, Agustina. 2011. El Pucara de Perchel (Dpto. Tilcara, Jujuy): arquitectura e interacción humana en un sitio tardío de la Quebrada de Humahuaca. En: *Estudios Sociales del NOA* 11: 83-100.
- SEEGER, Anthony; MATTA, Roberto y VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1979. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. En: *Boletim do Museo Nacional* 32: 2-19.
- TABOADA, Constanza y ANGIORAMA, Carlos. 2010. Metales, textilería y cerámica. Tres líneas de análisis para pensar una vinculación entre los habitantes de la llanura santiagueña y el Tawantinsuyu. En: *Memoria Americana* 18 (1): 11-41.
- TOLA, Florencia. 2019. No-humanos que hacen la historia, el entorno y el cuerpo en el Chaco argentino. En: *Etnográfica* 23 (2): 489-513.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2004. Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En: *Tierra Adentro. Territorio indígena y percepción del entorno* (editado por Alexandre Surrallés y Pedro García): 37-79. Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas (IWGIA). Lima, Perú.
- WEBMOOR, Timothy y WITMORE, Christopher. 2008. Things are us! A commentary on human/things relations under the banner of a 'social' archaeology. En: *Norwegian Archaeological Review* 41: 53-70.

LA REBELIÓN INDÍGENA Y EL *PUTUTU* EN LA LITERATURA DE RICARDO JAIMES FREYRE Y ALCIDES ARGUEDAS

Daniela Escobar Lupo¹

Resumen

La relación entre un narrador y el mundo que crea para sus personajes tiende a ser compleja y a mostrar muchas aristas. Se trata de una relación tan distante como íntima, sobre todo en las obras que exploran mundos ajenos al autor, que es el creador del narrador. En el caso de dos autores bolivianos, Ricardo Jaimes Freyre y Alcides Arguedas, se problematiza aún más la interacción entre el narrador, sus personajes, sus paisajes y sus cosmovisiones al construir un mundo ficcional aymara sin ser ellos indígenas ni conocer plenamente el mundo indígena. El objeto que simboliza esta tensión entre narrador y mundo narrado es el *pututu*, un cuerno elaborado de distintos materiales, que se ha utilizado históricamente para anunciar desgracias y para festejar hechos jubilosos, pero sobre todo para llamar al pueblo a la rebelión a raíz de algún acontecimiento violento o injusto. Los narradores de estos dos autores colocan al *pututu* como una advertencia para el hacendado que comete abusos y muestran al pueblo rebelado con características que ellos, desde una visión externa al mundo indígena, creen que son parte de la esencia de esos pueblos.

Palabras clave: Literatura boliviana, *pututu*, indígena, rebelión y narrador.

21

1. El *pututu*, símbolo de un pueblo

El objeto conocido en idioma aymara como *pututu* tiene una larga presencia en el continente sudamericano. Las culturas originarias de la región de Los Andes lo han utilizado a lo largo de siglos como un instrumento de alarma, de convocación, de regocijo con significados diversos. Los materiales también han ido variando a lo largo del tiempo; antes de la llegada de Pizarro, se utilizaban en regiones de Perú y Ecuador los instrumentos hechos de concha marina (Civallero, 2008), material que predominó en varias comunidades a lo largo de la cordillera. Escuchar su atronador sonido supone una suspensión del estado normal de existencia a uno que se presenta extraordinario; ya sea jubiloso o aguerrido, el ruido que emite el soplar por ese cuerno se ha relacionado, a partir de la Colonización, con la rebelión de los pueblos indígenas, incluso con la promesa de un tiempo nuevo que signifique su liberación:

Son el bramido de la tierra; el rugido que antiguamente convocaba a las comunidades para la ceremonia, fiesta o la batalla; el sonido que, según la tradición Aymara, se alzaría

1 Literata y docente de Escritura académica y de español para estudiantes de intercambio en la Universidad Católica Boliviana «San Pablo». Actualmente, cursa la Maestría en Estudios Feministas en el Postgrado en Ciencias del Desarrollo (CIDES-UMSA). Correo electrónico: alkamari@gmail.com.

algún día futuro para llamar a los pueblos andinos y anunciarles que, finalmente, ha llegado el Jacha Uru, el «gran día», ese en el que –de acuerdo a algunos relatos– los pueblos indígenas se liberarán de las sombras que pesan sobre ellos desde hace cinco siglos. El día en que volverán los khatari, los rebeldes, para guiarlos hacia la libertad... (Civallero, 2008: 2).

Es así que en las comunidades aymaras de Bolivia se relaciona la utilización del *pututu* con las autoridades comunitarias, es decir, con sus líderes sociales, políticos o espirituales, sean estos *jilakatas*, *malkus* o hasta *amawt'as* o sabios. El material del que está hecho el instrumento también varía según la jerarquía en la comunidad. Los que más se utilizan hoy son los de cuerno de toro, que puede tener incrustaciones de cobre o plata. La autoridad lo lleva colgado encima de su poncho y suele hacerse escuchar en desfiles, por ejemplo, en aniversarios de la comunidad, en el desfile del 1° de mayo, en fiestas comunales, etc. Sin embargo, la ocasión de uso más conocida para el *pututu* de los pueblos aymaras es la rebelión; desde tiempos coloniales se ha relacionado el sonido de la «bocina» con el alzamiento de las comunidades, usualmente como respuesta a los abusos en las haciendas o en las minas.

Es justamente esta visión, que surge a raíz del sonido del *pututu* en el contexto histórico en el que se desenvuelve, la que construye un escenario con dos actores antagónicos: el indígena oprimido y el blanco opresor. El estereotipo que se forma alrededor de ambos personajes históricos suele afectar con mayor prejuicio al indígena, colocando sus reacciones del lado de lo reaccionario, visceral, hasta irracional. Si bien el imaginario suele colocar al blanco/opresor en un rol de abusador, autoritario, hasta tirano, se suele asumir que son estas excepciones o individuos

perturbados por el exceso de poder que detentan. El indígena, en cambio, rara vez será visto como un individuo, por ende, sus acciones se tomarán como regla de la cultura entera, no como rarezas esporádicas.

Teniendo en mente la dicotomía anteriormente mencionada, es relevante analizar los espacios en los que esta ha sido rescatada o elevada a la categoría de verdad. En este aspecto, las obras literarias juegan un rol importante, tomando en cuenta que, al revisar los imaginarios literarios de ciertas obras representativas, es imposible ignorar hasta qué punto estas han contribuido a promover esta visión como hegemónica; es decir, a perpetuar el prejuicio de que los pueblos aymaras se alzan ante el opresor de forma exacerbada, descontrolada, sanguinaria. Los alzamientos de las obras de ficción, si bien son actos imaginados por sus autores, reflejan y transmiten una visión de mundo particular, un discurso en el que las dicotomías revelan prejuicios que atraviesan la visión del narrador, de los personajes, en fin, de los elementos que hacen a la obra. El símbolo de estos prejuicios suele construirse alrededor del *pututu*, objeto bajo el cual se anuncian las atrocidades que se cometerán para detener los abusos vividos por parte de los hacendados.

En este contexto, el de las haciendas a inicios del siglo XX, se asientan las obras de dos escritores fundacionales de la literatura boliviana: Ricardo Jaimes Freyre (1866-1933) y Alcides Arguedas (1879-1946). Los dos autores presentan obras con personajes dicotómicos muy similares, tratan sobre un episodio de rebelión indígena marcado fuertemente por el sonido simbólico del *pututu*, que en ambos casos tomará nombres en español, como bocina o trompeta. Ambos tienen narradores externos a la historia que, especialmente en el caso de Arguedas, desprecian al mundo indígena narrado. A

La autoridad lo
lleva colgado
encima de su
poncho y suele
hacerse escuchar
en desfiles, por
ejemplo, en
aniversarios de la
comunidad...

través de estos dos autores se podrá dibujar la visión de una porción de la sociedad boliviana, la sociedad «letrada», y su visión de los abusos cometidos por los hacendados antes del primer centenario de la República. Será el *pututu* el elemento clave para desentrañar los prejuicios narrativos que se presentarán en las obras (el cuento *En las montañas* de Jaimes Freyre y la novela *Raza de bronce* de Alcides Arguedas) que se analizarán a continuación.

2. El *pututu* en la literatura: entre una perspectiva modernista y una realista

Así como sucedía en el resto del mundo, el inicio del siglo XX en Bolivia marcó una serie de cambios superficiales y radicales, tanto en la vida cotidiana, íntima y pública, como en la vida social y política. El proceso de modernización que se llevó a cabo fue marcado por la llegada al poder de los gobiernos de corte liberal y por el lento, aunque constante, proceso de industrialización minera. Las ciudades fueron creciendo en población y en utilización de la tecnología, en urbanización y transporte masivo; los centros mineros albergaban ciudadanos de distintas nacionalidades, ciudadanos que también llegaban al país con sus costumbres, vestimenta e incluso ideologías. En fin, el comienzo de la modernización había llegado a Bolivia, mucho después que al resto del continente. Pero, ¿qué implicaba esta metropolización, este proceso de dejar atrás el pasado rural y apacible de la Bolivia republicana del siglo XIX? ¿Qué esencias se abandonan al perseguir ideales impuestos por la sociedad occidental, por la hegemonía de las potencias del hemisferio Norte que suelen dictar lo que es moderno y lo que no?

Stuart Hall, en su texto *Occidente y el resto: discurso y poder*, reflexiona largamente

al respecto de los requisitos que debe cumplir la nación de una región no occidental para considerarse exitosamente modernizada: «Occidente» es un constructo histórico, no geográfico. Por «Occidente» nos referimos al tipo de sociedad discutida en este libro: una sociedad desarrollada, industrializada, urbanizada, capitalista, secular y moderna. (...) El significado de este término es, por lo tanto, virtualmente idéntico al de la palabra «moderno» (Hall, 2013: 51). Así, la posibilidad de alcanzar ese ideal de modernidad en Bolivia presenta dificultades importantes, en prácticamente todos los adjetivos que utiliza Hall en la anterior cita. El desarrollo, la industria, el urbanismo, el capitalismo, la secularidad, todos los aspectos que requieren una occidentalización tienen todavía un fuerte componente rural en los primeros años del anterior siglo. No es casual que Alcides Arguedas, en su ensayo *Pueblo enfermo. Contribución a la psicología de los pueblos hispanoamericanos*, publicado por primera vez en 1909, atribuya el retraso del país a la presencia del indígena: «De no haber predominio de sangre indígena, desde el comienzo habría dado el país orientación consciente a [sic] su vida, adoptando toda clase de perfecciones en el orden material y moral y estaría hoy en el mismo nivel que muchos pueblos más favorecidos por corrientes inmigratorias idas de este viejo continente» (Arguedas, 1909: 33).

Así, esta visión de que el indígena promueve el retraso del país también se convierte en un discurso recurrente en la literatura que escoge al hombre de origen aymara como uno de sus personajes: enclavado en su tradición, esto es acaso lo único a lo que se aferra desesperadamente para no perder lo poco de identidad que le han dejado los años de conquista y esclavitud. Un claro ejemplo de ello se encuentra también en la obra de Jaime Mendoza, *En las tierras del Potosí* de 1911. Si bien no nos encontramos

en una hacienda rural, el mundo de la mina no escapa a este estancamiento en el pasado ancestral que el minero perpetúa en sus costumbres e idiosincrasias. Mucho de lo desarrollado por Arguedas en su obra *Wata Wara* y en su ensayo *Pueblo enfermo* se ve ejemplificado en la novela de Mendoza, a la que Arguedas además prologa.

En el caso de las obras que ocupan el presente estudio, nos concentramos sobre todo en el papel del *pututu* como símbolo de estos pueblos, pero símbolo ante los ojos de los autores, que no solamente no pertenecen al mundo indígena, sino que lo repudian, por lo menos en el caso de Arguedas, como ya dejó establecido en su obra de no ficción. Ricardo Jaimes Freyre, por otro lado, sienta las bases de la visión literaria del indio y su *pututu*, cuyo sonido alerta la sangrienta y «salvaje rebelión». Antes de entrar al análisis de su cuento *En las montañas* cabe mencionar una curiosidad relacionada con la visión del hombre indígena que se promueve a través de estas narraciones. A lo largo del siglo XX, se retomaron los textos de estos autores como reivindicativos del ser indígena, como historias que reflejaban su dolor y los abusos por ellos soportados. Paradójicamente, no se hizo suficiente énfasis en la visión particular que estos escritores, desde sus esferas privilegiadas de poder, promovían del hombre aymara: una visión racista y llena de prejuicios, ante una aparente neutralidad u objetividad frente al objeto narrado.

2.1 El modernista Jaimes Freyre: *En las montañas*

Ricardo Jaimes Freyre (1866-1933), escritor boliviano, nacionalizado argentino, es uno de los principales exponentes del modernismo latinoamericano. Su poesía, junto con la de Rubén Darío, es considerada entre las más representativas de esta corriente en el continente. Su obra narrativa es mucho



Figura 1. *Pututu* de Urmiri, Potosí. **Foto:** Colección de metales MUSEF (2016).

menos conocida; publicó algunos cuentos en revistas con temas tan diversos como sus estilos. Sin embargo, incluso en sus escritos narrativos persiste su visión modernista. El cuento que nos ocupa se publica por primera vez en 1906 bajo el título de *Justicia india*, aunque el título original fue *En las montañas*. Se trata de un cuento breve con dos grupos marcados de personajes: los hacendados blancos y los sirvientes indígenas. Mucho se ha dicho entre la crítica acerca del tema principal de esta obra: los hacendados abusan impunemente de los indígenas, robándoles caballos, quemando sus casas, matando a sus animales para comérselos y se niegan a resarcirles el daño. Los indígenas, que además deben guiar a los dos hombres blancos de vuelta, se levantan en una revuelta y los asesinan en grupo con gran violencia. El mensaje que parece querer emitir Jaimes Freyre es claro: la venganza del oprimido puede sobrepasar el abuso alguna vez cometido por el opresor.

Se trata de un cuento breve con dos grupos marcados de personajes: los hacendados blancos y los sirvientes indígenas.

¿Qué rol cumple el objeto en forma de cuerno? Justamente, Jaimes Freyre no lo llama en ningún momento *pututu*, su nombre indígena, tampoco utiliza ningún vocablo en idioma originario. Al respecto, se refiere Marcelo Villena en *Las tentaciones de San Ricardo* (2003): «En primer lugar, lo que en este cuento hace un narrador obviamente ajeno para un lector igualmente ajeno al mundo indio (se ha criticado tantas veces el hecho de que *En las montañas* diga cuerno o bocina y no *pututu*, sandalias y no ojotas, granos de maíz y no mote...) es desplegar un relato que ni busca representar, entender o reivindicar el mundo indio, sino poner en escena el conflicto entre este mundo y el mundo 'blanco'» (2003: 411). Precisamente el *pututu* se consolida como el objeto que simboliza y encarna esa pugna, pues tras su primera aparición se siente la tensión de la rebelión que se acerca, como se acercan los pobladores aymaros hasta donde se encuentran los blancos hacendados.

Diríase que por las cuchillas y por las encrucijadas pasaba un conjuro; detrás de los grandes hacinamientos de pasto, entre los pajonales bravíos y las agrias malezas, bajo los anchos toldos de lona de los campamentos nómades, en las puertas de las chozas y en las cumbres de los montes lejanos, veíase surgir y desaparecer rápidamente figuras humanas. Deteníanse un instante, dirigían sus miradas hacia la colina en la cual Pedro Quispe arrancaba incansables sonos a su bocina y se arrastraban después por los cerros, trepando cautelosamente (Jaimes Freyre, 2005: 424-425).

El autor representa al sonido del *pututu* desde el terreno de lo mágico; pareciera, mencionar, que los pobladores hubieran sido embrujados por esos sonos. Es decir, el poder convocador que el narrador atribuye al *pututu*

adquiere dimensiones casi mágicas. Pedro Quispe, el personaje que lidera el levantamiento, quien además se había enfrentado al inicio del relato con los dos personajes abusivos que lo rechazan condescendentemente, rompe la armonía del paisaje de aquella región con el aguerrido ruido, que el narrador encuentra disruptivo: «Se poblaron las hondonadas de extrañas armonías; el son bronco y desapacible de los cuernos brotaba de todas partes y en el extremo del desfiladero, sobre la claridad radiante que abría dos montañas, se irguió de pronto un grupo de hombres» (2005: 425). Así, el sonido es «bronco y desapacible», lo que quiere decir que irrumpe en la paz y el equilibrio de la zona y anuncia al grupo de hombres que, enfrentados con la claridad de la tarde, lincharán a los dos hacendados para resarcir con sus muertes el daño que no quisieron enmendar en vida.

El desenlace del cuento hace explícito su mensaje: el abuso al indígena puede conllevar sangrientas venganzas. El linchamiento se describe con detalle, herida a herida, la retribución de los indígenas por los malos tratos recibidos los va a acercando cada vez más a sus propios tiranos, pues con absoluta frialdad arremeten contra los cuerpos inertes y blancos, tomando chicha, riendo, clavando cuchillos más allá del momento de la muerte. «Después comenzó el suplicio. Pedro Quispe arrancó la lengua a Córdoba y le quemó los ojos. Tomás llenó de pequeñas heridas, con un cuchillo, el cuerpo de Álvarez. Luego vinieron los demás indios y les arrancaron los cabellos y los apedrearon y les clavaron astillas en las heridas. Una joven india vertió, riendo, un gran jarro de chicha sobre la cabeza de Álvarez» (2005: 426-427). El narrador presenta la tortura a manera de un listado de acciones, sin intervención de adjetivos que revelen alguna preferencia o predilección por uno u otro lado de la dicotomía.

En cambio, cuando al inicio del relato se presenta a los personajes indígenas, se utilizan varios adjetivos que tienen como efecto la predisposición a colocarse de su lado en la discusión. «Su aspecto era humilde y miserable y más miserable y humilde lo tornaban las chaquetas desgarradas, las burdas camisas abiertas sobre el pecho, las cintas de cuero, llenas de nudos, de las sandalias, las monteras informes, debajo de las cuales caían, cubriendo las orejas y uniéndose bajo la barba, los extremos de los dudosos gorros de lana gris» (2005: 422). De esta manera, los adjetivos que utiliza el narrador demuestran su postura ambivalente ante la «humildad y miseria» de los personajes que presenta, con ropajes burdos, informes, dudosos. ¿Por qué entonces no utilizar adjetivos al hablar de los atroces actos cometidos contra los abusadores? El narrador, pues, pretende mostrarse externo a los hechos y a tomar un partido, pero engañosamente describe adjetivando en un caso y con total ausencia de adjetivos en el otro. No solo esto, sino que se oyen los abusos cometidos por Álvarez y Córdoba de la voz misma de Tomás, Pedro y otros personajes indígenas. Al contrario, cuando se aprecian las voces de los hacendados blancos, están llenas de insultos, amenazas y desprecio.

Ahora bien, cabe mencionar la relevancia de la corriente a la que no solo pertenece sino casi inaugura el autor: el modernismo. Este movimiento de predominancia latinoamericano presenta una variedad de características, como el interés por los paisajes y las descripciones de colores y formas o la recuperación de mitologías ajenas y exóticas, como hace Jaimes Freyre con la mitología nórdica en *Castalia Bárbara*. Mas para la dicotomía que nos ocupa, el enfrentamiento entre indígenas y blancos visto desde la perspectiva de un blanco intelectual, es muy relevante

comprender las actitudes asociadas comúnmente con los escritores modernistas: «En tanto tal [arte], un gesto universalizante la preside y organiza: hay sólo «una literatura moderna» (global), como hay «una sola modernidad». O, si se quiere, la aclimatación en lengua castellana de ese «impulso universal de las letras» es otro de los proyectos modernizadores latinoamericanos» (Souza, 2005: 17). Otra vez, la pretensión universal del relato modernista provoca acaso el alejamiento del narrador para mostrar los hechos «tal cual son», aunque predominen aquí y allá adjetivos y perspectivas en ningún caso neutras u objetivas.

Al respecto, cabe rescatar de nuevo las palabras de Stuart Hall:

Los discursos son formas de hablar, pensar o representar una materia o tema en particular. Producen conocimiento significativo acerca de un tema. Este conocimiento influye las prácticas sociales, y asimismo tiene consecuencias y efectos reales. Los discursos no son reducibles a los intereses de clase, pero siempre operan en relación al poder – son parte de la manera en que el poder circula y es disputado. El cuestionamiento de si un discurso es verdadero o falso es menos importante que si es efectivo en la práctica. Cuando es efectivo –organizar y regular las relaciones de poder (digamos entre Occidente y el Resto)– es llamado un «régimen de verdad» (Hall, 2013: 78).

