

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

Daniela Escobar Lupo<sup>1</sup>

## 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 jubilo 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*

---

<sup>1</sup> 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 aguerido 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 conduzca 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](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.