De esta manera, aunque la perspectiva del narrador de *En las montañas* pretende en un inicio que el lector se conduela de las injusticias vividas por los personajes indígenas, la ausencia de adjetivos en la descripción de la tortura y, la risa burlona (tan fuera de lugar que queda resonando en

... se advierte
justamente a ese
lector, pretendido
universal, que ese
sonido significa
la muerte del
blanco cuando no
sabe portarse lo
suficientemente
civilizado con
la población
indígena que está
a su cargo.

el lector) confirma cuán ajena del mundo indígena se encuentra esa perspectiva. No solo no utiliza los nombres aymaras de los objetos (claramente «universalizándolos»), sino que los describe como burdos o mal hechos. Allí el narrador ha tomado una posición. Tras el tronar del *pututu*, mencionado cinco veces en un cuento bastante breve, se advierte justamente a ese lector, pretendido universal, que ese sonido significa la muerte del blanco cuando no sabe portarse lo suficientemente civilizado con la población indígena que está a su cargo. El cuento es una advertencia, desde una posición absoluta de poder del narrador, de lo que pasa cuando ese poder se abusa, se excede, se desborda.

2.2 El realista Alcides Arguedas: *Raza de bronce*

La novela *Raza de bronce* de Alcides Arguedas (1879-1946) se publica por primera vez en 1919, 15 años después de su breve esbozo, *Wata Wara*. Ya casi un siglo más tarde, la crítica la ha colocado entre las 15 novelas fundamentales de la literatura boliviana y ha sido incluida a lo largo de décadas entre los libros más estudiados en las escuelas del país. Arguedas es sin duda una figura polémica entre la intelectualidad boliviana. Su libro *Pueblo enfermo*, mencionado anteriormente, le valió muchas críticas en Bolivia, pues resaltaba los defectos que a la sociedad boliviana le impedían progresar a la par de sus vecinas Chile y Argentina. Una vez más, la visión de progreso que promueve el autor sigue los lineamientos analizados por Stuart Hall ya discutidos, es decir, la modernización u occidentalización. Tal vez por eso, fuera del contexto boliviano, el libro tuvo una muy buena recepción, contraria a la reacción boliviana.

Se menciona a *Wata Wara* como un esbozo de su novela. Escrita antes que *Raza*

de bronce, muchos elementos que se presentan en la primera son conservados tal cual, en la segunda, sobre todo los pasajes donde se menciona al *pututu* y a los usos que los personajes indígenas hacen de este. Entonces, a partir de 1904, quedan muy claras las ideas que Arguedas quiere proyectar acerca del indígena aymara, temas que también discutirá, entre otros bastante polémicos, como el alcoholismo de los bolivianos o la actitud aprovechadora y angurriente de las mujeres blancas, en *Pueblo enfermo*, cinco años después. Respecto a los estereotipos raciales que se reflejan en las obras de ficción dice Rosario Rodríguez, en su tesis doctoral *De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: la tercera orilla (sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)* (2008): «*Wata Wara* (1904) denota claramente (sin ambigüedades) los fuertes prejuicios raciales que Arguedas tuvo siempre con respecto al indio. (...) *Raza de bronce*, en cambio, es el campo donde se tensan de manera particular las contradicciones, los contrarios, las contraposiciones y los opuestos; por eso, no es extraño que dé lugar a las interpretaciones más diversas» (Rodríguez, 2008: 35).

Cabe mencionar también la similitud no solo de las historias desarrolladas en *En las montañas* y en *Wata Wara*, sino también en su estilo. Arguedas demuestra aún seguir una corriente modernista, con predominio de las descripciones del paisaje y de los colores dominantes, así como una fuerte simbología en las mismas. Para *Raza de bronce*, en cambio, el estilo muta a un realismo mucho más notorio, aunque la visión de la naturaleza y del paisaje conservará todavía muchas características modernistas. Debe entenderse este realismo más desde la intención del autor que desde el estilo mismo: se busca aprehender la realidad, mostrarla «tal cual es» al lector. Se pretende presentar los hechos con objetividad, usualmente con el propósito de realizar alguna denuncia social o de mostrar

las miserias y sufrimientos de un grupo social dado. Se ha hablado en la crítica también acerca de cómo esta novela inaugura la corriente indigenista, que procura poner en escena la dura vida del indígena explotado y abusado por el blanco. Estas novelas proponen una reivindicación de los indígenas, por lo menos en la ficción, y los colocan, por primera vez, como protagonistas de una historia novelesca.

Raza de bronce también contará la historia de una rebelión, un linchamiento, a causa de los abusos cometidos por los hacendados blancos. Al ser esta obra una novela, el detalle con el que se desarrollan los hechos permite una aproximación mucho más profunda y extensa; se construye a los protagonistas indígenas, Agiali, Wata-Wara, Choquehuanka, utilizando muchas descripciones, así como al paisaje que los rodea. Precisamente, gracias a estas descripciones es que toma relevancia el *pututu*, que Arguedas llama por su nombre aymara, «*pututo*», como un elemento fundamental perteneciente al mando indígena comunitario. Al describir al líder aymara se lo presenta ya con su chicote y su *pututu*; lo mismo las ocasiones en que este aparece: para alejar la lluvia que produce una mazamorra y mata al mejor amigo de Agiali; para celebrar la boda de este con Wata-Wara, pero sobre todo para cobrar la venganza frente a la violación y asesinato de la pura e inocente muchacha.

El carácter simbólico del instrumento quedará de cierta forma velado para el narrador que desconoce el mundo que está presentando, porque lo narra desde su limitada omnisciencia, desde su pequeño conocimiento de lo aymara: «Desde la percepción andina, el ser humano puede intervenir y ponerse en contacto directo con la naturaleza a través del rito, pero la intervención racionalizadora del narrador

descalifica esas prácticas culturales como si se tratara de meras supercherías que no pueden ser consideradas ni como racionales, ni como inteligentes, y menos como modernas» (Rodríguez y Monasterios, en Wiethüchter, 2002: 115). Así, a pesar de que el *pututu* se utilice en distintos contextos, ya sea para aplacar la ira de la naturaleza, para celebrar un matrimonio, como elemento de poder autóctono, es la venganza comunitaria la que tiene mayor relevancia en la novela de Arguedas con, acaso, el mismo mensaje que *En las montañas*

Nótese la descripción que hace el narrador del líder indígena Tokorcunki, quien se encuentra listo para pasar el mando al siguiente dirigente:

Tokorcunki, llevaba encima los distintivos que en breve iba a depositar en manos de otro: chicote con cabo chapeado de plata, vara de chonta incrustada del mismo metal, el ancho pututo de cuerno negro labrado, con embocadura también de plata colgando del hombro por una cuerda de alpaca primorosamente tejida, y, como adorno personal, la chuspa de coca en el costado, plaqueada con monedas antiguas, vistosa y sonora (Arguedas, 2006: 186).

La autoridad que enviste el narrador en Tokorcunki se hace evidente en la detallada descripción visual de su vestimenta. Estos «distintivos» no son para el narrador más que exóticos símbolos de un poder que no quiere comprender, que no llega a comprender. Los elementos de la cosmovisión aymara que con tanto detalle se van presentando a lo largo del texto son externos al narrador, se configuran como detalles de un «otro» ajeno que nada tiene que ver con la cosmovisión de quien ordena y narra los acontecimientos. No obstante, llama la atención la utilización de

tres palabras en aymara, que proporcionan una ilusión de real inclusión del mundo andino en el discurso del narrador a todas luces occidental. ¿Se cumple entonces con la representación del mundo aymara a través de estas palabras? Rodríguez no cree que así sea:

Es indudable que la inserción del idioma originario contribuye a dar un eficaz efecto de proximidad al mundo indio y de representación realista de ese cosmos en Raza de bronce. Empero, por otro lado y en general, cuando formula su crítica o interpreta el mundo del 'otro', el narrador no es consciente de los velos lingüísticos, discursivos, de cosmovisión, etcétera, que lo separan de la materia narrada, estableciendo, en última instancia, monopolios discursivos que en verdad anulan la presencia del 'otro', aunque aparentando tomar la palabra en su nombre (Rodríguez, 2008: 46).

Este «extrañamiento» narrativo se evidencia en las ambivalencias presentes en sus descripciones y observaciones: «Está pues permanentemente presente como inscripción textual una acentuada discrepancia entre el propósito de denuncia de las injusticias padecidas por el indígena y los juicios y valoraciones del narrador respecto a los personajes, sus acciones y la 'otra' cosmovisión (la india)» (Rodríguez, 2008: 37). Así, la figura del *pututu* se desdobra en la siguiente ambivalencia: por un lado, es símbolo del poder indígena, pero por otro es alarma sonora de su rebelión, salvaje, descontrolada.

Insistiendo en las descripciones en las que se incluye este objeto como representación de poder, se evidencian los atributos modernistas que la crítica les atribuye: «En las paredes, ennegrecidas por el humo, había estacas clavadas, y en ellas pendían vestidos, aparejos, sogas, cabestros, canastillas y útiles de pesca.

Metido en un agujero cuadrado hecho en la pared, la embocadura de cobre del *pututu* cuerno lucía y centelleaba al fulgor de la lumbre agonizante» (Arguedas, 2006: 122). Veamos pues en qué sentido se habla de atributos modernistas. Se describe una pared negra por el humo, llena de objetos ocre que mantienen el color terroso y sucio. Solamente dos elementos resaltan visualmente: la lumbre y el cobre del *pututu*; es decir, el fuego y la bocina de la rebelión. Así, aun en una descripción, donde supuestamente el narrador realista detiene su mirada para mostrar «tal cual es» la realidad que observa, se simboliza los objetos con el fuego de la rebelión, se rescata de nuevo este «otro» como peligroso, impredecible, apasionado, descontrolado.

Ahora bien, a causa de las especificidades de la historia de Wata-Wara y Agiali, el sonido de los cuernos aymaras va a predominar en el momento climático de la rebelión. Después de haber soportado una infinidad de abusos e injusticias, la comunidad de Wata-Wara decide alzarse tras su violación y asesinato. El *pututu* adquiere así la fuerza de la rebelión y de la furia descontroladas. Su sonido implicará la venganza ante el cruel trato y el narrador, aparentemente, se colocará del lado del líder que clama por el levantamiento desde su instrumento de mando: «Entró a su habitación, y a poco volvió a aparecer. Se había cubierto de un poncho negro y llevaba en las manos, pendiente de una cuerda, su bocina de cuerno negro rayado de blanco, con embocadura de plata, y cuyo son, de todos conocido, sólo se dejaba oír en las más graves circunstancias» (Arguedas, 2006: 265). El lector se deja convencer por la furia indígena ante el crimen, por la indignación ante la injusticia que se comete contra ese «otro». El hombre blanco, ejecutor y representante de un mundo que domina y explota al indígena, debe atestiguar con alarma el accionar de la «turba» indígena:

... por un lado, es símbolo del poder indígena, pero por otro es alarma sonora de su rebelión, salvaje, descontrolada.

Ahora vayan y cuenten por todas partes lo que han visto. Hagan saber todos que ha llegado el día de la venganza, y díganles que vengan al eco de mi pututo y donde brille mi hoguera... Yo ya soy viejo y he perdido mi vigor; pero siempre encontraré fuerzas para soplar tan recio que me oigan hasta en las comarcas vecinas, y se acuerden que Choquehuanka, el Justo, sacrificó a los suyos por querer aflojar los hierros que encadenan a su casta (Arguedas, 2006: 266).

Así, el sonido del *pututu*, junto con las hogueras, condensa aún más sus significados. Es anuncio de la rebelión, de la venganza y de la furia colectiva, pero es sobre todo búsqueda de libertad. La unión en contra de los hacendados abusivos, así como en contra de los mestizos cómplices, cuenta con la simpatía del narrador occidental, acaso también del lector ideal hacia el cual este narrador se dirige. Sin embargo, más que pretender modificar las conductas del hacendado blanco por un afán humanitario, el narrador pareciera advertir sobre las consecuencias de esas conductas por un afán utilitarista: un abuso excesivo puede traer la furia descontrolada del indio, puede provocar el tronar de los *pututus* y acabar con el dominio del hacendado sobre ese «otro» que trabaja en condición de esclavitud, de pongueaje. «Esta operación lleva al planteamiento de que, en la novela indigenista –dada la pertenencia del narrador y el hipotético lector al mundo ‘occidental’ y del personaje y el mundo representado al mundo indígena– conviven en el espacio textual esas dos totalidades culturales contradictorias en permanente relación de tensión» (Rodríguez, 2008: 51).

El final de la novela, el momento del linchamiento como tal, es velado por el narrador, es decir, solamente se sugiere la

quema de la hacienda, que sucede justamente después del sentido discurso del líder que puso a sonar el *pututu*, quien acarrea el dolor de haber perdido a Wata-Wara. Este líder cuestiona a su comunidad, sobre todo en el sentido de la opresión que soportan y la subordinación que han mantenido sin cuestionamiento. Acaso los reclamos que realiza se colocan en lo que el narrador considera como «civilizado», recordando lo que Hall califica como tal, siempre occidentalizado. No es por eso extraño que Choquehuanka comente acerca de la importancia de una educación, de aprender a leer, pero también de lo que esa promesa de «evolución» significa para la comunidad aymara: «porque cuantos las conocen [las letras] de nuestra casta se tornan otros, reniegan hasta de su origen y llegan a servirse de su saber para explotarnos también...» (Arguedas, 2006: 281). Inmediatamente después de las palabras del líder, el pueblo vuelve a ser para el narrador una masa que se mueve por la venganza y la violencia, una «muchedumbre», «sedienta repentinamente de un deseo de venganza y de muerte» (282).

3. A modo de cierre: el *pututu* como anunciante de la rebelión

Se ha podido, pues, apreciar que para estas dos obras de la literatura boliviana el *pututu* no es solamente un objeto, sino un símbolo. ¿Qué representa de forma global en este tipo de obras, sobre todo aquellas que incluyen al personaje indígena por vez primera? Como se ha visto, simboliza una relación en tensión, de un pueblo, una colectividad homogénea, frente a un opresor, un individuo que abusa de esa comunidad. Ese cuerno de cuero, plata y bronce es en términos planos y directos una alarma comunitaria, alarma que, además, es activada por un líder o autoridad. No cualquiera está investido del poder para activarla y no se escucha ante cualquier nimiedad o hecho

Ese cuerno de
cuero, plata y
bronce es en
términos planos
y directos
una alarma
comunitaria,
alarma que,
además, es
activada por un
líder o autoridad.

fortuito. En *Raza de bronce* se escucha el sonido ante la emergencia climática y como festejo de la comunidad ante la unión de una pareja querida. Es, no obstante, la «llamada al combate» la interpretación que surge de forma casi automática para estos narradores externos. Escuchar ese sonido significa un peligro para el hacendado, dueño de la casa, para el abusivo, para las mujeres que quedan a la merced de los apetitos «desenfrenados» de la turba enardecida.

describe un elemento es también susceptible de interpretaciones desde lo simbólico. Por eso, los sentidos se activan cuando el narrador supuestamente neutro califica al personaje aymara con adjetivos como burdo, miserable o dudoso. Asimismo, llama la atención que un narrador que está denunciando injusticias contra un colectivo, condoliéndose de la situación de casi esclavitud en la que ellos viven, relacione en las descripciones los sonidos y movimientos de la rebelión con el fuego y las hogueras, aludiendo acaso al carácter voluble e incontrolable del fuego como característica de la «turba» en busca de venganza.

Por todo ello, es innegable que el *pututu* se constituye en un elemento que carga con estas tensiones, que expresa la furia contra la injusticia y la amenaza de la venganza; es posibilidad de reivindicación, pero solo fuera de los marcos de las leyes y las normas. El personaje indígena no tiene acceso a otra justicia que la que se hace por mano propia. En ese sentido, el *pututu* exalta la necesidad de un trato justo. Pero de igual forma exalta el carácter impredecible de un grupo que actúa en reacción a cualquier injusticia, concentra prejuicios acerca de la toma de decisiones de colectividades indígenas, específicamente aymaras; escuchar ese sonido implica que habrá que enfrentarse a una colectividad irascible e irracional, enceguecida por la furia y la sed de sangre y venganza. No existe fuerza posible que pueda convencerlos de hallar otras maneras de hacer justicia. Acaso, vislumbra el *jilakata* de *Raza de bronce*, la educación (del personaje indígena que es víctima, paradójicamente nadie busca cambiar al blanco abusivo) pueda constituirse como una posibilidad de evolución. Para el narrador externo al mundo indígena, la educación occidental, esto es aprender a leer y escribir, puede sacar al poblador aymara de la ignorancia en la que le mantiene el hacendado, el patrón abusivo.



Figura 2. *Pututu* de Urmiri, Potosí. **Foto:** Colección de metales MUSEF (2016).

Además, los dos autores estudiados aplican una visión modernista en sus descripciones y visiones del paisaje. Así, siguiendo los lineamientos de esta corriente artística, los colores y la forma en que se

Este objeto, por tanto, este cuerno es efectivamente utilizado hasta nuestros días por comunidades aymaras, es ostentado por la autoridad junto a los símbolos que lo envisten de poder y se toca en momentos reivindicativos, de celebración y de emergencia. Sin embargo, para el contexto de las dos obras analizadas, el *pututu* se convierte en anunciante de violencia, sangre y muerte, de dolor y de accionar masivo y sin racionalidad, llevado por las pasiones y sentimientos de venganza, de sed de justicia por mano propia. Para los narradores externos de esas obras el *pututu* simboliza la reacción frente al abuso del mundo blanco, mundo al que pertenecen esos narradores. De esta manera, la obra misma es una lección, una advertencia contra el abuso indiscriminado, contra la esclavitud y la ignorancia en la que mantienen a «sus siervos». Es un aviso contra esos hombres, excepciones de la civilización, que gracias a su propia desmesura despiertan la furia de toda una colectividad incontrolable una vez que ha despertado. El *pututu* es ese violento despertar y la obra lo hace sonar incesantemente para hacer un llamado a sus congéneres con un mensaje claro: el hombre indígena soporta los abusos hasta que su fuego se activa y se convierte en un incendio que lo devora todo.

DANIELA ESCOBAR LUPO

Bibliografía

ARGUEDAS, Alcides. 2006. *Raza de bronce*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

ARGUEDAS, Alcides. 2011. *Wata-Wara*. La Paz: GUM.

CIVALLERO, Edgardo. 2008. Pututus, quepas y bocinas. Bramidos a lo largo de los Andes. En: *Culturas Populares. Revista Electrónica* No. 6. Obtenido en <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/civallero.pdf>

HALL, Stuart. 2013. Occidente y el resto: discurso y poder. En: *Discurso y poder*. Huancayo: Melgraphic.

JAIMES FREYRE, Ricardo. 2005. *Obra poética y narrativa*. La Paz: Plural.

RODRÍGUEZ, Rosario. 2008. *De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: la tercera orilla (sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)* (Tesis doctoral). Universidad de Pittsburgh. Obtenido el 20 de julio de 2020 en http://d-scholarship.pitt.edu/10324/1/rosario_rodriguez_18_dec.pdf

SOUZA, Mauricio (ed.). 2005. *Ricardo Jaimes Freyre. Obra poética y narrativa*. La Paz: Plural.

VILLENA, Marcelo. 2003. *Las tentaciones de San Ricardo*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.

WIETHÜCHTER, Blanca. 2001. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. La Paz: PIEB.

WITITI, SEÑORITAS Y LIKU DANZA, CUERPO Y FORMAS DE RELACIÓN CON EL ENTORNO EN EL CANTÓN SAN MARTÍN DE IQUIACA, PROVINCIA AROMA (LA PAZ)¹

Richard Mújica Angulo²

Resumen

Las dinámicas de las danzas y músicas de Bolivia presentan una gran variedad que pone en tensión la continuidad de sus significados profundos, la danza del *Wititi* es un ejemplo de esta tensión. Este artículo presenta un avance de investigación de esta danza, poco conocida en el contexto nacional, pero que ha sido mal interpretada o simplificada en su sentido, más desde que su interpretación se trasladó del área andina rural a los contextos urbanos.

En este sentido, se puede afirmar que el *Wititi* vive una clara tensión entre la desaparición de su «forma originaria» y su tergiversación folklorizada. Por consiguiente, se iniciará este texto, solo con fines de contextualización, recopilando lo que escribieron y dicen los «otros» sobre esta danza, ya sea en publicaciones de mediados del siglo pasado o en las versiones actuales folklorizadas (Carnaval de Oruro). En la segunda parte, se presentará y analizará la danza desde la visión de sus practicantes, es decir, desde las comunidades aymaras del departamento de La Paz.

Cabe aclarar que este artículo no busca contraponer los dos sentidos, sino proporcionar información inicial sobre la danza del *Wititi* desde las comunidades aymaras. En consecuencia, se expone un avance de investigación sobre el *Wititi* en las comunidades del cantón San Martín de Iquiaca de la provincia Aroma (La Paz), y un breve análisis de sus significados y de la relación que tiene con el entorno natural (paisaje cultural) a partir del ritual y la fiesta.

Palabras clave: *Wititi*, San Martín de Iquiaca (La Paz), ritual, danza, música y paisaje cultural.

1 Este artículo fue presentado en la Reunión Anual de Etnología (RAE) 2019, en la mesa «Cuerpo en movimiento: ceremonia y expresión», organizada por el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). El evento contó con la participación de Los Wititi de la provincia Aroma (14 de agosto de 2019).

2 Músico e investigador. Licenciado en Antropología por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y maestrante en Estudios Críticos del Desarrollo por el CIDES-UMSA. Actualmente es investigador del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) e integrante del colectivo PachaKamani (Espacio Intercultural de Práctica e Investigación Ancestral) (La Paz) y de ALTA-PI (Alternativas a la Propiedad Intelectual).

1. Los contextos de la danza del Wititi

A continuación, se presentan los datos de esta danza, elaborados por los «otros». Esta revisión incluye las miradas desde la literatura hasta sus actuales «representantes» en fiestas folklóricas. Asimismo, esta sección plantea a la provincia Aroma como la localidad de estudio del *Wititi*.

1.1 ¿Qué se sabe del Wititi? La visión de la danza desde los otros

Existen dos tipos de documentaciones acerca del *Wititi*. El primer tipo señala aspectos generales y fue elaborado por los siguientes autores: Manuel Rigoberto Paredes (1970), Hugo Lanza Ordoñez (1987), Ernesto Cavour (2003), Edmundo Miranda Castañón (2007) y la Gobernación del Departamento de La Paz (2009). El segundo tipo de documentación está conformado por investigaciones con mayor profundidad y corresponden a: Antonio Paredes Candia (1991) y Eveline Sigl con David Mendoza (2012).

Manuel Rigoberto Paredes plantea una clara visión periférica de la danza, pues la reduce a una «interpretación burlesca»:

Los huitiquis, se denomina un baile contrario al anterior, por su carácter festivo y burlesco. Los actores se trajectan con vestidos viejos, adquiridos de las familias de las autoridades y vecinos notables de la localidad y los usan para imitar y ridiculizarlos al desenvolverse en sus danzas, exagerando los defectos de aquellos [...]. Llevan bastones que van esgrimiéndolos al compás de la música. Esta [la música] es pobre y chillona y cumplen con la finalidad perseguida por esta danza que es la de burlarse de

las autoridades y de la seriedad estudiada de los personajes de su pueblo (Paredes, 1970: 30-31).

Hugo Lanza (1987) afirma que «Los Wititi [...] son una mezcla tanto de hombres, mujeres adolescentes y jóvenes que deben realizar rodeos cazando perdices y codornices perjudiciales a las cementeras de quinua especialmente (P'isaka y Qhullu)» (1987: 16). Por otro lado, Cavour propone mayores referentes, como el significado de la danza, sus instrumentos y el lugar de procedencia: «WITITIS. aym. Danza altioplánica de carácter festivo y burlesco que representa la cacería de la perdiz. Sus danzarines vestidos con trajes viejos, bailan al ritmo de pinkillos y al chiflido de un pequeño silbato que los kusillos se introducen a la boca para imitar a la perdiz. Prov. Aroma (La Paz)» (2003: 165).

Edmundo Miranda indica que esta es una «danza agrícola, por la que tratan de recrear, en forma simbólica la danza de las aves que dañan la producción de sus campos» (2007: 121). Finalmente, el trabajo de la Gobernación del Departamento de La Paz explica que «[e]n la danza Wit'iti participan únicamente varones. El ritmo del paso es vivo y se asemejan al de las aves [...]. Es dedicada a la caza de la perdiz en gratitud a las lluvias y las deidades andinas» (2009b: 229).

De manera sucinta, estas son las citas que corresponden al primer grupo de investigaciones, en lo que sigue se revisarán los trabajos de Paredes y Sigl y Mendoza.

1.2 «Los Wititis folklóricos»: formas urbanas y patrimonio

El 2015, mediante Ley N° 752 del 20 de octubre de 2015, se declaró a la danza del *Wititi* como patrimonio: «Artículo Único. -Se declara Patrimonio Cultural Inmaterial

del Estado Plurinacional de Bolivia, a la ritualidad del Wititi, expresada a través de su indumentaria, música, danza, coreografía y vestuario». Si bien esta normativa muestra la importancia de esta danza para el país, cabe aclarar que esta se relaciona con la existencia de una danza con el mismo nombre, que se interpreta en el Carnaval de Oruro, también reconocido como patrimonio cultural de la Humanidad por la UNESCO.

El *Wititi* tiene una versión citadina que es interpretada por el «Conjunto Autóctono Wititis», en el Carnaval de Oruro, y está incluida en el *Catálogo de las Manifestaciones del Patrimonio Inmaterial del Carnaval de Oruro* (2006a: 40).

(...) a iniciativa de la bailarina Magali Fuentes, surge el 'Conjunto Autóctono Wititis' el 7 de octubre de 1980. A raíz de una investigación, se recupera la vestimenta original con mucho cuidado en sus personajes [...]. Danza presentada por primera vez, en el Festival folklórico auspiciado por la Municipalidad de La Paz en 1955, aspectos que motivó para su creación en el Carnaval de Oruro (Viceministerio de Desarrollo de Culturas, 2006a: 40).

De la cita anterior se entiende que el origen de la danza del Wititi de Oruro está relacionado con el festival folklórico de la ciudad de La Paz de 1955, al que también se refiere Paredes Candia (1991). La década de 1980, época de la fundación del Conjunto Autóctono Wititis, fue un periodo caracterizado por el interés en las danzas autóctonas y la creación de danzas estilizadas en las ciudades (Sigl y Mendoza, 2012: 305).

En el Conjunto Wititis de Oruro existen cuatro personajes: *Wititi*, *Imillas*, *Wantas* (bandas) y el Cóndor. Una diferencia importante con la danza de La Paz, como se

verá más adelante, es que las *Imillas* (Señoritas), en Oruro están interpretadas por mujeres. Y el personaje del Cóndor habría sido incluido recién en 1991, basados en el documento de Paredes Candia.

Acerca de la representación del Wititi orureño, el catálogo de manifestaciones del Carnaval (2006a) menciona que: «Wititi, significa andas a prisa. Este personaje representa a los guerreros del sol. Ágiles y gráciles, se sitúan al medio del grupo, el ritmo del paso al ser delicado se asemeja al de algunas aves», y viste una «careta de yeso con ojos saltones, peluca roja y barba» (Viceministerio de Desarrollo de Culturas, 2006b: 294-295). Sobre las *Imillas* indica que «es la presencia femenina en la danza, originalmente representada por varones vestidos o disfrazados con atuendo femenino. Este personaje representa a las «hayas» antiguas, cuidadoras celosas en constante actitud de protección» (Viceministerio de Desarrollo de Culturas, 2006b: 296-297). Finalmente, acerca del *Mallku* explica que es «considerado una Deidad andina (...) En la danza es el guía, baila sólo delante de todo el grupo, por los movimientos que realiza, parece que fuera a elevarse en raudo vuelo» (Viceministerio de Desarrollo de Culturas, 2006b: 292-293).

Para Sigl y Mendoza (2012), el Conjunto de Wititis de Oruro interpreta una nueva forma de danza que al parecer ensambló: «dos danzas autóctonas del departamento de La Paz, los Wititis y los P'aquchis, con elementos de danza clásica, dándoles un toque de estética juvenil urbana, para crear algo totalmente nuevo: los Wititis orureños» (2012: 304). En la vestimenta resaltan las máscaras de yeso, que serían unos «cuernos», lo cual no coincide con los brotes de las flores del cactus, como en el caso del *Wititi* de Aroma; y además «la máscara misma es tan

parecida a la de los *P'aquchis*³ que cuesta creer que se trate de una simple casualidad» (Sigl y Mendoza, 2012: 305). Otras diferencias notables son que en Oruro la danza tiene carácter guerrero con los movimientos de la perdiz y su posible origen se atribuye a las poblaciones cercanas al lago Titicaca.

El atuendo y en especial la máscara rosada que alude a un rostro europeo muy parecida a la de los Wititis orureños deja muy en claro que los P'aquchis no retrataban a guerreros aymaras, sino más bien a caballeros españoles [...] que a la vez fue apropiado, re-contextualizado y puesto en ridículo por la población indígena.

En cuanto al supuesto origen lacustre del Wititi orureño cabe aclarar lo siguiente: por lo que relata don Jorge Velázquez [representante del conjunto orureño], los Wititis folklóricos de Oruro conceptualmente están fuertemente basados en el libro de Paredes Candia (1991) que da una descripción bastante detallada de la danza sin perder una sola palabra en aclarar el origen de ésta [...]. Queda la pregunta de cómo podrían haberse mezclado los Wititis de la provincia Aroma con los Paquchis de la provincia Omasuyos. No hay datos comprobables, pero la evidencia da lugar a especulaciones. Tal vez a fines de los años 1970, principios de los '80 tanto los Wititis como los P'aquchis hayan participado en algún festival organizado por el Municipio de La Paz o en el festival de Compi donde

los podrían haber visto juntos (Sigl y Mendoza, 2012: 307-308).

Respecto al posible origen, Paredes Candia (1991), definiendo al lazo del *Wititi*, luego de citar a Bertonio, señala solo una referencia a la región del lago Titicaca, que podría haber sido interpretada como su origen:

(...) tal palabra [el Wititi] actualmente existe en algunas regiones aledañas al lago Titicaca para señalar un lazo, sogá o cuerda gruesa fabricada de cuero de oveja o lana de llama, que tiene anudada una de sus puntas. Este dato tiene relación con la danza porque los personajes centrales, quienes dan el nombre al conjunto, portan una larga sogá de cuero arrollada y colgada de un hombro, cuya última parte la estiran con las dos manos en alto mientras danzan (Paredes, 1991: 152).

Según Sigl y Mendoza, la anterior cita pudo ser mal interpretada por los *Wititis* orureños para fundamentar su origen.

Por otro lado, los *Wititis* de Oruro involucran a más bailarines y músicos. Además de los elementos del vestuario, el aspecto musical es fundamental. En Oruro se emplean a agrupaciones de *siku*, es decir, *sikuris* que acompañan al grupo de bailarines, interpretando *sikureadas* o zampoñadas, un género musical urbano⁴ que intercala la interpretación de la zampoña con cantos. Los pasos de la danza fueron considerablemente modificados por el efecto de la musicalización, ya que se tiende a exagerar los movimientos e implementar los bloques de bailarines.

3 En la danza del *P'aquchi*, que proviene del municipio de Achacachi (provincia Omasuyos, La Paz), se presentan dos personajes que visten máscaras de hombres blancos con cabellera rubia, que portan espadas y bailan realizando un enfrentamiento.

4 Conjunto *Wititis* de Oruro. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=nQn_8F7kSog.

Hasta aquí se explicó la perspectiva del *Wititi* desde otros ángulos y aproximaciones, en lo que sigue se expondrá el contexto del *Wititi* aymara del cantón San Martín de Iquiaca, el que fue referente para los orureños y el que Paredes Candia registró.

1.3 Sobre el contexto espacial y temporal del *Wititi*

La danza del *Wititi* se interpreta en el cantón San Martín de Iquiaca a siete kilómetros del municipio de Patacamaya, provincia Aroma del departamento de La Paz; algunas investigaciones la relacionan también con el municipio de Umala (La Paz, 2009a; Sigl y Mendoza, 2012); sin embargo, en el trabajo de campo realizado⁵ se remarca la participación central de las comunidades de San Martín, Collpa Huancarani, Tarmaya y Huancarani, las que actualmente conforman el cantón San Martín de Iquiaca.

La práctica de la danza prevalece en el contexto festivo, concretamente en la fiesta de la Virgen de la Concepción (8 de diciembre), la que anteriormente se complementaba con la fiesta de Santa Bárbara (4 de diciembre). Esta práctica presenta referencias a ricos elementos rituales que no solo muestran su significación, sino también una referencia histórica de larga data. Lamentablemente, ninguno de los anteriores trabajos citados detalla el contexto festivo del *Wititi*, posiblemente porque gran parte de los autores recopilaron los datos en los festivales autóctonos realizados desde 1950. Este es el caso de Paredes Candia (1991), quien habría presenciado esta danza en el festival folklórico auspiciado por el Municipio de La Paz, en conmemoración de la fecha cívica del 16 de julio en 1955. Es

importante, destacar este dato histórico, puesto que demuestra la presencia del *Wititi* a mediados del siglo pasado.

Los actuales habitantes del cantón de San Martín, durante las conversaciones y entrevistas, me explicaron que el momento central de la participación del *Wititi* es la fiesta de la Virgen de la Concepción, el 8 de diciembre. Don Andrés Mamani (2019) afirma que la festividad inicia un día antes, el 7 de diciembre, con la «Luminaria», que es el preámbulo que incluye una misa en la iglesia y se destina al encendido de las ceras. El día central inicia con una misa y la participación del Preste, continúa con la procesión y el posterior festejo, que incluye la comida tradicional llamada *qala pari*⁶, la procesión por la plaza central, el ritual de petición de la lluvia y el festejo conjunto. El 9 de diciembre, último día de la fiesta, se cuenta lo que el Preste recibió y se realiza el festejo del cierre comunal.

Antes de proseguir es importante retomar la relación entre las festividades de la Concepción y Santa Bárbara. Al respecto, don Nemecio Alvarado⁷ explica que cuatro días antes de la fiesta de Concepción, el 4 de diciembre, en el marco de la fiesta de Santa Bárbara, la comunidad a la cabeza del *Wititi* se organizaba para atrapar a la *p'isaga* (perdiz) y anteriormente también se atrapaban vizcachas. No se mataba a estos animales, el fin era atraparlos y guardarlos en jaulas hasta el día central de la fiesta, el 8 de diciembre, cuando el *Wititi* bailaba agarrando el ave, luego la obsequiaba a las autoridades presentes, quienes cocinaban una sopa con ellas.

⁶ *Lawa* (lagua) de quinua servida con una piedra caliente.

⁷ Nemecio Alvarado (72 años), *exwititi*. Entrevista realizada el 24 de julio de 2019, en la comunidad de San Martín de Iquiaca.

Lamentablemente, ninguno de los anteriores trabajos citados detalla el contexto festivo del *Wititi*, posiblemente porque gran parte de los autores recopilaron los datos en los festivales autóctonos realizados desde 1950.

⁵ El trabajo de campo de este artículo se realizó durante las visitas al municipio de Patacamaya, en los meses de julio y agosto de 2019.

2. Danza, cuerpos y objetos del Wititi

2.1 Los personajes

La danza está conformada por tres personajes: el *Wititi-k'usillu*, la Señorita y el *Liku* (músico). A continuación, se presenta una descripción detallada de cada uno.

Wititi-k'usillu. La indumentaria de este personaje es similar a la del *k'usillu*, se diferencia en el uso de colores, en el *Wititi* priman los tonos rojos e hilos gruesos torcelados con la técnica *mismita*⁸. Asimismo, el traje incluye un *rimanasu* (faja), *ch'uspa*, lazo, cascabeles y una máscara, hecha de tela con varias *mismitas*, que cubre la cabeza y en la parte superior lleva tres extensiones que imitan a tallos con flores. Para don Nemecio Alvarado, los elementos de este personaje muestran su relación con el *qaqapara* (cactus), esta relación se reiteró en varias entrevistas y se ampliará más adelante.

Es importante mencionar que la información proporcionada por Sigl y Mendoza (2012) acerca de la relación de este personaje con la imagen de Wiraqucha y el Inti (2012: 387-388) no fue corroborada.

Paredes Candia también describe la indumentaria de este personaje:

Un angosto calzón, muy pegado a las extremidades inferiores, confecciones de cordoncillos de colores: rojo, negro y blanco, unidos pacientemente y formando una tela de tejido extraño, que cubre los muslos y las piernas hasta media canilla, muy semejante a una malla de ballet. Termina hacia abajo

en un cordón pasado de cascabeles. En la cintura el remanazo (faja) de color café [...]. La careta fabricada de tela con la faz de un hombre con bigotes, cuya nariz, muy pronunciada, está confeccionada de cuero de oveja. En la parte superior y de entre los cabellos, hechos de cordoncillos rojos un tanto gruesos, salen tres cuernos (wajra lipichis), también fabricados de cuero apergaminado, que terminan en borlas rojas [...]. Completa el atuendo un lazo (gharwista) muy largo, del cual una gran parte se encuentra arrollado en el cuerpo y un extremo sobrante lo sostienen estirando con las manos en alto (Paredes, 1991: 153-155).



Figura 1. Danzante *Wititi-k'usillu* (FICULT 2018). **Foto:** Richard Mújica (2018). **Ilustración:** Paredes Candia (1991: 154).

⁸ Técnica que se usa para la elaboración de cuerdas y hondas.

Señoritas. Durante el trabajo de campo, a pesar de mi insistencia por encontrar la traducción en aymara para este personaje, la gente de la comunidad me reiteró que estos «son señoritas»: «Señorita siempre dice, señorita también es castellano, es ¿no? Así siempre hablan, hay que bailar señoritas me dices» (Andrés Mamani, 2019). Las Señoritas son varones vestidos de mujer, bailan con más de «veinte polleras», una *lama* amarilla (especie de paño cruzado) que embellece al personaje, pañuelo blanco y sombrero blanco. Las polleras son pesadas y representan la fuerza que debe tener una mujer. En una mano lleva un pañuelo blanco y en la otra un bastón de mando (*wara*). Antes utilizaban una *sabanisa*, una especie de faldón plisado que cubría las polleras.

Otros autores, relacionan esta vestimenta con la del *Ayawaya* o *Wayquli* (Sigl y Mendoza, 2012: 289). Paredes Candia describe a la Señorita:

Sobre diez polleras que forman un voluminoso miriñaque, lucen otra pollera de tela blanca (sabanilla), cuidadosamente plisada. Los brazos enfundados en mangas abullonadas también de tela blanca, llamadas por ellos manguistas, y las manos enguantadas en mitones multicolores. Un ponchillo rojo de nombre qhawa, y por último dos fajas (lamas), de rico brocado, sobre los hombros, cruzándole el pecho y la espalda para unirse junto a las caderas y llegar a la altura de la saya. Portan en la mano derecha un wilpi lawi [...], y en la izquierda un pañuelo blanco. En la cabeza u pañuelo blanco anudado en la parte superior y sosteniendo la barbilla; encima un gorro rojo o laboreado (lluchu), y tocándoles un sombrero ovejón (Paredes, 1991: 155-157).



Figura 2. Danzante Señorita (FICULT 2018). **Foto:** Richard Mújica (2018). **Ilustración:** Paredes Candia (1991: 151).

Liku. Son los músicos que tocan en simultáneo el *pinkillo* y la *kaja*. El *pinkillo* es una flauta vertical con pico o «tapa» (canal de insuflación), cuenta con tres orificios, dos adelante y uno en la parte posterior, el músico lo interpreta con una mano y con la otra tañe un tambor (*wankara*). Este instrumento musical tiene características similares a los *pinkillos* de la danza del Waka tinti.

El atuendo de los músicos consiste en una levita negra con aberturas en la parte posterior, con los bordes blancos bordados, una *qhawa* o ponchillo decorado con monedas, *ch'uspa*, sombrero y un tocado de flores en la cabeza llamado *llayk'a*, que antiguamente era de plata, con flores hechas de plumas, estos adornos representaban el florecimiento natural de las plantas (Sigl y Mendoza, 2012: 390).

Estos son los personajes vigentes en la memoria de la danza del *Wititi* en San

Martín de Iquiaca. A ellos se suman los pajes, personas que asisten a los integrantes de la danza, es decir, que hay un paje para cada personaje (*Wititi-k'usillu*, Señoritas y los *Liku*). Los pajes no solo llevan las ropas y ayudan a vestir a los personajes, según Andrés Mamani (2019), también son los aprendices que continuarán la práctica del personaje al que acompañan. De hecho, los actuales intérpretes recuerdan muy bien que en su juventud fueron pajes de los abuelos que danzaban en el *Wititi*.

En cuanto a la presencia del Cóndor en la danza, según la publicación de Paredes Candia (1991) este vestiría de *Mallku*, con un traje de color negro, canillas envueltas con una venda sobre el pantalón y formaría parte de la coreografía; sin embargo, los pobladores de la comunidad de San Martín de Iquiaca, en las entrevistas y las conversaciones, me explicaron que en los años que ellos danzan el *Wititi*, no habría existido el personaje del Cóndor.



Figura 3. Liku. **Foto:** Sigl y Mendoza (2012: 391). **Ilustración:** Paredes (1991: 160)⁹.

⁹ Cabe señalar un error en la gráfica de Paredes Candia, ya que la interpretación del *pinkillo* y la *kaja* por el *Liku*, es simultánea y no separada.

2.2 Movimientos, coreografía y música

Uno de los aspectos más detallados por Paredes Candia es la coreografía que se divide en dos formaciones. La primera podría denominarse «de avance», está precedida por los *Mallkus*, luego los *Wititis*, detrás las Señoritas y al final los cinco músicos. Realizan tres pasos para luego retroceder dos. Los *Wititis* levantan el lazo, los *Mallkus* agitan las alas y las Señoritas avanzan lentamente agitando el pañuelo (Paredes, 1991: 162-163). La segunda formación podría denominarse «estacionaria», ya que se emplea cuando el grupo está detenido. Consiste en formar tres círculos concéntricos: al centro están los *Wititis* que forman un triángulo al sujetar el lazo del otro, avanzan y retroceden; alrededor de ellos giran las Señoritas haciendo un círculo; y en torno a ellas giran los *Mallkus* en sentido contrario (Paredes Candia, 1991: 162-163).

Los *Wititis* levantan el lazo, los *Mallkus* agitan las alas y las Señoritas avanzan lentamente agitando el pañuelo.

Wititi-k'usillu, dos Señoritas y dos *Liku*¹⁰. Los primeros bailan sacudiendo la cabeza y hacen pequeños movimientos serpenteados, sacuden las piernas para que suenen los cascabeles y agitan el lazo de sus manos. Las Señoritas realizan pequeños saltos abriendo y cerrando los brazos, sacudiendo la cadera de forma que se ondule la parte posterior de las polleras. Ambos personajes enfatizan en la dificultad y el cansancio que implica esta danza.

En la danza se observa una relación constante entre el *Wititi-k'usillu* y la Señorita, un «juego», una interacción entre ambos. El *Wititi-k'usillu* molesta a la Señorita haciendo alusiones de tipo sexual, pero el personaje no le corresponde y para defenderse lo somete a golpes. Esta relación devela aspectos vinculados a la fertilidad y al juego.

Otros elementos fundamentales son el contexto musical y el rol de los *Liku*. Al respecto, Germán Mamani (2019) explica que, en la fiesta, cada momento tiene su propio verso, es decir, que la danza posee un repertorio musical contextualizado. En la memoria de los mayores, se recuerda hasta 12 versos, hoy en día se mantienen 6 y se agrupan de la siguiente forma:

Yo he sabido como 6 a 8 versos, así nomás. Me han dicho que hay 12, pero nunca hemos visto. Para caminada es otro: sarta wirsu, cuando estacionamos es saynoqa, en eso hay unos bien conocidos [...] Para iglesia hay otro verso: dulce María. Cuando salimos de la iglesia, tocamos el caminaba, dando vuelta a la plaza. Cuando llegamos a

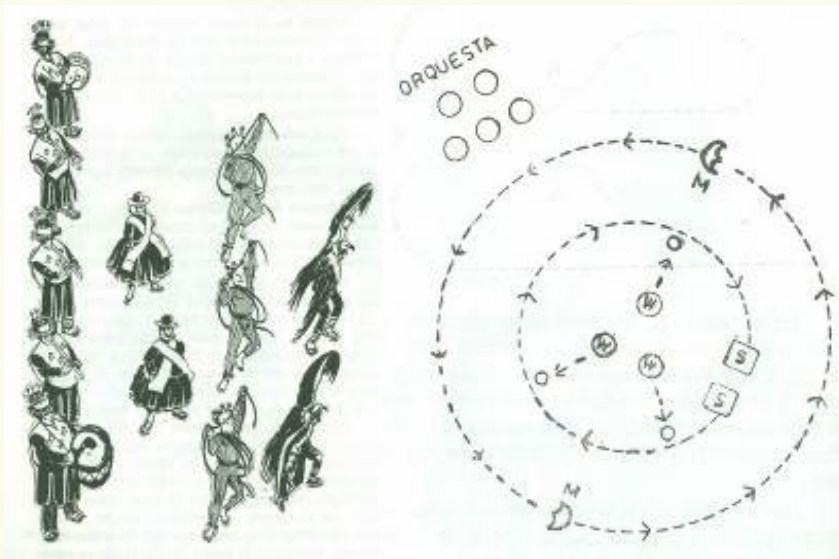


Figura 4. Coreografía del *Wititi*. Fuente: Paredes Candia (1991: 158-162).

Actualmente, la coreografía difiere mucho de la descrita por Paredes Candia. La danza está compuesta por seis personas: dos

10 Esta formación fue alterada en momentos excepcionales, como en las entradas urbanas (Carnaval de Oruro y Entrada universitaria de la UMSA), donde se añadió a una persona más por cada personaje, en especial en los *Liku*, para aumentar su potencia sonora.

casa del pasante, cambiamos verso, «como asistencia» verso, ese llamamos saynuqa (Germán Mamani, 2019).

3. Relaciones y significados del Wititi

A partir de las entrevistas realizadas, la explicación del significado de la danza enfatiza su rol ritual, que de manera general constituye una relación entre los seres humanos y el medioambiente. En palabras de Sigl y Mendoza, el *Wititi* «retrata el entorno natural, incluyendo la flora, la fauna y las condiciones climáticas del lugar, sino también pretende influenciar en el comportamiento de las fuerzas naturales» (2012: 386-387). Para explicar esta afirmación, se plantean cuatro criterios que se desarrollan a continuación.

3.1 Etimología: wiw/witiña

42 La etimología del término *wititi* tiene dos vertientes, sin embargo, antes de señalarlas, es importante aclarar que ninguna coincide con la bibliografía existente y que este es un término genérico para el conjunto mismo de la danza y la música, pues internamente, el personaje central es el *Wititi-k'usillu*. Retomando la etimología, la primera vertiente tiene como base al referente etnográfico, los entrevistados concuerdan en que el nombre deriva del sonido emitido por el silbato que utiliza el *Wititi-k'usillu*:

En la boca tienen una cosita, con nylon hay que preparar bien, entra y wiw wiw, con eso suena pues. En la boca siempre con eso baila el wititi. Para eso da vueltas, y para dar al otro lado entonces: «wiwwiw» y con eso da vuelta, como una seña va hacer. Con eso habla todo el wititi. De carriso hay que hacer eso, de esa cosita hay que sacar y, antes, con cuerito del tambor, que se rompe, hay que lijarlo bien

suavito y con eso suena [...] K'usillun lakax, la boca del k'usillu (Nemecio Alvarado, 2019).



Figura 5. *K'usillun lakax* (boca del *k'usillu*/silbato). Fotos: Richard Mújica (2019).

Sigl y Mendoza (2012) plantean similar origen, ya que explican que al bailar los *Wititi-k'usillu* soplan unos pitos de caña que emiten el sonido: «*wiw wiw*», el cual según los pobladores también puede dar origen al nombre de la danza (2012: 398).

El segundo referente etimológico proviene de Paredes que cita a Bertonio:

(...) una palabra de la que puede derivar el nombre a sugerir el motivo de la danza. 'Vitithi -dice Bertonio- Andar a priesa. Caminar los niños chiquitos o pájaros'; acepción que tiene analogía con detalles y elementos de la danza. Por ejemplo, el ritmo del paso en los Wititis es vivo y semejante al de algunas aves, que bien pudiera haber sido el tema de inspiración de esta danza (Paredes, 1991: 150).

De hecho, el padre Ludovico Bertonio ([1612] 1993: 971) en su obra, *Vocabulario de la Lengua Aymara*, señala:

... los *Wititi-k'usillu* soplan unos pitos de caña que emiten el sonido: «*wiw wiw*», el cual según los pobladores también puede dar origen al nombre de la danza.

Witicha: Andar a prisa, caminar los niños chiquitos o pájaros.
Witinacatha: Andar así de una parte a otra.
Witintacha: Entrar así los niños.

Imagen del texto original.

Witiña. Andar a prisa, caminar los niños chiquitos o pájaros.

Witinaqaña. Andar así de una parte a otra.

Witintaña. Entrar así los niños.¹¹

Transcripción del texto.

(1) *Qaqaparatay
awkiri*

(2) *Muni q'uwatay
kullakanituway*

Añawayatay taykari

Itapallutay ipatani

*Chulluqi,
chulluqituy...*

*Chulluqi,
chulluqituy...*

(3) *P'isaqituta
wallpatani*

(4) *Wisk'achituta
asnituni*

Qamaqituta anuyuni

*Añathuyata
khuchituni*

*Chulluqi,
chulluqituy...*

*Chulluqi,
chulluqituy...*¹²

Figura 6. Significado del término. **Fuente:** Ludovico Bertonio ([1612] 1993: 971).

Estos datos, como afirma Paredes, son elementos importantes en la interpretación de la danza, ya que coinciden con la práctica de atrapar a la *p'isaqa* en la fiesta del 4 de diciembre.

De esta forma, ambas etimologías se complementan con la posibilidad de la onomatopeya del sonido «*wiw*», ya que los dos forman parte de la interpretación actual de la danza.

3.2 Tradición oral y entorno natural

En torno a la danza, hay una interpretación simbólica y mitológica que proviene de la tradición oral y se mantiene en la memoria de las personas a partir de un «*wirsu*» (verso), es decir, la canción del *Wititi*, que está compuesta por 4 estrofas de tres oraciones, la última se repite en cada caso.

En estos versos se identifican varios aspectos que demuestran la relación de la danza del *wititi* con el entorno natural y animal, en este caso, las palabras subrayadas señalan a plantas y animales relacionados con el *wititi*. Los versos indican que el *Wititi-k'usillu* tiene como padre al *qaqapara* (cactus) y su madre es la *añawaya* (arbusto espinoso); la *muni q'uwa* es su hermana y el *itapallu* (ortiga) su hermano; la *p'isaqa* (perdiz) es su gallina, el *qamaqi* (zorro) es su perro, la *wisk'acha* (roedor) es su asno y el *añathuya* (zorrino) es su cerdito. Estas relaciones de parentesco son una clara referencia al entorno natural de la localidad de San Martín de Iquiaca, ya que en la serranía (*Ikiak qullu*) que rodea la iglesia crecen bastantes cactus y arbustos espinosos que florecen poco antes de la fiesta. Además, el *Wititi-k'usillu* lleva un brazalete de cactus, «las tres astas» de su máscara simbolizan los brotes de flores y las rayas de su traje, la estructura de un cactus. Sigl y Mendoza plantean similar relación, basados en una informante que les indicó que el *Wititi* representa al «sank'ayu, un cactus 'cuyas flores pronostican el tiempo'» (Sigl y Mendoza, 2012: 394).

¹¹ Bertonio, Ludovico. 1993. *Transcripción del Vocabulario de la Lengua Aymara* [1612].

¹² Esta pieza musical la recopilé de don Mario Laura (*Liku*), el 21 de agosto de 2019, durante la visita del grupo *Wititi* al MUSEF, antes de su presentación.



Figura 7. Detalle de la relación del *Wititi* con la vegetación del lugar (entorno natural y animal). **Fotos:** Richard Mújica (2019).

3.3 Práctica, ruego y lluvia

El siguiente criterio, explicita la relación que tiene el *wititi* con las lluvias. En la fiesta de Concepción del 8 de diciembre, que coincide con el inicio de la época de lluvias, también se realizaban rituales. Don Andrés Mamani (2019) cuenta que en cierto momento de la fiesta el *Wititi* y las Señoritas se arrodillan y con las manos extendidas al cielo piden por las lluvias:

Nosotros [señoritas], igual nos sentamos con pollera y sombrero... y rogamos [Andrés, se arrodilla, levantando las manos a los costados. Mira hacia arriba y dice]: 'que llueva, que llueva'. A diosito nomás nosotros pedimos: 'Que llueva la bendición ¡Que llueva, si no, nos van a pegar las comunidades!' [se ríe]. 'awaseru purpana, awaseru'. Y justo llueve; a veces, no también. Para así había sido antes: pa' llover, en 8 de diciembre no tiene que ser ese banda, no. Wititi siempre es [...]. (Andrés Mamani, 2019).

Cuando la lluvia coincide con las súplicas, la comunidad se alegra porque sabe que la época de lluvia garantiza el crecimiento de los productos. Por el contrario, si no llueve las autoridades suelen «chicotear» al *Wititi-k'usillu* y la Señorita, culpándoles porque «no habrían pedido» bien por la lluvia.

Asimismo, no hay que dejar de lado la relación de la danza con la *p'isaqa* (perdiz). Como ya se explicó, antes de la festividad de Concepción del 8 de

diciembre, se celebra a Santa Bárbara el 4 de diciembre, fecha en que la comunidad se reunía para atrapar perdices y obsequiarlas a sus autoridades el día de la festividad. Según Sigl y Mendoza, los *Wititi* eran «antiguos cazadores del *Mallku*», ellos atrapaban perdices, *choqas* (*Fulica americana*) y *vizcachas* (*Lagidium viscacia*), y las dos mujeres (Señoritas) serían las cocineras (Sigl y Mendoza, 2012: 396). Don Andrés Mamani (2019) indica que cuando el *Wititi-k'usillu* ruega por la lluvia con una *p'isaqa* viva en sus manos, el animal también acompañaría este ruego con su llanto, lo que garantizaría la llegada de la lluvia.

En suma, estos aspectos expresan que esta danza es ritual y constituye una relación entre los seres humanos, el medioambiente y los seres protectores. Estos están en estrecho vínculo con las actividades agrícolas y climáticas.

3.4 Roles de género y transformismo ritual

En cuanto al significado del *Wititi*, desde el ámbito de los roles de género, planteo tres aspectos de aproximación. El primero, se enfoca en las formas de relacionamiento en la danza, expresadas en las actitudes corporales y la coreografía de los personajes.

Los personajes principales danzan y se comportan con mucha sensualidad, entre el *Wititi-k'usillu* y la Señorita existen muchos juegos. Además de la contorsión corporal del *Wititi-k'usillu* al bailar, estos movimientos tienen la intención de «hacer sonar» sus cascabeles. En ciertos momentos el *Wititi-k'usillu* se lanza sobre la Señorita buscando claramente copular; la Señorita responde con empujones y golpes, y el intento termina en caídas jocosas. Al respecto Canessa (2006: 74-75) explica que: «el acto de bailar aumenta la sensibilidad erótica en la gente adulta y que cuando la comunidad baila, la Pachamama también se estimula y la tierra se vuelve más fértil [...]. Las acciones eróticas de la gente pueden influir en la Pachamama y viceversa». A estas expresiones se suma la actitud pícaro y juguetona del *k'usillu*, en aymara el término *k'usillu* se refiere al «mono» y su picardía.

... los varones que bailan de Señorita se visten como mujeres, pero no cambian su identidad de género, siguen siendo varones.

El segundo aspecto de la danza es el sentido ritual que posee, y que está vinculado al rol del entorno animal y vegetal con los ciclos climatológicos. En el caso de la ritualidad con aspectos de género, se puede enfatizar el carácter de súplica y ruego reflejados en el llanto del *Wititi-k'usillu* y la Señorita. En la coreografía la ubicación de la Señorita y el *Wititi-k'usillu* muestra la relación de pareja que tienen, el *Wititi* le dice a la Señorita que es su marido y le cela cuando conversa con otra persona. Esta relación de dualidad, conocida como «*chacha-warmi*», es fundamental en el contexto ritual, porque mantiene aspectos de complementariedad entre partes, y también explicaría la acción simultánea del *Wititi-k'usillu* y la Señorita durante el rito de la lluvia, e incluso, cuando comparten la comida en la fiesta —preparada por el pasante—, ambos personajes reparten la comida a toda la comunidad y deben «hacer alcanzar a todos». La acción de compartir la comida se entiende como la abundancia, pues «es mejor que sobre comida a que falte» e igualmente está relacionada con la producción anual.

Finalmente, se presentan los criterios de la comunidad sobre el personaje de la Señorita, interpretado por varones que se visten de mujeres. Un aspecto, que cabe resaltar, es la diferencia entre el *Wititi-k'usillu* y la Señorita cuando visten su indumentaria, para el *Wititi-k'usillu* cambiar de atuendo implica una transformación completa que se expresa en sus movimientos, su actitud y su hablar; al contrario, los varones que bailan de Señorita se visten como mujeres, pero no cambian su identidad de género, siguen siendo varones, es decir, caminan, hablan y se relacionan de esa manera. Esta aclaración coincide con el «transformismo ritual» que plantean Sigl y Mendoza (2012).



Figura 8. Señorita y *Wititi-k'usillu*. Foto (izq.): Richard Mújica (2018). Foto (der.): Sigl y Mendoza (2012: 391).

Sobre este particular, también es importante resaltar que en la comunidad existen discursos que prohíben a un varón vestir como mujer. El primer discurso está obviamente referido a que un varón si puede vestirse de mujer para participar de la danza del *Wititi*, esta aceptación se muestra periódicamente, en el momento festivo y reconoce la dificultad y destreza que un varón debe tener para bailar de Señorita. En suma, esta apertura tiene sus candados.

El segundo discurso prohíbe llevar ropa femenina fuera del contexto festivo, especialmente la pollera. Don Andrés (2019) explica que cotidianamente la gente de la comunidad dice que si un varón se pone pollera: «De lo que pollera colocamos, ‘esos a su mujer pegan’, dice pues. Esos que se ponen pollera se vuelven otra clase. Pero yo bien no más me siento... colocarse mujer ropa, todo sombrero, todo como mujer siempre me visto, pollera todo. Por eso dicen así». Este hecho muestra aspectos de violencia hacia la mujer, y que posiblemente puede expresarse en esta prohibición.

Finalmente, un tercer discurso está relacionado con las actuales formas de entender el «transformismo», y que denomina con adjetivos despectivos, como *q'iwala* o maricón, al varón que se viste de mujer. Este criterio podría ser determinante para entender por qué las nuevas generaciones ya no quieren bailar de Señorita en la danza del *Wititi*.

4. A manera de conclusión

Las dinámicas musicales y de danza en Bolivia presentan grandes variedades, la danza del *Wititi* es un claro ejemplo. Mediante la revisión documental se demostró que esta danza data de la década de 1950, aproximadamente, que es originaria del área rural, y que, a partir de su representación en el contexto urbano de Oruro, se trasladó a la festividad de Chutillos en Potosí y recientemente a la Entrada Universitaria en La Paz. Esta interpretación en las ciudades implicó la modificación significativa de sus representaciones y prácticas, las que sirvieron de corolario para su declaratoria como Patrimonio Cultural Inmaterial de Bolivia.

En cuanto a los orígenes paceños del *Wititi* en Aroma, se reconoce la permanencia de referentes rituales no solamente enfocados a la relación con los ciclos climatológicos, sino que desglosan un vínculo más evidente entre el ser humano convertido en entorno vegetal e intervencional con el entorno animal. Esta relación del ser humano con elementos no humanos (paisaje sacralizado) se entiende en el contexto de la necesidad de procurar una buena producción agrícola, y expone una manera diferente de entender y relacionarse con el mundo.

Bibliografía

BERTONIO, Ludovico. 1993. *Transcripción del Vocabulario de la Lengua Aymara* [1612] (R. S. Gabriel, Ed.). La Paz: Instituto Radiofónico de Promoción Aymara - IRPA.

BOLIVIA. Viceministerio de Desarrollo de Culturas. 2006a. *Catalogación de las Manifestaciones del Patrimonio Inmaterial Carnaval de Oruro*. Tomo 1 (1-290). Oruro.

BOLIVIA. Viceministerio de Desarrollo de Culturas. 2006b. *Catalogación de las Manifestaciones del Patrimonio Inmaterial Carnaval de Oruro*. Tomo 2 (291-514). Oruro.

CANESSA, Andrew. 2006. *Minas, Mote y Muñecas. Identidades e Indigeneidades en Larecaja*. La Paz: Editorial Mama Huaco.

CAVOUR, Ernesto. 2003. *Diccionario Enciclopédico de los Instrumentos Musicales de Bolivia*. La Paz: Producciones CIMA.

GUTIÉRREZ, Ramiro y GUTIÉRREZ, Edwin. 2009. *Música, Danza y Ritual en Bolivia: Una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el Chaco Boliviano*. La Paz: FAUTAPO.

LA PAZ, PREFECTURA. S. D. T. 2009a. *Registro de música y danza autóctona del Departamento de La Paz*. La Paz: Dirección de Culturas.

LA PAZ, PREFECTURA. S. D. T. 2009b. *Registro de música y danza autóctona del Departamento de La Paz*. La Paz: Dirección de Culturas.

LANZA, Hugo. 1987. La danza folklórica en Bolivia. En: *Khana. Revista Municipal de Cultura*, 1(42), 16.

MIRANDA, Edmundo. 2007. *La danza Folklórica y Popular de Bolivia*. La Paz: CyC Editores.

PAREDES, Antonio. 1991. *La Danza Folklórica en Bolivia* (3ra.). La Paz: Editorial «Popular».

PAREDES, Manuel. 1970. *El arte Folklórico de Bolivia*. La Paz: Camar Linghi.

SIGL, Eveline y MENDOZA, David. 2012. *No se baila así nomás... Tomo II. Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia* (1a.). La Paz: Mocusabol.

STOBART, Henry. 1996. Los wayñus que salen de las huertas: Música y papas en una comunidad campesina del Norte Potosí. En: *Madre Melliza y sus crías: Ispall Mama wawampi. Antología de la Papa*. Denise Arnold y Juan de Dios Yapita (Eds.). La Paz: HISBOL-ILCA.

Entrevistas

Andrés Mamani (Señorita), 63 años. Comunidad de San Martín de Iquiaca (La Paz), 14 de agosto de 2019.

Germán Mamani (*Liku*), 65 años. Comunidad de San Martín de Iquiaca (La Paz), 25 de julio de 2019.

Nemecio Alvarado (ex *Wititi-k'usillu*), 72 años. Comunidad de San Martín de Iquiaca (La Paz), 24 de julio de 2019.

WITITI

FICHA TÉCNICA

Título: Wititi, música y danza ritual

Año: 2021

Género: Video institucional

Duración: 06'58"

Idioma: Aymara y Castellano

País: Bolivia

Producción: Museo Nacional de Etnografía y Folklore - MUSEF

Registro y edición: Richard Mújica Angulo

Contexto: Imágenes registradas el 21 de agosto de 2019 durante la realización de la Reunión Anual de Etnología 2019. La Paz, Enero de 2021

Enlace: <https://youtu.be/hLOKXLPvffs>

Sinopsis

El Wititi es una forma de ritualidad expresada en la danza y música aymara.

La festividad de la Virgen de Concepción, celebrada el 8 de diciembre, es su único tiempo de ejecución. La población y sus autoridades se reúnen en la iglesia de San Martín ubicado a faldas del cerro Ikiak qullu. Allí celebran un antiguo ritual donde los Wititi y Señoritas hacen ruegos y oraciones pidiendo la lluvia necesaria para el crecimiento de producción agrícola del sector.

Tres pares de personajes conforman esta danza: Los k'usillu-wititi, llevan un atuendo a rayas verticales y una máscara con tres adornos en la cabeza, que se relaciona a "qaqapara" (cactus), abundante en la región; también lleva un laso como símbolo de respeto e interpretan un silbato mientras danzan. Las Señoritas, interpretados por dos varones vestidos de mujer que se caracterizan por llevar gran cantidad de polleras y danzar con paso agraciado. Y, los músicos o Liku, acompañan la danza con pinkillu y kaja, contextualizando musicalmente cada momento de la festividad.

Mediante Ley Nro. 752 de 2015, El Wititi fue declarado patrimonio cultural inmaterial de Bolivia.

"PINKILLU Y WANKARA, MÚSICA DEL WITITI"

FICHA TÉCNICA

Título audio: "Pinkillu y Wankara, música del Wititi"

Año: 2018

Género: Audio de campo

Duración: 03'19"

Filiación cultural: Aymara

País: Bolivia

Sonido directo: Richard Mújica Angulo

Edición y masterización: Richard Mújica Angulo

Contexto: Audios registrados en la ciudad de La Paz durante el evento denominado FICULT, en 13 de octubre de 2018

Enlace: <https://ia801808.us.archive.org/24/items/wititi-musica-danza-ritual-aymara/01%20Wititi-musica-pinkilly-wankara.mp3>

Descripción del Audio: Audio de la música del Wititi, que tiene como características:

- La música de la danza del Wititi está interpretada por el LIKU, un hombre que simultáneamente ejecuta el Pinkillu (flauta vertical con canal de insuflación) y la Wankara (membranófono).
- En la grabación participan 4 Likus.

"VOCES DEL WITITI"

49

FICHA TÉCNICA

Título audio: "Voces del Wititi"

Año: 2018

Género: Audio de campo

Duración: 00'50"

Filiación cultural: Aymara

País: Bolivia

Sonido directo: Richard Mújica Angulo

Edición y masterización: Richard Mújica Angulo

Contexto: Audios registrados en la ciudad de La Paz durante el evento denominado FICULT, en 13 de octubre de 2018

Enlace: <https://ia801808.us.archive.org/24/items/wititi-musica-danza-ritual-aymara/02%20Wititi-voces.mp3>

Descripción del Audio: En este audio se escucha "la voz del Wititi".

- Además de la danza, el Wititi complementa ejecutando dos sonidos a la interpretación musical: Los cascabeles (sujetas a sus rodillas) y un silbato (dentro de la boca).
- El silbato es "la voz" del personaje Wititi. Desde el momento en que su intérprete se viste con el atuendo del Wititi, también "cambia de voz" y se comunica ejecutando su silbato.

VARAS DE MANDO Y GÉNERO EN LOS ANDES BOLIVIANOS

Pedro Pachaguaya¹

Resumen

Este artículo gira en torno a las varas de mando o tatarreyes en relación con nociones de gobierno y poder andinos. Muestra como estos objetos estructuran relaciones patriarcales de género de origen occidental, arraigadas actualmente en las comunidades. Mediante el trabajo etnográfico realizado en Huari (Oruro) se considera el rol ceremonial de los tatarreyes y su relación no solo con la autoridad masculina y el entronque patriarcal, sino en la comunicación ceremonial con las entidades no humanas de las comunidades, y con entidades de origen cristiano. Finalmente, se hace una crítica a la escasa inserción de estos usos, costumbres y saberes en la justicia indígena promovida por el Estado.

Palabras claves: Símbolo de poder, autoridades indígenas, tatarrey, varas de mando y normas del uso de símbolos.

1. Introducción

Es el año 350, en la costa peruana varios guerreros fueron apresados y sacrificados para aplacar las desgracias climáticas a causa del «fenómeno del Niño». Los guerreros fueron llevados a la cima de una pirámide, allí dos sacerdotisas les esperaban para sacrificarlos. De pronto, aparece el dios Chicopaec, encarnado en una mujer de aproximadamente 22 años. Ella es la principal autoridad del pueblo Moche, lleva una corona de oro en la cabeza y porta un cetro, la población al verla la ovaciona y reverencia. Un sacerdote le entrega un vaso ceremonial con sangre de los sacrificados y la joven lo ofrenda a los dioses para restablecer el equilibrio climático.

En otra época y lugar, el padre Sol puso a sus hijos, Manco Kapac y Mama Oello, en el lago Titicaca y como símbolo les entregó una gruesa vara de oro. Ellos recorrieron los Andes intentando hundir la vara en varios lugares, esta solo se hundió en el Cusco, y fue ahí donde fundaron el Imperio del Sol.

En otra escena, esta vez a finales del siglo XVIII, doña Juana Guarco, nieta de una familia de caciques, inició un juicio para reclamar su derecho al cacicazgo contra sus sobrinos, quienes querían arrebatarle el cargo. Ella presentó una vara de mando y unos documentos para demostrar que su abuela le había heredado tierras; por lo tanto, el cacicazgo le pertenecía a ella y a su esposo, un español que quería acceder al cargo.

En 1781, cuando Tupac Katari fue descuartizado y su esposa, Bartolina Sisa, ahorcada, los cacicazgos hereditarios comienzan a ser criticados. En esta época, surge en los Andes un

1 El autor es antropólogo por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Correo electrónico: pachaguaya@hotmail.com

tipo de democracia, donde la rotación de cargos y la asamblea juegan un rol importante, por ello cada familia posee una vara de mando para cuando le toque ejercer el cargo y lo utiliza como símbolo de poder.

En 1945, a la ciudad de La Paz llegaron varias autoridades indígenas, hombres en su mayoría, portaban varas de mando de todo tipo, unas grandes, otras pequeñas, algunas presentaban incrustaciones de plata y tenían tallado el nombre de las autoridades. Estas autoridades vinieron para participar del Congreso Indígenal, organizado por el presidente Gualberto Villarroel, quien más tarde fue asesinado por apoyar a las demandas de los pueblos indígenas.

El año 2003, en la localidad de Santiago de Huari (Oruro), doña Hilda –madre de dos hijos, separada de su marido, vendedora de comida ambulante– «está pasando el cargo de autoridad» junto a su hijo, José María, de 12 años. Su hijo se encarga de llevar el tatarrey, doña Hilda no puede tocarlo, si lo hiciera podrían ocurrir desgracias en la comunidad. Cabe aclarar que el tatarrey es una vara de mando que casi todas las familias de la comunidad poseen y usan cuando pasan el cargo, los hombres se encargan de prepararle un altar y de hacerle escuchar misa todos los domingos, mientras la familia «es autoridad de la comunidad».

Las anteriores escenas tienen algo en común, reflejan cómo los hombres y mujeres ejercían el gobierno en los Andes desde hace más de 1300 años, y cómo ciertos objetos de poder simbolizan y encarnan ese poder.

En el presente trabajo intentaré aproximarme a la relación íntima entre estos objetos y las personas que los portaban. Mostraré también como en la actualidad dichos objetos no pueden ser manipulados por las mujeres.

2. Género, política y normatividad

Las investigaciones sobre las formas de gobierno en los Andes brindaron aportes para comprender el complejo sistema de cargos ejercido por las autoridades, conocido con el nombre aymara de *thakhi*, que significa «camino» y es también una metáfora para referirse a un proceso de crecientes responsabilidades comunales en el que se combina el crecimiento y prestigio de cada familia en el *ayllu*, con el ejercicio real del gobierno comunal.

Cuando una pareja contrae matrimonio, se convierte en *jaqi* o *runa* (persona o gente) y queda habilitada para desempeñar «servicios» al *ayllu* (Ticona, 2011: 41). La pareja de autoridades (*jaqi*) asume responsabilidades jurídicas, administrativas, rituales, económicas, festivas y educativas.

El estatus de *jaqi* dio lugar a la construcción de una visión esencialista de complementariedad entre el hombre y la mujer que resaltaba la equidad, existente antes de la Colonia, dicha equidad fue desestructurada por la invasión española.

Al respecto, Burman (2011) recogió el testimonio de un *yatiri* que explica esta situación: «[el machismo] Ha venido del español. Los hombres deben ser líderes, las mujeres tienen que ser inferiores. ¿Hay una diosa por casualidad? El hombre Dios es machista ahora. Esto no es nuestro, es occidental, por supuesto que lo trajeron aquí. Ahora el mundo entero funciona así» (2011: 73).

... el tatarrey
es una vara de
mando que casi
todas las familias
de la comunidad
poseen y usan
cuando pasan el
cargo...

Una vertiente que cuestiona esta complementariedad esencialista, considera que el *jaqi* contiene formas de dominación masculina. Para tal efecto, se critica otro concepto aymara que denota la complementariedad entre el hombre y la mujer, el *chachawarmi* (hombre y mujer):

(...) el chachawarmi no es un punto de partida que queremos. ¿Por qué? Porque el chachawarmi no reconoce la situación real de las mujeres indígenas (...) Este machismo indigenista dice que es natural que las mujeres tengan esos roles en las comunidades, no quieren analizar y reconocer que esos roles de las mujeres son consideradas menos y de menor valor (Paredes, 2008: 9).

Entonces, para entender la forma actual del patriarcado en los Andes se debe recurrir al «entronque patriarcal», este concepto es útil para entender que las relaciones desiguales entre hombres y mujeres no solo son fruto de la invasión, ya que dichas relaciones injustas se reconfiguraron con la Colonia.

3. Tabús en los Andes: «esto no se hace, esto no se toca»

En las comunidades andinas existen una serie de prohibiciones respecto a las mujeres. Una de las más importantes se da cuando las mujeres están menstruando, por ejemplo, en Puno (Perú), «es bien sabido entre los aimaras que la papa como persona es capaz de recibir influencias energéticas de las mujeres; cuando las mujeres tienen su periodo menstrual, no deben efectuar las labores culturales de crianza de la papa» (Apaza, 1997: 110).

Similares prohibiciones suceden con otras actividades:

En la región Kallawaya de Bolivia, la mujer menstruante no debe tocar instrumentos de viento como el siku y tampoco el bombo, tampoco debe tocar el campanario de la iglesia, tampoco debe estar presente cuando se están iniciando las wax'as de agradecimiento a la tierra, en Norte Potosí, las mujeres menstruantes no deben cargar leña cuando se prepara la chicha, pero si pueden acarrear el agua (Maygua, 2018).

Y en las zonas mineras de Potosí, también hay prohibiciones a las mujeres que estén menstruando o no. Ellas no deben entrar a las minas porque la Pachamama es celosa. «De manera general, se dice que no deben entrar a la mina, excepto durante las *ch'allas* de Compadres» (Absi, 2005: 292).

4. Las varas de mando en los Andes

En varias comunidades de los Andes Bolivianos las autoridades portan una vara de mando que recibe diferentes nombres: Kinsa Rey o Rey *tata* en Yura, Potosí (Rasnake, 1989); Santa Wara en Yaku, La Paz (Fernández, 2000); Tatarrey en Huari, Oruro (Pachaguayaya, 2008); Kory Santísimo y Kollque Santísimo en San Pedro de Totora, Oruro (Mendoza, 2013); y Melchor, Baltazar y Rey de España en los *ayllus* de Oruro (Mamani y Naveda, 2015).

Las varas de mando son símbolos de las autoridades indígenas y son parte fundamental en la indumentaria de las autoridades (Mamani y Naveda, 2015: 97), «es un símbolo que encierra complejos significados que apuntan al poder político, jurídico y ceremonial» (Fernández, 2000: 158). En Carangas, la unión de la vara de mando de oro (*quri*) y de plata (*qullqi*)

representan la unión de la tierra y el cielo (Mendoza, 2015: 98); y en Huari «casi todos los comunarios la veneran; por ejemplo, el equipo de fútbol local una noche antes de cada partido va a pedirle suerte para ganar» (Pachaguay, 2008: 82).

Al tener estas cualidades, «se asume que marca el norte y ayuda al buen gobierno de las autoridades y recibe un tratamiento especial por ser considerada parte del tribunal de justicia sobrenatural» (Fernández, 2000: 158). En San Pedro de Totorá la vara de mando juega un rol importante durante la resolución de conflictos, acto que inicia siempre con un ritual de permiso y ofrenda a la Pachamama, y consiste en poner un *awayu* en el piso, donde «se pondrán las varas de mando en forma de cruz (...) a través de este acto se pide iluminación a la Pachamama, los apus y las illas para encontrar una solución al problema ocurrido» (Mendoza, 2015: 111).

54

Existe una relación íntima entre la autoridad masculina y la vara de mando, la autoridad masculina sería «el puente que mediante su gestión como autoridad hace posible la armonía en su pueblo, especialmente en el resguardo de la naturaleza y la conducción política, económica, religiosa de su pueblo» (Ramírez, 2005: 142). En Yaku las varas están a cargo de las autoridades masculinas, «bajo ninguna circunstancia una mujer puede tocarla o sostenerla» (Fernández, 2000: 159). De la misma manera, en las comunidades de Santiago de Huari las mujeres no pueden tocarla, caso contrario pueden llegar las sequías, granizo, heladas y otros fenómenos climáticos que pueden dañar los cultivos (Pachaguay, 2008).



Figura 1. Bastón de mando contemporáneo.
Foto: Colección de metales MUSEF (2016).



Figura 2. Detalle de bastón de mando contemporáneo. **Foto:** Colección de metales MUSEF (2016).

5. El cambio de caciques y los tatarreyes en Huari (Oruro)

El tatarrey es la vara de mando que las autoridades masculinas portan, mide aproximadamente 90 centímetros de largo, es de madera, posee una punta metálica y el otro extremo está adornado con flores de plástico y cintas de la bandera boliviana. Varias familias poseen un tatarrey, algunos son muy antiguos porque se heredan por generaciones, y su custodia se encarga a los varones. Cuando una familia recibe el cargo, necesita juntar varios tatarreyes, y recurren a sus amistades cercanas para prestarse el tatarrey. Al respecto, un comunario me explicó cómo heredó el tatarrey de su padre:

Yo tengo en mi casa mi vara que me ha dejado mi papá, lo tengo guardado está envuelto con una chalina de vicuña, el cacique que ha entrado este año me ha charlado para que le preste y como es mi amigo, yo le he dado, prefiero que vaya a escuchar misa cada domingo a que esté en mi casa (Comunario de Kochoka, en: Pachaguay, 2008).

Todos los domingos, las autoridades originarias acuden a la iglesia para participar de la misa de las 08:00 am. La autoridad masculina lleva en sus brazos al tatarrey, en la iglesia lo hace sentar a los pies de la efigie del Apóstol Santiago para que esta entidad también escuche la misa, el Cacique y la Mama t'alla también escuchan la misa.

El 6 de enero se celebra la fiesta de los tatarreyes y también se consagra a las nuevas autoridades. Las parejas que serán consagradas tienen lista la ropa que usarán mientras dure el cargo: los hombres un poncho de vicuña, sombrero y *chuspa* (textil en forma de bolso pequeño que se cuelgan al cuello para llevar coca y alcohol), y las

mujeres una manta de vicuña, pollera azul, sombrero y *awayu* para cargar el libro de actas, el sello, la coca y el alcohol.

Una vez terminada la misa, las autoridades se dirigen a la sede para iniciar la ceremonia del cambio de autoridad. El corregidor oficia la ceremonia, mientras las autoridades que dejarán el cargo ponen a los tatarreyes en la mesa, colocan unas cervezas y después de un pequeño discurso, los nuevos Caciques son vestidos con la ropa de autoridad, en ese instante el corregidor les toma el juramento. Las flamantes autoridades brindan con cerveza.

Finalizada la ceremonia, las autoridades recorren un circuito que incluye la visita a tres entidades: la Inkamisa del corregimiento, la Torre Mallku de la Iglesia y la Inkamisa (piedras veneradas que de alguna forma representan al Inka).

56

Una vez que el cacique y la Mama t'alla visitaron la Torre Mallku y las dos Inkamisas, trasladan al tatarrey a la casa donde vivirá durante un año, para tal efecto arman un altar, que consta de una mesa junto a la pared, en la pared cuelgan un *awayu* extendido en forma de rombo, extienden un *awayu* en la mesa, colocan dos pequeños candelabros para las velas y dos floreros. En este altar improvisado el tatarrey recibirá culto, asimismo todos los domingos tendrá que ir a escuchar misa y en ciertas ocasiones representará a la comunidad en rituales, aniversarios cívicos y, sobre todo, será la entidad principal a la hora de ejercer justicia.

6. La autoridad masculina y el tabú del tatarrey

En Huari la manipulación de los tatarreyes es tarea exclusiva de los hombres, desde la niñez se aprende que esta es una entidad relacionada directamente con los

hombres. Cuando este debe participar en algún evento importante siempre lo acompaña, lo mismo cuando se trata de tomar decisiones que afectarán a la comunidad sean estas políticas o jurídicas. El tatarrey junto a la autoridad masculina tiene el poder de mantener el equilibrio social en la comunidad. Además, es la entidad que permite la comunicación e interacción con las demás entidades no humanas que pueblan las comunidades (los cerros, la Pachamama, las *paqarinas* o vertientes, las Inkamisas).

Esta entidad no solamente propicia el diálogo con las entidades que habitan el medioambiente, pues al asistir a misa todos los domingos, también dialoga con las divinidades cristianas, no en vano su fiesta es el 6 de enero, fecha conocida por ser la Fiesta de Reyes en el mundo católico. Incluso las varas tienen los nombres de los reyes magos (Melchor, Gaspar) y del Rey de España (Mamani y Naveda, 2015: 98).

A partir de estos hechos, resulta importante retomar la idea del «entronque patriarcal», puesto que la Iglesia Católica se caracteriza por difundir una ideología que juzga a las mujeres. Esta ideología patriarcal de la Iglesia está encarnada en las varas de mando que son entidades, estrechamente ligadas a las autoridades masculinas.

Por lo tanto, el equilibrio y el diálogo amistoso que las autoridades masculinas y el tatarrey mantienen con las entidades que habitan el medioambiente y las entidades cristianas, es amenazado por la presencia femenina. Las mujeres serían las culpables por las desgracias climáticas y ecológicas si es que no respetan el tabú. La Mama t'alla, independientemente que haya pasado junto a su esposo a ser parte de la cultura al convertirse en *jaqi* (Harris, 1985), aún posee el poder para desestabilizar ese equilibrio cultural y transformarlo en caos natural.

... es la entidad que permite la comunicación e interacción con las demás entidades no humanas que pueblan las comunidades (los cerros, la Pachamama, las *paqarinas* o vertientes, las Inkamisas).

7. El tatarrey y su relación con el Estado

El 2014, cuando Efrén Choque fue posesionado como una de las siete máximas autoridades jurídicas de Bolivia, llegó con toda la indumentaria de una autoridad indígena y acompañado de un tatarrey, que como ya se explicó, es la mayor expresión de poder y justicia de un pueblo.

Frente a este hecho, los pueblos indígenas de los Andes consideraron que el pluralismo jurídico contenido en la Constitución Política del Estado (CPE) estaba comenzando a implementarse para dejar atrás a la justicia monista. No obstante, hay aspectos importantes que deben considerarse a la hora de entender cómo llegaron estas autoridades. El primer aspecto radica en que el tatarrey y Efrén Choque llegaron a esta instancia de poder a partir de elecciones directas, sin haber cumplido el *thakhi* que es un proceso fundamental que legitima el ejercicio político y jurídico de las autoridades indígenas, no en vano una autoridad femenina de la provincia Murillo cuando se refería a los magistrados indígenas decía: «qué va a ser autoridad indígena el Efrén, él es doctorcito». Esta autoridad había iniciado un proceso para que la justicia estatal respete sus decisiones de acuerdo al pluralismo de la CPE, ella pensaba que, al tener un Magistrado indígena, este ejercería su cargo a partir de los usos, las costumbres y los procedimientos indígenas. Tal cosa no sucedió, pues los magistrados indígenas se sometieron a la justicia estatal.

Un segundo aspecto, es que el magistrado y el tatarrey para ejercer el cargo prescindieron del *jaqi*. Toda la trascendencia, la simbología y práctica jurídica que traían los pueblos no fue entendida por el Estado Plurinacional, a su vez la crisis que atraviesa la justicia en Bolivia fue agudizándose, la incorporación del pluralismo jurídico no fue la solución

esperada. El mismo expresidente Morales afirmaba «Creo que en vano incorporamos poncho y pollera en la justicia, no cambia nada» (Página Siete, 12 de febrero de 2014). En suma, es desastroso el estado que atraviesa la justicia en Bolivia, y a esta situación se arrastró también a la justicia indígena.



Figura 3. Detalle de bastón de mando contemporáneo de La Paz. **Foto:** Colección de metales MUSEF (2016).

8. Conclusiones

Seguramente el tabú del tatarrey irritará a grupos feministas por semejante prohibición y tal vez ni siquiera será motivo de reflexión por parte de los científicos jurídicos o en el mejor de los casos lo verán como algo pintoresco perteneciente a un pueblo tradicional. No obstante, profundizar el entendimiento de esta entidad nos brinda una infinidad de pistas sobre el ejercicio del poder, las relaciones de género, la construcción del medioambiente y la situación colonial de la justicia.

El rol del tatarrey en la vida cotidiana de las poblaciones del sur de Oruro muestra que dicho ejercicio en algunos casos rebasa lo humano e incorpora una serie de entidades a la organización social, en la cual los humanos, los objetos, las deidades locales, la iglesia y el tatarrey interactúan de manera constante.

El tatarrey encarna el máximo símbolo para acceder y llegar a la justicia y tiene la capacidad de normar las relaciones de género durante el ejercicio del cargo comunal, está íntimamente ligado a la autoridad masculina y a los hombres, en general, ellos son sus custodios. Está prohibido que las mujeres lo toquen o manipulen, y a cambio brinda un equilibrio ambiental y ecológico.

En el actual Estado Plurinacional existe un vacío respecto a la propuesta indígena, su simbología y su cosmovisión. Toda esta propuesta es asumida como un dato pintoresco, para folklorizar a los pueblos, así el tatarrey se pierde en esta folklorización. Sin embargo, en las comunidades continúa teniendo un rol protagónico a la hora de estructurar la organización política y jurídica.

Bibliografía

- ABSI, Pascale. 2005. *Los ministros del diablo. El trabajo y sus representaciones en las minas de Potosí*. IFEA, PIEB La Paz.
- APAZA, Jorge. 1997. Cosmovisión Andina en la crianza de la papa. En: *Manos Sabias para criar la vida*. Abya Ayala Quito.
- BURMAN, Anders. 2011. *Chachawarmi: Silence and Rival Voices on Decolonisation and Gender Politics in Andean Bolivia*. Cambridge Journals.
- FERNÁNDEZ, Marcelo. 2000. *La ley Del ayllu. Práctica de jach'a justicia y jisk'a justicia (justicia mayor y justicia menor) en comunidades aymaras*. PIEB. La Paz.
- HARRIS, Olivia. 1985. Complementariedad y conflicto: Una visión andina del hombre y la mujer. En: *Allpanchis*, Perú.
- MAMANI, Carlos y NAVEDA, Igidio. 2015. *Reconstitución del Ayllu: el camino de la descolonización*. Forma e Imagen. Lima.
- MENDOZA, Marco. 2013. *Mapa Jurídico indígena y tipologías jurisdiccionales. Construir*. La Paz.
- OXÍGENO. BO. 2015. *Walter Chávez dice que el indígena ya no es la reserva moral y que el MAS debe hacer ajustes*. Recuperado de: <https://www.oxygeno.bo/pol%C3%ADtica/7711>. (Consultado en agosto de 2020).
- PACHAGUAYA, Pedro. 2008. *La poética de las vertientes: Ecofeminismo y Posdesarrollo en Santiago de Huari*. Centro Internacional de Investigaciones para el Desarrollo de Canadá (IDRC) y Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB), La Paz.
- PÁGINA SIETE. 2014. Evo: «En vano incorporamos poncho y pollera en la justicia». 12 de febrero. La Paz.
- PAREDES, Julieta. 2008. *Hilando Fino desde el Feminismo Comunitario*. recuperado de: <http://mujeresdelmundobabel.org/files/2013/11/Julietta-Paredes-Hilando-Fino-desde-el-Fem-Comunitario.pdf>.
- RAMÍREZ, Luis. 2005. La vara de mando popular y tradicional en el Perú. Tesis de posgrado Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Lima, Perú.
- RASNAKE, Roger. 1989. *Autoridad y Poder en los Andes. Los Kuraqkuna de Yura*. HISBOL. La Paz.
- SCOTT, Joan W. 1996. El Género: una Categoría Útil para el Análisis Histórico. En: *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Lamas Marta, compiladora PUEG, México.

LAS VULVAS PÉTREAS TSIMANE Y EL LARGO ALIENTO DE DOJITI EL MITO DEL ORIGEN DE LA SAL

Gabriela Behoteguy¹

Resumen

La salina beniana de Alto Pachene fue el espacio sagrado o santuario de peregrinación más importante de la cultura Tsimane. Lamentablemente, el sitio fue destruido en 1996 por el aserradero SERIMA, así que, hoy día, solamente es parte del recuerdo. Este artículo describe cómo las personas interactuaban con la salina, haciendo énfasis en el diálogo, el intercambio y la dependencia. Las memorias sociales reconstruyen este santuario desde una topografía sexualizada y femenina que permite desarrollar interrelaciones *performativas*, donde lo narrativo se complementa con lo corporal.

Palabras clave: Tsimane, salina de Alto Pachene, espacio sagrado y realismo espiritual.

1. Introducción

Entre asombrosas interacciones con los dioses Dojiti y Micha y otras entidades sagradas que son consideradas dueños y dueñas del bosque, la cultura Tsimane construye su vida cotidiana. Profundas poéticas son narradas por hombres y mujeres para explicar el origen de su extenso territorio y establecen una serie de procedimientos que permiten la extracción de productos de la naturaleza (mitos). La transmisión de narraciones sucede en ambientes familiares, escolares y selváticos.

El bosque tsimane está en la Amazonía, la selva más extensa del mundo, donde crecen los árboles más altos y existe la mayor variedad de aves, es uno de los ecosistemas tropicales más diversos en especies naturales, es por ello que su cultura tiene una actividad agrícola de subsistencia y se dedica principalmente a la caza, pesca y recolección. Su territorio está dentro de la amazonía boliviana, entre el municipio de Ixiamas en La Paz y los municipios de San Borja, Rurrenabaque y Santa Ana en el Beni. Según el Instituto de la Lengua y Cultura Tsimane, son la cuarta etnia más grande del país.

El mito de creación de la cultura Tsimane trata justamente sobre la diversidad de especies que habitan en el bosque, esto se fundamenta en la narración de dos hermanos, Dojiti y Micha, que vivían en el cielo y fueron a visitar a su hermana Dovo'se (Luna), quien les invitó chicha de yuca que bebieron hasta quedar borrachos, luego lanzaron una frazada desde el cielo, la misma que al caer se convirtió en la Tierra. Aquel tiempo, el cielo no era

¹ Antropóloga por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Candidata a magíster en el programa de Historia y Memoria de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Actualmente trabaja como investigadora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) y se considera activista en materia de memorias, identidades y legados culturales. Correo electrónico: gabrielabehoteguy@gmail.com

tan alto y no sabían cómo bajar desde allí, entonces, el hermano mayor Dojiti, se puso a llorar y de sus ojos salió una sogá que les permitió el descenso, pero cuando Micha bajaba, Dojiti cortó la sogá y lo hizo caer, ahí sucedió el primer enfado (Gran Consejo Tismane, 2020).

Las personas que cuentan el relato coinciden en que Dojiti era mañudo y malo, mientras que Micha era bueno e inocente. Por ello, se piensa que es normal que existan personas buenas y malas, pues unas son hijas de Dojiti y otras de Micha; sin embargo, Dojiti, con el soplo de su aliento, creó todo el territorio; y Micha escapó al *pe'peu'* – palabra onomatopéyica que explica el choque del cielo con la tierra (horizonte)– donde conformó su familia.



Figura 1. Palmeras de la plaza principal de San Borja. **Foto:** Gabriela Behoteguy (2020).

La primera vez que escuché el mito de creación tsimane fue la noche del 3 de marzo de 2020, en la plaza principal de San Borja. Me lo relató Germán Caytu, uno de los fundadores y expresidente del Gran Consejo Tsimane (GCT), que es la casa grande o sitio principal de reunión de toda la población. Nos sentamos en una de las bancas junto a su esposa, hija mayor e hijo. Entonces Germán se sacó el *acullicu* de la boca, estiró sus piernas, y me dijo: «Yo tengo muchas historias, pero no lo puedo contar ahora, señorita, porque es tener tiempo, más o menos le voy a contar, ¿sí? Usted dónde le interesa, eso le voy a contar, señorita».

Como yo casi no conocía acerca de los relatos tsimane, le pregunté: «don Germán, a usted, ¿sobre qué le gustaría que yo escriba?» Y así fue como comenzó a relatarme la creación del bosque tsimane. Me dijo que el primer soplo de Dojiti en la tierra creó a los árboles y que después usó los troncos del toborochi, la balsa y el tajito para tallar a la gente. Pero la etnia Tsimane fue modelada con barro, y por eso «sus detalles de la gente son tan finos»². Desde la creación se sabe que todas las personas tsimane pertenecen a la misma familia.

Después de crear a los prójimos, Dojiti formó los ríos, como el Beni y el Maniqui y lanzó troncos de diferentes tamaños para crear a los peces, que se convirtieron en el primer alimento. Por eso, cuando él emprendió su camino, el bosque tsimane estaba habitado solamente por personas y peces.

A medida que Dojiti caminaba, se encontraba con la gente, interactuaba con ella y la transformaba en animal o insecto.

2 En la versión del antropólogo alemán, Jürgen Riester, hizo a los blancos de balsa, a los tsimane de tajibo y a los negros de barro (1993:182).

... Dojiti, con el soplo de su aliento, creó todo el territorio; y Micha escapó al *pe'peu'* –palabra onomatopéyica que explica el choque del cielo con la tierra (horizonte)– donde conformó su familia.

Germán Caytu me relató la transformación de 15 especies, varios tipos de monos, pájaros, anfibios e insectos. Entre sus relatos me impactaron las historias de canibalismo, como cuando Dojiti cayó en una trampa de venado y la madre del cazador lo iba a cocinar, pero él la cocinó a ella y, finalmente, su hijo se la comió. O uno de vampirismo, cuando Dojiti se encontró con un grupo de mujeres y les dijo: «¿Adónde van, sobrinas?» y ellas respondieron: «A chupar fruta». Entonces, él se sacó la *camijeta* y les invitó: «A ver mi sangre vengan a chupar. A ver, qué tal, sobrinas». Y ellas chuparon: «lindo, tío, tu sangre», hasta quedar llenas. Por eso, las convirtió en mosquitos; y, por la noche, ellas se vengaron y lo picaron «toditingo», cuando intentaba dormir. Finalmente, Dojiti hizo fuego para ahuyentarlas.

La ardilla era un cazador que subió al árbol para bajar su flecha; los pájaros eran hombres que remedaban la voz de las mujeres; el gusano era una vieja que se rompió la espalda; los patos eran un grupo de jóvenes que quisieron burlarse de Dojiti diciéndole que el fruto del motacú era un huevo; las sapas eran mujeres que no quisieron tener relaciones sexuales con él; el armadillo era un hombre que fue convertido antes de terminar su tejido, por eso la parte de su caparazón es pelada; y los marimonos eran un grupo de personas que preparaban tintes para teñir las vestimentas, pero uno de ellos no quiso mostrarle la mano a Dojiti, entonces él le quitó un dedo, por esta razón los monos tienen solo cuatro dedos.

Todos los animales del bosque tienen una historia que explica su origen mediante la interacción con Dojiti, menos el venado y el *anta* que nunca fueron personas; sino que el mismo Dojiti se convirtió en *anta* porque estaba cansado de caminar como humano y después se convirtió en venado para escapar de unos perros que comenzaron a perseguirlo.

Mi aproximación al mito de creación tsimane será específicamente a partir de la sal, el único mineral que tiene origen humano. Se trata de una reminiscencia primigenia asociada al dolor y a lo femenino, pues el largo aliento de Dojiti convirtió a una mujer y su feto muerto en la salina del Alto Pachene. Durante siglos, la sal fue el producto del bosque más difícil de conseguir y seguramente, por eso, y por ser un elemento vital, aún mantiene su carácter sagrado.

2. El origen de la sal

Sucedió que cuando terminó la creación del bosque tsimane, Dojiti se dirigió al *pe'peu'* (horizonte) para visitar a su hermano Micha. En palabras de Germán Caytu:

Se fue allá, llegó donde el cielo estaba bajito, final del cielo, al final allá llegó. No podía pasar por que el cielo era bajito. Entonces hizo los árboles más altos. Así, lo suspendió el cielo con palmera, papaya y pica pica. Así, abría el camino y pasó él, ahí, donde su hermano Micha (2 de marzo de 2020).

Cuando llegó donde Micha, Dojiti conoció a las dos mujeres de su hermano. Una de ellas se apresuró a preparar la chicha de yuca para recibirlo.

La mujer cuando estaba haciendo chicha se agachaba. La mujer tenía su aparato sexual, aquí (señaló su pantorrilla), no podía embarazarse, porque era muy chico aquí (agarró el bulto de su pantorrilla). Entonces, Dojiti se hizo una mosquita chiquita, jejene, debes conocer el marihui, y lo entró bien adentro de la mujer, lo hizo su sapo (vulva), lo transformó todo, todo, ahí adentro (matriz) ¡Chan! salió. Ya, la mujer (convertida). Por

eso, tiene, ya, para poder embarazarse. Ya, se transformó, allá (en el p'peu').

Ya, dice: 'Hermanito, esta va a ser mía'. Y el más jovencito (Micha): ¡No! hermano, la viejita va a ser, no hermano, esta jovencita. Se lo quitó la mujer. ¡Sí! así. (Caytu, 2 de marzo de 2020).

Entonces fue Dojiti quien dio la capacidad de reproducción a las mujeres. En forma de *marihui*, él penetró a la mujer más joven hasta embarazarla y juntos emprendieron camino hacia la cordillera paceña, arribaron al río Maniqui hasta llegar al Pachene y siguieron subiendo por la orilla del río. Así, Germán Caytu concluyó el relato. Como ya era tarde, estábamos cansados y aún no habíamos cenado, no le pude preguntar qué pasó con la mujer embarazada.

Dos días después, el 4 de marzo de 2020, durante el aniversario del GCT, Germán Caytu me presentó a su sobrino, Ascencio Lero, quien por interés personal escribió sobre la cultura Tsimane. Compramos unas cervezas y entramos a una oficina vacía. Entonces, conversamos y me contó la continuación del mito de creación:

Gabriela: *¿Qué sucedió cuando Dojiti le quitó su mujer a Micha?*

La mitología dice que el dios Micha y Dojiti, o sea, que eran dos hermanos, se pelearon. Después su hermano le robó la mujer, se fue queriendo escaparse con ella, pero la mujer en medio camino dio la luz. Cuando dio la luz, entonces, su esposo, el dios le dijo: «aquí te quedas mujer, el líquido de tu placenta va a ser el salar de tu pueblo». Así que lo congeló, le hizo una piedra, un monumento (petroglifos).



Figura 2. Río Maniqui, San Borja. **Foto:** Gabriela Behoteguy (2020).

«¡Que no me vas a seguir! Yo voy a viajar a La Paz, voy a construir esa ciudad, La Paz. Después me voy a ir a la frontera al otro país³. Pero usted se queda aquí, porque desde aquí hacia abajo será mi territorio».

Entonces, ahí se quedó la mujer y le dejó un cuidante, una fiera más grande. Entonces, eso ya convirtió en sapo (petroglifos de vulvas). Pero, hay unas ritualidades que se hacen para sacar, obtener la sal (Ascencio Lero, 4 de marzo de 2020).

El mito de creación del bosque tsimane termina cuando Dojiti convierte al primer engendro de la humanidad en la salina de Alto Pachene.

El mito de creación del bosque tsimane termina cuando Dojiti convierte al primer engendro de la humanidad en la salina de Alto Pachene. Se trata del único lugar del bosque tsimane donde hay sal y, además, es el único lugar que fue marcado por Dojiti (petroglifos), en el mito de creación, por eso, era un espacio sagrado, un santuario de peregrinación.

El pasaje final del camino de Dojiti es distinto a los demás, porque la imaginación y la fantasía del relato confluyen con el espacio para construir los recuerdos primigenios. Lamentablemente, este sitio fue destruido en 1996 por el aserradero SERIMA, para abrir camino al comercio de madera. Afortunadamente, en 1952, la antropóloga alemana Karin Hissink visitó la salina junto a un guía mosetene⁴ y fotografió los petroglifos. Gracias a su expedición se conservan imágenes del sitio y sabemos que los petroglifos estaban sobre piedra granito.

3 En la versión de Germán Caytu, Dojiti envió a un picaflor para que modele toda cumbre. Por eso, las montañas y los cerros tienen la forma ondeada de su vuelo (2 de marzo de 2020).

4 Isabelle Daillant plantea que la imprecisión que Hissink tuvo al interpretar que el ritual de extracción de la sal tenía carácter agrario, se debe a que el guía no era tsimane. Pues los rituales tsimane están relacionados a la caza, pesca y recolección (1997: 58). Mientras que la cultura Mosetene tiene conocimientos agrarios.

En palabras de Maurice Halbwachs, las imágenes espaciales desempeñan un papel en la memoria colectiva (2011: 133). La presencia de la sal y los petroglifos con imágenes de vulvas son parte del recuerdo de la mujer joven, silenciosa y sin nombre que construye el relato. Por lo tanto, la salina es un espacio femenino y los ritos para obtener la sal, estaban condicionados por esto; incluso la «bestia» que menciona Mariano Lero, la «dueña» de la salina, tiene actitudes maternas, que relataré más adelante.

Se sabe que los petroglifos tenían otras figuras, además de las vulvas (personas con túnicas, un pie y «motivos difíciles de interpretar»). Pero, cuando la antropóloga francesa, Isabelle Daillant, visitó el sitio destruido en agosto de 1997, escuchó que el nombre de todo el sitio era *tsic-ya* «donde las vulvas» (1997: 56). Denotando que eran las figuras más reconocidas del lugar.

Se inscribe, así, la relación entre el espacio sagrado de Alto Pachene, la vitalidad evocada en la sal, la muerte del feto y, aunque silenciado en los relatos, el dolor de la mujer por haber tenido un aborto.



Figura 3. Petroglifos de Alto Pachene. Foto: Karin Hissink, 1952. En: SIARB (2020).

3. Los petroglifos con vulvas de Alto Pachene

Según la historia que cuentan los abuelos, ella (la mujer joven) se golpeó con una piedra, donde ella se ha lastimado y eso ha hecho abortar. Entonces, de ahí nació su hijo muerto. De ese líquido amniótico que sale del niño, entonces, él (Dojiti) lo convirtió en sal (Asencio Lero, 3 de marzo de 2020).

Asencio Lero, Secretario de Culturas y Turismo del Gran Consejo Tsimane (2020), mencionó que los petroglifos de vulvas fueron plasmados a causa del golpe que tuvo la mujer joven. También, me contó que sus abuelos decían que antes de ingresar a la salina: «Hay que limpiar ese sapo de la mujer (vulvas pétreas), hay que adorar. Si no, no vas a poder sacar la sal» (3 de marzo de 2020).

66

Germán Caytu recordó que «ahí (petroglifo) había escrito como huellas de caballo, así un pared de piedra, ahí, había escrito y la presencia de mujer, ahí bien dibujado» (3 de marzo de 2020). La presencia de la mujer estaba en los grabados de vulvas. Lo sorprendente es que, a través del mito, los petroglifos se relacionan directamente con la vulva de la mujer joven y la salina con el aborto accidental⁵.



Figura 4. Agustina Cayubaba, comunidad Cedral. **Foto:** Gabriela Behoteguy (2020).

Si leemos la historia en clave femenina, se trata de una mujer joven que, junto a otra mujer mayor, viven con el mismo esposo (dios Micha). Cuando llega el hermano mayor de su esposo (dios Dojiti), la embaraza y se la lleva. Lamentablemente, no tengo la capacidad de interpretar lo acontecido desde la perspectiva de la sexualidad tsimane, pero sé que la mayoría de los hombres tienen más de una mujer.

Después de atravesar todo el territorio tsimane, la mujer embarazada arribó hasta Alto Pachene donde se golpeó con una piedra y tuvo un aborto. Ninguno de los relatos describe el dolor de esta mujer por la muerte de su hijo. Solo se sabe que el líquido amniótico fue transformado en sal, un elemento vital para la alimentación tsimane.

Se trata entonces, de una historia de dolor, muerte y vitalidad.

⁵ Las investigadoras Liliana De la Quintana (1999: 29) e Isabelle Daillant (1997: 54) no describen un aborto, sino que el largo aliento de Dojiti convirtió a la mujer y al recién nacido en sal. Para este artículo opté por la versión de los entrevistados tsimane.



Figura 5. Martina Coata, comunidad Cedral. **Foto:** Gabriela Behoteguy (2020).

La salina de Alto Pachene es el único lugar del bosque tsimane donde hay sal y es el único lugar que fue marcado por Dojiti (petroglifos), en el mito de creación. Por eso, es un espacio sagrado. Y, aunque Dojiti sea reconocido como el autor de los petroglifos, la presencia femenina es emblemática en la salina de Alto Pachene.

Lo sorprendente es como más allá de los petroglifos destruidos, su imagen aún se construye en la mitología: el primer engendro de la humanidad, concebido entre el dios Dojiti y la mujer joven, fue un aborto. Dojiti con su largo aliento le sopló para convertirle en la salina de Alto Pachene, regalando a su pueblo un producto mineral de uso vital.

En el mito de origen de la sal, lo femenino está presente en la mujer joven, sin voz y de nombre desconocido que sufrió un aborto y fue convertida en salina, por el dios Dojiti.

4. La fiera de la salina

Esa fiera, ese tigre, según ellos (los abuelos) que es un tigre, que cuidaba el salar donde estaba la mujer, donde fluía la sal, es un río arriba, se llama Pachene.

Gabriela: *¿Cuál es la historia de ese tigre?*

El tigre dice que el dios Dojiti lo dejó como un guardián para que ningún de otra clase de persona, que no sea tsimane, entrase si no conociese el secreto para obtener sal. Entonces, dejó un tigre, una fiera. Pero, dejaban, cada persona tenía que llevar su niño bebé, ahí dejarlo, ahí en un espacio dice que tenían. Ese animal lo lamía, lamía, lamía al niño. La fiera era hembra, no se lo comía, lamía mientras que a la gente de acá sacaba la sal. Era su jichi del sal. Después, se lo recogía (al bebé) y se iba como si no había pasado nada» (Mariano Lero, 4 de marzo de 2020).

En la cultura Tsimane todas las prácticas de extracción de productos del bosque suceden mediante la interacción con el espíritu tutelar o *jichi* de la naturaleza. En el mito de origen de la sal, lo femenino está presente en la mujer joven, sin voz y de nombre desconocido que sufrió un aborto y fue convertida en salina, por el dios Dojiti. Lo sorprendente es que al habitar el bosque e interactuar con las personas que peregrinaban para extraer la sal; la mujer casi ausente, con presencia vacía, se convirtió en una presencia agresiva. El personaje nebuloso se volvió corporal y tangible (Taussig, 2002: 111). La poza con agua salada y la fiera que lame maternalmente a las criaturas son la continuación de la mujer joven.

En ninguna versión las criaturas eran ofrecidas en sacrificio a la fiera, aunque existen narraciones sobre cómo probó la carne humana y desde entonces le gusta comerse a las personas. Las mencionaré más adelante.

La fiera de la sal es una entidad sagrada, considerada *jichi* o dueña de este espacio sagrado. En el bosque tsimane todo tiene su *jichi*⁶. Pero, lo más interesante es que varias o quizá todas las culturas que habitan entre la Amazonía y la Chiquitanía boliviana interactúan con *jichi(s)*, siendo una palabra de uso extenso. Sin embargo, cuando el antropólogo alemán Jürgen Riester visitó el bosque tsimane en la década de 1970 describió a estos «seres espirituales» con otros nombres: *mikikanti* son los que vienen de fuerzas cósmicas; *susunaki* y *sibnis* son espíritus silvestres y los espíritus del agua son varios (1993: 132 y 133). Posiblemente los

relatos de Germán Caytu, Mariano y Asencio Lero hayan mencionado al *jichi* justamente para facilitar mi entendimiento.

En 1976 y 1978, Riester visitó el bosque tsimane y escribió sobre la sal. No abordó el origen, sino que describió la interacción entre las personas y *Peperí*, el dueño de la sal: «es como chanco, como *capiguara*, como tigre y como león; sabe transformar su cuerpo como el de cualquier animal» (1993: 139). A diferencia del autor, a mí, nadie me reveló el nombre de la fiera, las personas con quienes conversé sobre esto, en la ciudad de San Borja y la comunidad de San Gregorio, solo me contaron que Dojiti creó al «dueño de la sal» más grande y poderoso que al tigre.

Es en el terror del espacio de muerte donde ocurre la ruptura y la venganza de la significación, que describe Michael Taussig (2002: 37). Asimismo, ocurrió en la salina, después de la muerte del feto por un accidente, se convirtió en el espacio más sagrado de la cultura Tsimane. Pero no solo eso, sino que la mujer joven de Dojiti, que tiene un papel subordinado en el mito se transformó en una fiera agresiva y poderosa. Desde entonces las personas debían seguir sus «normativas»: le gusta que limpien su espacio –los petroglifos y la poza por donde sale la sal– y también que le presten a una criatura para lamerla.

La relación entre la dueña de la sal (no humana) y las personas (humanas) es sobrenatural. En palabras de Gilbert Durand es realismo espiritual que establece la relación entre la naturaleza y las personas, asegurando la trascendencia (2000: 38-39). Así, a partir de prácticas culturales que se construyen socialmente, cada persona concibe sus propias experiencias íntimas a través del misterio, el conocimiento social y la revelación personal.

6 «Antiguamente, la gente, la familia vivía así con armonía con la naturaleza y todo coincide porque, todo, árboles, o piedra, o ríos, o lo que sea tiene su amo, tiene su *jichi*. Entonces, donde el ser humano convive, lo cuida y lo protege. Solamente si hay que ir a cazar, hay que pedir el permiso de los amo de los animales. Para poder cazar sobre consumo familiar. Igual si hay que tumbar árboles grandes, hay que pedir permiso al amo para que no nos hechice, para que él se provee buscar otra casa, porque le estamos cortando un árbol grande, estamos destruyendo su casa. Entonces, de esa forma para también ir al monte virgen, en monte alto donde no es casi transitable, entonces, hay que pedir permiso el amo del monte. Hay que pescar, hay que pedir permiso el amo del lago. Entonces, por eso es que la historia de nosotros es una convivencia mutua, interacción entre el mundo natural, y entonces, por eso, es que siempre hay un respeto para hacer chaco (sembradío), cuando para sembrar no se necesita más de una hectárea, porque sabemos, destruimos ¿para qué? le estamos matando su casa de los animales, casa de los amos de los árboles, entonces, esa convivencia (con la naturaleza es) para el consumo familiar solamente» (Asencio Lero, 4 de marzo de 2020).

5. La extracción de la sal: peregrinaje y ritualidad

Lo que queda claro es que la extracción⁷, centrada en el mes de agosto, era un momento de alta sociabilidad, donde se encontraban Chimanes de diversas partes del territorio. Se mantenían ahí pequeños chacos, tanto para la alimentación cotidiana como para la elaboración de chicha. (...) Según Hissink, el paso⁸ había sido antiguamente un lugar de culto, donde al volver de la salina se bailaba con adornos de plumas, máscaras e instrumentos musicales (citado en: Daillant, 1997: 58).

La vulva de la mujer joven que abortó al feto (hijo de Dojiti) es una metáfora de la poza de agua por donde sale el agua salada. Este lugar es el punto de llegada cuando se peregrina al salar de Alto Pachene. En el artículo *Porque ahí parió la mujer de dios. La salina de los Tsimane' y la destrucción de sus petroglifos*, Isabelle Daillant describe la peregrinación que realizó en 1997 y la compara con la descrita por Karin Hissink en 1952.

El río Pachene es un afluente superior del Maniqui, así que primero arribaron a este río hasta llegar al Pachene y luego hasta Alto Pachene. Después estacionaron la canoa en unas cachuelas que funcionaban como puerto e ingresaron por «la senda de dios», un camino empinado que conducía hacia la salina, la autora describe que «gran parte de

la senda ya no existe. Algunos trechos han sido ensanchados por las máquinas del aserradero» (Daillant, 1997: 54).

La costumbre de peregrinar en agosto para extraer la sal, estaba relacionada al tiempo de sequía; cuando el río Maniqui estaba bajo y era más fácil de navegar. La peregrinación variaba según la distancia de la comunidad de partida⁹. La ida era más larga por ser subida y el retorno más rápido porque era río abajo.

Al llegar a Alto Pachene, el primer petroglifo que se atravesaba, «la huella de dios», tenía la marca de un pie, el pie de Dojiti. Después se llegaba al más grande y principal llamado *tsic-ya*, «donde las vulvas», pero ninguna de las 19 piedras que identificó Hissink en este sitio resistió el atropello del aserradero.

Después de limpiar las piedras «donde las vulvas», los Chimanes emprendían la bajada por el mismo «camino de Dios» que les conducía nuevamente a la orilla del Pachene, donde empieza la planicie de la salina y donde cruzaba el río. Aquel vado era el lugar designado para lavar su ropa, ya que tenían que llegar a la salina con ropa recién lavada (Daillant, 1997: 57).

⁷ En la salina, primero, se limpiaba la poza de agua salada. Luego se hervía el agua hasta la evaporación completa. La sal quedaba arenosa y para solidificarla, se envolvía en hojas y se la dejaba endurecer una noche en la ceniza del fuego (Daillant, 1997: 58).

⁸ El Paso es una comunidad que se encuentra en el municipio de San Borja.

⁹ En julio de 2008, una comisión del Gran Consejo Tsiman, financiada por la Cooperación Suiza, partió hacia la salina de Alto Pachene, estaba compuesta por cinco tsimanes, una tsimana, el cineasta Francisco Cajías, junto a su hijo Diego; dos trabajadores aymaras del CEFREC/Plan de Comunicación indígena y el conductor del barco que era movima. Partieron desde San Borja y llegaron hasta Alto Pachene en diez días. El retorno se realizó en cuatro. Diego recuerda que cuando llegaron al sendero prehispánico, los guías tsimanes, al ver el sitio destruido, tuvieron un mal presentimiento: «El espíritu está enojado» y no quisieron ingresar hasta la salina (Diego Cajías, 11 de abril 2020).

En la peregrinación al santuario además del *jichi* de la sal, también se interactuaba con el espacio: los petroglifos y la poza de agua salada. La destrucción de este santuario es un delito impune y la mayoría de la ciudadanía boliviana desconoce que este sitio haya existido, lo sorprendente es que aún se recuerdan los procedimientos rituales para la extracción de la sal.

Ascencio Lero me explicó: «hay normativas para sembrar cada cultivo, pero si no cumples la normativa a lo que dice el dueño no vas a lograr tu objetivo, te va a salir mal». Entonces, por eso es que los dioses de los tsimanes le decían: «que lo aplique el conocimiento los que vienen después de nosotros¹⁰». Estas «normativas» son parte de lo que Philippe Descola denomina sistema anímico, donde se establecen las formas de hacer las cosas, y construyen prácticas sociales para pensar las relaciones de las personas con los seres de la naturaleza (1992: 88); en este caso, a partir de la ritualidad.

Gabriela: *¿Cuáles eran las normativas para extraer la sal de Alto Pachene?*

Y ahí se dejaban a la familia, el hombre a la mujer encargaba, mira: tú no te vas bañar siete días; yo tampoco. Tampoco vas a tener relaciones sexuales, siete días, para ir a obtener la sal. No pasaba nada. (Ascencio Lero, 3 de marzo de 2020).

Los rituales corporales de no bañarse, ni tener relaciones sexuales durante una semana,

10 «Dentro de la cultura ahora, digamos, para sembrar plátano tiene su normativa para que puedas sacar plátano por lo menos de dos metros el racimo grande, pero si no cumples la normativa a lo que dice el dueño del plátano, lo vas a sacar chico, el plátano no va a dar como debería ser» (Ascencio Lero, 3 de marzo de 2020).

eran realizados por las mujeres en sus hogares, no en la salina de Alto Pachene, de este modo, la agencia del cuerpo femenino trasciende el espacio sagrado (salar) y a través de estas prácticas culturales protege al cuerpo de su marido. No sé qué implica y significa no bañarse para las mujeres tsimane, pero percibo que es un acto para conservar ¿el olor?, lo mismo con la prohibición sexual de los siete días, pues ninguna peregrinación al salar es tan corta. No se prohíbe entonces que la mujer tenga relaciones con otro hombre, sino que existe algo que debe ser conservado, algo que está relacionado al realismo espiritual de la vagina y el salar.

Los rituales para extraer la sal, más que permitirme interpretar las construcciones de género desde la pertenencia étnica tsimane, me llevaron a comprender que, como plantea Mariana Gómez: «el 'nativo amazónico' es un ser genérico, único y distinguible, antes que nada, preocupado por su continuidad ontológica con los seres no-humanos» (2010: 154). Edgar Nate, presidente del Gran Consejo Tsimane (2020), el 2013 peregrinó hasta la Salina de Alto Pachene «con los hermanos Carlos y Dionisio de la comunidad de Cuchisama»:

Gabriela: *¿Conoces la historia de la sal?*

Sí, porque en realidad yo he ido allá a ese lugar, donde sacan ese salina Pachene. Más adentro de Pachene hay que ir, hacia adentro. Yo llegué a ese lugar donde sacaban sal. Es cierto lo que dicen nuestros abuelos, porque ahí sale esa agua salada, de ahí sacan, llevan y se hacen hervir. Pero, nuestro historia más anterior, lo que sacaban tenían que tener. ¿Cómo te puedo decir? tiene norma de sacar esto, tiene que cumplir esa norma para ir a sacar esto. Si no cumple, allá le comen tigre.

Porque es muy peligroso dice que para sacar.

Gabriela: *¿Y cuál es la norma?*

La norma que no tiene que tener relación con tu pareja, tienes que estar en una semana eso que no tiene relación con su mujer; ni toma chicha fuerte, tiene que estar bien, así reservadito, recién va sacar. Igual cuando su marido va allá, la mujer tiene que cuidarse, no bañarse, no peinarse, todo eso. Para que su marido llegue bien saca sal y vuelve con sal. Tiene su normativa eso. (Edgar Nate, 3 de marzo de 2020).

Por eso, cuando existía el santuario, hombres y mujeres interactuaban con la Dueña de la sal, realizando estas prácticas que «reservan» algo en el cuerpo...

«Nuestra historia más anterior», me explicó Edgar Nate, trayendo la reminiscencia del origen, cuando Dojiti estableció los rituales para extraer la sal, revelando como la mitología y sus normativas evocan la temporalidad primigenia de la cultura Tsimane. Por eso, cuando existía el santuario, hombres y mujeres interactuaban con la Dueña de la sal, realizando estas prácticas que «reservan» algo en el cuerpo; de este modo, trascendían hacia el tiempo mítico de la creación del bosque tsimane, estableciendo relaciones íntimas, corporales y espirituales con el espacio y con la fiera que cuidaba el salar.

Existen pensamientos, recuerdos y acciones comunes en torno a este espacio sagrado, se trata de memorias colectivas construidas a partir del espacio, una experiencia social donde la estabilidad del espacio imponía la imagen tranquilizadora de la continuidad. Las dinámicas culturales transcurrían, se transformaban, pero al mismo tiempo se plegaban y adaptaban a la resistencia del espacio, encerrándose en el marco que han construido a partir de la memoria colectiva y el espacio (Halbwachs, 2011: 189).

La experiencia de limpiar los petroglifos de vulvas y extraer la sal garantizaban la existencia de los dioses, desde la interacción con el espacio, allí estaban las piedras marcadas por el dios Dojiti y la salina que regaló a su pueblo. El salar de Alto Pachene era un lugar sagrado, las personas sabían que, si peregrinaban hasta ahí, podían alcanzar un estado espiritual.



Figura 6. Agustina Cayubaba, Martina Coata y Luisa Coata de la comunidad Cedral. **Foto:** Gabriela Behoteguy (2020).

El 5 de marzo de 2020, Agustina Cayubaba, Martina Coata y Luisa Coata de la comunidad Cedral se encontraban en San Borja festejando el Aniversario del GCT, las invité a merendar y aproveché para preguntarles: «¿Las mujeres tsimane también viajaban hasta el salar de Alto Pachene?». Me contaron que era muy peligroso llegar allí, y que antes las mujeres iban cargando su niño:

El salar dice que era crecible, digamos, si sacas un poquito [de sal], mientras vas usando va creciendo, creciendo más grande cantidades. Pero sí o sí tenías que llevar un niño cómo dice, puro, sin pecado, sin nada.

La cultura indígena dice que bueno, no puedes tocar tu esposa, nada, mientras tiene un mes, dos meses, tres meses (la criatura recién nacida), cuando se ha dado luz. Entonces esos niños tienen que estar bien bañaditos, bien purificado sin que hayas hecho sexo, todo. Así recolectaban, sacaban un pedazo, después se venían en un cántaro (cargaban la sal), y la sal crecía, crecía y nunca se acababa.

Una mujer dice que tenía dos maridos que eran hermanos, uno hizo sexual su señora y entonces se enojó como una fiera grande que es dueño ahí, o sea, lo traga a toda la gente ahora por eso (porque tuvieron sexo). Más grande que el tigre es esta fiera. Entonces lo cerró ahí, a la criatura se lo comió y ese magia crecible de la sal, ahí acabó (Agustina Cayubaba, 5 de marzo de 2020)¹¹.

Para la cultura Tsimane es un tabú tener relaciones sexuales posparto, se trata de una prohibición sancionada ritualmente, ya que al tener contacto sexual, la criatura recién nacida se contamina acarreado una sanción sobrenatural (Buckser, 1997, citado en Barfield, 2000: 504), en este caso el tabú está claramente relacionado al bienestar del bebé.

11 Riester relata varias versiones de la mujer que «culeó» con uno de sus maridos en la salina. Lo interesante es que estas presentan a la mujer como personaje principal: «una mujer que tenía dos maridos» (1993: 237-241).

En este contexto, Daillant interpreta que los rituales de extracción de la sal estaban vinculados a la fecundidad, por la temática de la sal en general (1997: 58). Efectivamente, la sanción que tuvo el pueblo tsimane al romper el tabú del sexo posparto vedó la mágica propiedad de autoreproducción, que tenía la sal proveniente del Alto Pachene.

La relación del mito creacional y la fecundidad surgió cuando Dojiti penetró a su cuñada. Desde entonces, la fecundidad humana y la sal de Alto Pachene se originan en el cuerpo de la mujer. La dimensión corporal de los tabús del sexo, el baño y el cepillado del cabello revelan entonces la sacralidad del cuerpo femenino, que tuvo el poder de interactuar con el espíritu de la sal para proteger el cuerpo del hombre y de la criatura.

Dicen que la mujer embarazada tiene mal olor. No sirve echarse con su mujer embarazada. El mal olor de la mujer gusta a los espíritus malignos (...).

El chico, cuando nace tiene hasta tres o cuatro meses este olor feo, y el hombre no se acerca a su mujer, no tiene relaciones sexuales con ella (Riester, 1993: 501).

La investigadora Tania Melgar, basada en entrevistas con tsimane, describe que el olor de la menstruación tiene un poder contaminante, pues se mantiene la creencia que es percibido por los espíritus malos (2009: 29-30). Lo que no me atrevo es a interpretar qué guardan, conservan o reservan estos olores que aparentemente gustan a la fiera que cuida la sal. De cualquier manera, lo que estas inquietantes construcciones de memorias revelan, en torno a la salina, es la reminiscencia de la sacralidad femenina dentro del mito masculino de los hermanos Dojiti y Micha.

6. Cuando el mono probó la sal

Gabriela: *¿Cómo ha sido que Dojiti convirtió la sal?*

Mis abuelos ellos me contaban todo eso de sal. Ellos dijeron que lo encontraron un mono, ese mono silbador que tenían, un mansito (doméstico). Tenía un collar ese mono, por el sal su k'utu (prominencia laríngea) así crecido en el collar cuando toma el agua (bocio). Y, por eso, le seguían al mono. Entonces ¿qué pasó? Así, lo invocaba el arroyo (al mono); así, tomaba agua hasta que su dueño lo siguió, lo pilló él y tomó. Tenía sal el agua. Le siguieron (su dueño) donde tomaba el sal que tenía agua. Llegaron allá, dice y llegó el mono y tomó, dice. Entonces probaron ellos, tenía sal y ahí empezaron a sacar (Jacinto Mayer, 6 de marzo de 2020).

Efectivamente, los monos pueden enfermar de bocio, esta historia es fantástica, pero no sobrenatural. Pues, como me contó el profesor tsimane, Jacinto Mayer, la comunicación que la familia estableció con el mono no fue mediada por el dios Dojiti o el *jichi* del mono, sino que surge en el cotidiano. El mono domesticado es seguido por la familia que lo cuida, pues tenía la costumbre de ausentarse por días y le había crecido la bola en el cuello (bocio). Así los tsimane llegaron a probar el agua de la salina.

En la Amazonía no se puede vivir sin sal, este mineral no solo se consume porque realza el sabor de los alimentos, sino que es indispensable para conservarlos. La carne es parte de la alimentación diaria entre los tsimane, el pescado o cualquier otra carne se machuca con sal para que no llegue a descomponerse y pueda ser almacenada.

Actualmente, ya no se practican los rituales de extracción de la sal, aunque existen espacios domésticos e institucionales donde se transmiten las memorias que se construyen alrededor de Dojiti. Por eso, a pesar de que la sal es uno de los productos más accesibles y baratos del mercado, continúa siendo un elemento sagrado para la cultura Tsimane¹².

La narración de Mariano Lero describe la vitalidad de la sal:

El mono domesticado habría encontrado esa agua salada. Entonces, hasta que un día lo persiguieron, siguieron ese paso de ese animalito, ¿dónde iba? tardaron dos días en seguirlo. Porque él, o sea, que necesitaba de ese alimento para su cuerpo, sustento ese mineral que hay, siguieron, siguieron despacio, era como una guía, hasta que encontraron el salar. Lo probaron, era salado, entonces, ya después tampoco pudieron dejar de usar (4 de marzo de 2020).

Una vez que los tsimane probaron la sal, les fue imposible dejar de consumirla, ¿podría interpretarse esto como una experiencia espiritual? No sé, pues el uso de la sal es común en la culinaria boliviana. Lo que queda claro es que el mono está relacionado con la cocina tsimane, pues los mitos de creación cuentan que Dojiti hizo fuego dos veces: una para espantar a los mosquitos que le chupaban su sangre y otra para asar carne de mono y enseñar a su pueblo a comerla (Germán Caytu, 2 de marzo de 2019). El mono comestible y la sal son parte de la alimentación de esta cultura.

12 El 4 de marzo de 2020, durante el aniversario del Gran Consejo Tsimane, el partido político del Movimiento al Socialismo (MAS) regaló víveres a las familias tsimane. Llamaron mi atención los cientos de bolsas de sal yodada.

En la Amazonía no se puede vivir sin sal, este mineral no solo se consume porque realza el sabor de los alimentos, sino que es indispensable para conservarlos.

Las historias sobre cómo comenzaron a consumir la sal no se relacionan con el mito de creación tsimane. Después de escuchar la versión del mono salero, pregunté a Jacinto Mayer: ¿Cómo Dojiti le quitó su mujer a Michá?, me respondió: «Si, así me comentaron, también. Como el cuento ya es ese, ese no es historia, ese es cuento. No sé muy bien eso, el historia que me contó mi abuelo, tátara abuelo, ese historia es la verdad que lo pillaron sal» (6 de marzo de 2020). Marcando así la diferencia entre el hecho y el mito.

En palabras del antropólogo francés Phillippe Descola, «El mundo se vuelve naturaleza desde el momento en que lo percibimos bajo el aspecto de lo universal y se torna historia cuando lo examinamos bajo los aspectos de lo particular» (1992: 76). Aquí, las percepciones míticas tsimane abordan lo universal¹³, mientras que la historia del mono permite examinar el origen del consumo de la sal, desde un acontecimiento particular, que Mayer denomina «la historia de verdad».



Figura 7. Vivienda del bosque Tsimane, comunidad San Gregorio. **Foto:** Gabriela Behoteguy (2020).

13 Dojiti creó al universo desde la Tierra (ver Riester, 1993: 194-208).

7. Sobre la transmisión de la mitología

*¿Qué es un mito en la actualidad?
Daré una primera respuesta, muy simple, que coincide perfectamente con su mitología: el mito es habla (Barthes, 2016: 199).*



Figura 8. Candelaria Vilche, comunidad San Miguel de Martirio. **Foto:** Gabriela Behoteguy (2020).

En las largas y calurosas mañanas en San Borja, me senté junto a las mujeres que habían llegado a la semana aniversario del GCT, me hablaron en castellano, pero entre ellas se comunicaban en tsimane, las escuché detenidamente. No percibí la interferencia del castellano en su lengua, como es común en el quechua o el aymara, me fue difícil entrevistarlas porque muchas eran monolingües.

En Bolivia, la lengua tsimane está catalogada como perteneciente a la familia sociolingüística mosetene; sin embargo, el

El largo aliento de Dojiti habita en todo el bosque y aún se establecen relaciones espirituales con el/la *jichi*, que consumen ofrendas de chicha de yuca y tabaco, y aprecian o desprecian los olores corporales de las personas.

mosetene presenta más características de contacto con el español que el tsimane. Al respecto, Mariano Lero me explicó que el origen lingüístico tsimane no es reconocido por el Estado, debido a juegos de poder colonialistas; pues la cultura Mosekene fue más colonizada que la tsimane. Por eso, los sacerdotes la registraron primero¹⁴ (4 de marzo de 2020), aunque, existen miles de hablantes tsimane, frente a cientos de mosetene¹⁵.

La lengua tsimane es parte de la comunicación cotidiana de esta cultura, por eso, aunque la destrucción del santuario de Alto Pachene destruyó el soporte espacial de las construcciones de memorias; la historia oral continuó siendo transmitida y conservada. La sal es un mineral sagrado, pues miles de personas tsimane conocen el mito de origen creacional.

Mariano Lero me explicó que la Misión Nuevas Tribus instalada en la década de 1970, con el propósito de evangelizar a la población tsimane, prohibió la ejecución de rituales bajo el mensaje que «eso no existe, solamente existe Dios». Pero la institución estudió la lengua y elaboró planes de enseñanza de lectoescritura coadyuvando a su preservación y, por tanto, a la transmisión de las mitologías (3 de marzo de 2020).

Esta doctrina evangélica también estudió las mitologías y las reinterpreto desde la perspectiva histórica, es decir, como representaciones culturales de la naturaleza, a su vez intentó cambiar el sentido de la mitología tsimane para ajustarla a esta percepción. A través de la vivencia lingüística,

14 «El primer misionero entre los mosetene fue Gregorio de Bolívar (1621), quien también menciona a los Chimane...» (Riester, 1993: 52).

15 Según la UNESCO, el 2015 existían 5.300 hablantes tsimane y 585 hablantes mosetene en Bolivia (Sorosoro, 2015).

el sistema de comunicación tsimane se mantuvo, y, actualmente, las mitologías no son concebidas como discursos que representan a la naturaleza, sino que son profundas evocaciones a la naturaleza que construyen experiencias espirituales y profundas narrativas poéticas.

El largo aliento de Dojiti habita en todo el bosque y aún se establecen relaciones espirituales con el/la *jichi*, que consumen ofrendas de chicha de yuca y tabaco, y aprecian o desprecian los olores corporales de las personas¹⁶. Estas experiencias de intimidación radical se practican tanto en el hogar (cultivo de alimentos, preparación de chicha, curación de enfermedades, construcción de la sexualidad), como en el bosque (cazar, pescar, talar madera, recolectar).

Según Ascencio Lero, a través de la educación intercultural y bilingüe, la Reforma Educativa de 1994 permitió la formación de docentes locales (hombres): «desde que se inició la educación bilingüe siempre nuestra normativa educativa era, desde que entra en la escuela hasta cuarto de primaria, puro en lengua tsimane, tanto escribir y leer» (3 de marzo de 2020). Así, La transmisión cultural comenzó a realizarse institucionalmente¹⁷.

La implementación de la Ley de educación Avelino Siñani el 2006 estableció mediante la Confederación Nacional de

16 Existe un tabú que prohíbe a las mujeres preparar la chicha de yuca, cuando están menstruando. Pues al *jichi* de la yuca le desagrada el olor.

17 Varias instituciones no religiosas también trabajaron con la cultura Tsimane, coadyuvando a preservar y a reivindicar su lengua, entre ellos: Universidad Mayor de San Andrés, Universidad Mayor de San Simón, Producciones NICOBIS, Naciones Unidas, Instituto Francés de Estudios Andinos.

Maestros que la docencia debe ser impartida por profesores formados en la Normal. Esto devino en «la intromisión de los maestros impuestos, digamos, que no son hablantes, entonces ellos no conocen, digamos, cuál es nuestro origen, nuestra cultura, nuestros usos y costumbres. Entonces, ya imponen otra cultura, por eso es que los niños, ahora los jóvenes, casi no saben lo que eran, cómo vivía el indígena, el tsimane en la selva, en el bosque, en la laguna, digamos. Por ahora, esto nos preocupa» (Asencio Lero, 3 de marzo de 2020).

Afortunadamente, la Ley de educación Avelino Siñani-Elizardo Pérez también contempla el bilingüismo y la educación intercultural, así que es posible que muchos de los maestros hayan accedido a las normales indígenas del Beni y sigan enseñando en las escuelas. Sin embargo, las problemáticas sobre la transmisión institucional de la lengua exceden a esta investigación.

Lo que me interesa reflexionar brevemente es cómo las instituciones religiosas destruyeron prácticas culturales, también desarrollaron investigaciones y métodos de enseñanza lingüísticos que fueron vitales en la preservación y transmisión de la lengua, y, por tanto, de los mitos y ritos. Y cómo a partir de la década de 1990, esta función de transmisión y aprendizaje de la lengua pasó a ser responsabilidad del Estado boliviano.

8. A modo de cierre

Hoy en día continúa siendo dificultoso llegar a Alto Pachene, yo no realicé el esfuerzo de viajar allí, pues la salina y los petroglifos están en ruinas. Este sitio ya no es como lo describe Karin Hissink, cuando los habitantes de las comunidades tsimane peregrinaban para reunirse, compartir, extraer la sal y alimentar su espiritualidad.

Para acercarme a Alto Pachene, escuché las profundas poéticas de la salina, durante la participación en el XXXI Aniversario del Gran Consejo Tsimane. El sitio de reunión actual más importante de esta cultura, conocido como «La casa grande».

La dinámica de las reuniones sociales tuvo una significativa transformación del espacio sagrado de la salina, ubicada dentro del bosque como sitio principal de reunión al espacio del Gran Consejo Tsimane, una institución reconocida por el Estado, que se encuentra en la ciudad de San Borja. Actualmente, la institucionalización de la etnia tsimane es fundamental en la construcción de identidades étnicas.



Figura 9. Casilda Noza, de la comunidad Chuchial, en el aniversario del Gran Consejo Tsimane. **Foto:** Gabriela Behoteguy (2020).

Las narraciones míticas hicieron volar mi imaginación transportándome al tiempo del origen de la cultura Tsimane. El aliento de

Dojiti creó la vida del bosque tsimane, por eso su presencia está cargada de tiempo y transmisión de mitos en un acto ritual.

A partir del origen de la sal, quise acercarme a las bases comunes del realismo espiritual. Descubrí que la interacción de las personas con la salina se realizaba mediante el diálogo, el intercambio y la dependencia: el diálogo con el espacio y la fiera de la salina; el intercambio de servicios al limpiar el lugar antes de extraer la sal; y la dependencia de la sal como elemento vital.

Las memorias construyen una topografía sexualizada del salar de Alto Pachene y la sexualidad se presenta mediada por el terror, la fiera de la sal es una homicida potencial cuando las personas rompen el tabú de las relaciones sexuales posparto. Las prácticas sociales invisten a las personas con poderes míticos que les permiten interactuar con esta

sagrada entidad femenina. Las interrelaciones con ella son *performáticas*, ya que se complementa lo narrativo con lo corporal.

La mitología sobre el origen de la sal tiene una controversial presencia femenina, que se transfigura en lo sagrado. La mujer joven es un personaje que cumple un destino misterioso, casi en el anonimato. No se sabe su nombre, no se recuerda su voz ni se habla de su dolor. Al ser convertida en sal, ocurre lo que Michael Taussig denomina la venganza de la significación, pues su presencia se torna agresiva y poderosa: la fiera que defiende la salina.

El mito creacional de Dojiti inicia el recuerdo de lo femenino desde la exclusión y el dolor, su aliento convierte a la mujer en sal y le concede la reminiscencia de lo sagrado. La presencia femenina se trasfigura en el espacio más sagrado de la cultura Tsimane.

Las prácticas sociales invisten a las personas con poderes míticos que les permiten interactuar con esta sagrada entidad femenina.



Figura 10. Mujeres compartiendo en el Gran Consejo Tsimane. **Foto:** Gabriela Behoteguy (2020).

Bibliografía

BARFIELD, Thomas (editor). 2000. *Diccionario de Antropología*. Siglo Veintiuno editores. México.

BARTHES, Roland. 2016. *Mitologías*. Siglo Veintiuno editores. Buenos Aires.

DAILLANT, Isabelle. 1997. «Porque ahí parió la mujer de Dios». La Salina de los chimanes y la destrucción de sus petroglifos. In: *Boletín SIARB* (Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia), 11:53-67, La Paz.

DE LA QUINTANA, Liliana. 1999. *Dojiti y Michal Mito Tsimane*. Colección Mitología Indígena de Bolivia. Proyecto editorial de Producciones NICOBIS. La Paz.

DESCOLA, Philippe. 2012. Más allá de la naturaleza y cultura. Amorróu Editores. Buenos Aires.

78 DURAND, Gilbert. 2000. *La imaginación simbólica*. Amorróu editores. Buenos Aires.

GÓMEZ, Mariana. 2010. De género, mitos y rituales: notas críticas sobre los estudios de género en Amazonía. En: *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales*. Año VIII. N° IX. Colegio de Graduados en Antropología de la República Argentina. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/publicar/article/view/1216/1069> Recuperado el 2/6/2020.

GRAN CONSEJO TSIMANE. 2020. *La creación del mundo tsimane'*. Documento inédito. Beni.

HALBWACHS, Maurice. 2011. *La memoria colectiva*. Editores Mino y Dávila. Buenos Aires.

MELGAR, Tania. 2009. *Detrás del cristal con que se mira: Mujeres chimane, órdenes normativos e interlegalidad*. Gran Consejo Chimane. Centro de Investigación y Documentación para el Desarrollo del Beni. Coordinadora de la Mujer. Beni.

RIESTER, Jürgen. 1993. *Universo mítico de los Chirime*. Talleres gráficos Hisbol. La Paz.

SOCIEDAD DE INVESTIGACIÓN DEL ARTE RUPESTRE DE BOLIVIA (SIARB). 2020. *Sociedad de investigación del arte rupestre en Bolivia*. En: <http://siarb-bolivia.org/regiones/> (recuperado el 1 de abril del 2020).

SOROSORO. 2015. Familias de lenguas mosetén. En: <http://www.sorosoro.org/es/familia-de-lenguas-mosetenanes/> (recuperado en abril del 2020).

TAUSSIG, Michael. 2002. *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un Estudio sobre el terror y la curación*. Grupo editorial Norma. Bogotá.

Entrevistas

Caytu Lero, Germán (70 años aprox.) de la comunidad Puerto Méndez. San Borja, 2 y 6 de marzo de 2020.

Cayubaba, Agustina (70 años aprox.) de la comunidad Cedral. San Borja, 5 de marzo de 2020.

Lero, Asencio (35 años aprox.) de la comunidad El Paso, trabaja como Secretario de Cultura del Gran Consejo Tsimane. San Borja, 3 de marzo de 2020.

Lero, Mariano (33 años) de Trinidad, su mamá es tsimane. San Borja, 4 de marzo 2020.

Nate, Edgar (35 años aprox.) de la comunidad el Paso, trabaja como Secretario de Cultura del Gran Consejo Tsimane. San Borja, 3 de marzo 2020.

Mayer, Jacinto (72 años) de la comunidad Majal, es profesor tsimane. San Borja, 6 de marzo de 2020.



THAKHI

◆ musef ◆

CAMINOS DEL MUSEF